

Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre

Die Besprechung der Cantata *Della mia bella Clori* von Carlo Francesco Cesarini in Johann David Heinichens *Anweisung zum Generalbaß* (1711)

Teil II: Heinichens harmonische Analyse von Cesarinis Cantata*

Von Wolfgang Horn

1. Cesarinis Cantata *Della mia bella Clori* und Heinichens Kommentar

1. 1 Die Quellen

Der Druck und die Handschriften 1–6 haben den Worttext *Della mia bella Clori quella bocca adorata*; Handschrift 7 hat den Worttext *Della mia bella Clori quelle stelle ridenti*. Die Quellen werden im folgenden mit den hier fett gedruckten Siglen zitiert.

Druck:

Anw: Heinichen, *Anw* (1711), S. 229–260 (vollständige Fassung mit Nr. 1–6, *Es-Dur/c-Moll*).

Handschriften:

1. **D-B**: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 30197, S. 76–85 (aus der Sammlung Österreich/Bokemeyer; Nr. 1–6, *F-Dur/d-Moll*);
2. **US-IDt**: Independence/Missouri, Harry S. Truman Library, (ohne Signatur), S. 183–190 (Nr. 1–6, *F-Dur/d-Moll*);
3. **GB-Lbl**: London, British Library, Add. 38036, fol. 49v–53v (Nr. 1–4, *F-Dur/d-Moll*; Zuschreibung: „Del Sig. Lotti“; Ms. mit von zweiter Hand bezifferter Baßstimme);
4. **GB-Ob**: Oxford, Bodleian Library, Mus. d. 5, fol. 50v–54v (Nr. 1–4, *F-Dur/d-Moll*; Zuschreibung: „Del Sig. Lotti“);
5. **GB-Cfm**: Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus. 649 (nicht eingesehen);
6. **F-Pn**: Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vma. 967 (nicht eingesehen);
7. **D-MÜs**: Münster, Santini-Bibliothek, Hs. 861, S. 97–123 (einzige bekannte Quelle mit dem Varianttext).

* Teil I der vorliegenden Studie: *Bemerkungen zum harmonisches Denken Johann David Heinichens* ist im Jahrbuch *Mitteldeutsche Barockmusik* 2001 erschienen. Wie schon im ersten Teil des Textes werden Johann David Heinichens Traktate auch hier mit folgenden Abkürzungen zitiert:

Anw (1711) = *Neu erfundene und gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Hamburg 1711, Reprint (Hrsg. Wolfgang Horn), Kassel u. a. 2000.

GbC (1728) = *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, Faksimile-Nachdruck, Hildesheim und New York 1969.

1.2 Bemerkungen zur Überlieferung

Von der Cantata *Della mia bella Clori* sind – neben dem anonymen Druck in Heinrichens *Anweisung* – bislang sechs handschriftliche Quellen bekannt, die sämtlich Bestandteile größerer Sammelhandschriften sind.¹ Alle konsultierten handschriftlichen Quellen (außer MÜs, vgl. unten) überliefern das Werk einen Ton höher als *Anw*: Die Rezitative beginnen in *F*-Dur, *G*-Dur und *C*-Dur (statt *Es*, *F* und *B*), die Arien stehen in den Tonarten *d*-Moll, *d*-Moll und *F*-Dur (statt *c*, *c* und *Es*).² Nur zwei Manuskripte enthalten die vollständige Cantata (Nr. 1–6, R–A–R–A–R–A), die dem Autor Cesarini zugeschrieben ist. Die vier übrigen Manuskripte enthalten nur die ersten vier Nummern (R–A–R–A) und schreiben das Stück Antonio Lotti zu. Zwei dieser Ms. habe ich nicht gesehen,³ die beiden anderen gehören eng zusammen.

Nun gibt es in der aus Rom stammenden Santini-Sammlung zu Münster noch ein siebtes Manuskript, das die – wiederum Cesarini zugeschriebene – Cantata in der vollständigen Form (Nr. 1–6, Nr. 6 zweimal mit je anderem Text) und in den Tonarten von Heinrichens *Anweisung* überliefert. Diese Quelle weist einen eigenen Worttext auf, der aber eng auf die andere Form bezogen ist. Ohne Festlegung hinsichtlich der Priorität⁴ handelt es sich hier um zwei bewußt konzipierte Realisierungen eines gemeinsamen Musters.⁵ Insbesondere die erste Aria (Nr. 2) ist nicht nur textlich, sondern auch musikalisch als Parodie oder Variante gestaltet: sie führt die Stimmen anders, behält aber das „harmonische Substrat“ weitgehend bei. Die Tonarten dieser Variant-Fassung stimmen mit den Tonarten in *Anw* überein. Daher dürften die „tieferen“ Tonarten (*Es*-Dur, *c*-Moll) die Originaltonarten sein, da man sonst zu der Annahme gezwungen wäre, daß zwei in ihrer Gestalt, ihrer Herkunft und ihrem Zweck gänzlich verschiedene Quellen unabhängig voneinander auf die Idee verfallen wären, ein in gängigem *d*-Moll/*F*-Dur komponiertes Stück in die entlegeneren Tonarten *c*-Moll/*Es*-Dur zu transponieren. Da der Notentext von MÜs insgesamt in sich stimmig ist, zudem von einem renommierten

¹ Die Quellen IDT und MÜs waren über die RISM-CD zu ermitteln, die Quelle B über den gedruckten Katalog der Bokemeyer-Sammlung: Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 18).

² Eine Ermittlung der ursprünglichen Tonarten mit dem sonst anwendbaren Kriterium der Oktavknickung bei Erreichen der üblichen Untergrenze des Violoncellos und vieler Cembali, *C*, gelingt hier nicht, da sich in der „tieferen“ Version kein überzeugendes Beispiel findet; vgl. allenfalls die Anm. zur Aria Nr. 6, T. 18. Die Stelle hat aber in den *c*-Moll-Versionen kein Gegenstück (was man kaum als Beweis ex negativo bewerten kann). Im übrigen herrscht in der Wahl der Oktavlage der Baßstimme in den Quellen große Uneinigkeit.

³ Auch an dieser Stelle sei Prof. Lowell Lindgren (MIT) für seine Hinweise auf die Parallelquellen in London, Cambridge und Paris noch vor Erscheinen seines Cesarini-Artikels in der Neuauflage des *New Grove* gedankt, ohne die mir wichtige Aspekte der Überlieferung von Cesarinis Cantata verschlossen geblieben wären. Die Angaben zu den nicht konsultierten Quellen Cfm und Pn folgen Lindgren.

⁴ Die Prioritätsfrage wäre in der bei Parodien üblichen Weise zu untersuchen: Welcher der Texte paßt besser zur Musik? Wo gibt es Eingriffe in die Musik, die als Verschlechterung erscheinen? Da die Argumente pro und contra hier nicht ausgebreitet werden können, soll auch ein Votum unterbleiben.

⁵ Eine Transkription dieses Textes findet sich in dem Artikel des Vf.: *Johann David Heinrichens erste dokumentierte Begegnung mit der italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinrichens frühen Jahren und zu dem Stück „Della mia bella Clori“ des Carlo Francesco Cesarini*, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 113–136.

römischen Kopisten geschrieben wurde,⁶ ist die Nähe dieses Textes zum Cesarinischen Original (oder einem der beiden Originale) auch von einer anderen Seite her wahrscheinlich. Durch ihre beglaubigte römische Herkunft liefert die Quelle aus der Santini-Sammlung das Hauptargument für die Zuschreibung der Cantata an Cesarini. Der berühmte Name „Lotti“ bot sich für die Ausfüllung einer möglichen Leerstelle bei der Autorenangabe viel eher an als der auch damals weit weniger geläufige Name „Cesarini“. Schließlich enthalten die beiden konsultierten „Lotti“-Manuskripte nur vier der sechs Nummern des Gesamtwerkes.

Zu Herkunft und Bestimmung der einzelnen Manuskripte können nur wenige Angaben gemacht werden. Quelle B stammt aus der „Sammlung Bokemeyer“, die eigentlich verdiente, den Namen Georg Österreichs (1664–1735) zu tragen, der auch das Ms. unserer Cantata selbst geschrieben hat;⁷ die Quelle ist demnach norddeutscher Provenienz. Die Quellen IDt, Lbl und Ob stammen höchstwahrscheinlich aus England und könnten dort von deutschen oder italienischen Musikern zusammengestellt und geschrieben worden sein.⁸ Die enge Verwandtschaft (vermittelt womöglich über eine gemeinsame Vorlage) von Lbl und Ob zeigt sich darin, daß beide Niederschriften nicht nur exakt denselben Umfang, sondern auch denselben Zeilenumbruch (bei üblichem Querformat) aufweisen, eine Übereinstimmung, die sich kaum zufällig ergibt.⁹

Hinsichtlich der Lesarten gehören B und IDt eng zusammen, während Lbl und Ob gemeinsam einem anderen Strang der Überlieferung zugehören, dem – bei zahlreichen Abweichungen im Einzelnen – auch der Text in Heinichens *Anweisung* nahe steht (von den Tonarten abgesehen). Dieser Befund spricht eindeutig dagegen, daß Heinichen die

⁶ Der Kopist heißt Francesco Lanciani. Gerne danke ich an dieser Stelle nochmals Prof. Hans Joachim Marx für seine Hinweise zum Schreiber; vgl. auch Keiichiro Watanabe und Hans Joachim Marx, *Händels italienische Kopisten*, in: *Gedenkschrift für Jens Peter Larsen (1902–1988)*, hrsg. v. Hans Joachim Marx, Kassel 1989, S. 195–234 (*Göttinger Händel-Beiträge* 3), insbesondere S. 221, Anm. 17 (zu Hs. 861; die Cantata beginnt auf S. 97).

⁷ Vgl. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (wie Anm. 1), S. 142 f., Nr. 1428.

⁸ Ich stütze mich auch hier auf Mitteilungen von Lowell Lindgren, der Johann Sigismund Kusser als Schreiber des größten Teils von IDt, darunter der Clori-Cantata, namhaft gemacht hat. Bemerkenswerterweise enthält auch das Manuskript Lbl auf fol. 147v folgenden, schwer zu deutenden Vermerk: „1712. Monday 27. [17.?] October Mr. Cousser came. from y.^e 14. Dec. he comes but twice a week.“ Der 27. Oktober 1712 war allerdings ein Donnerstag, so daß die Lesung „17. October“ richtig sein könnte. Auf fol. 3r findet sich ein datierter Possorenvermerk: „P. F. An. Dom. 1706“; doch bedürften alle diese Angaben weiterer Untersuchungen in einem erweiterten überlieferungsgeschichtlichen Horizont. Lbl wurde im übrigen nicht von Kusser geschrieben, und die Mss. IDt und Lbl gehören nicht demselben Überlieferungszweig an.

⁹ Aus der Sammelhandschrift Ob kenne ich nur die Cantata *Della mia bella Clori*. Ihr folgt in der dritten Akkolade von fol. 54v dasselbe Stück wie in Lbl: Caldaras Cantata *Con la fune del arco*. Ob es sich womöglich um ein und denselben Schreiber handelt, wage ich auf der Grundlage des mir verfügbaren Materials nicht zu entscheiden; Berufskopisten weisen oft eine frappierende „Schulähnlichkeit“ ihrer Handschriften auf (aber schon die „Werkstattgemeinschaft“ würde die Quellen eng aneinander binden). Im übrigen weist der Inhalt der Sammelhandschrift IDt keine nennenswerten Gemeinsamkeiten mit Lbl (wohl identisch mit Ob) und B auf. Größer ist der gemeinsame Bestand von Lbl und B (bei zahlreichen nicht übereinstimmenden Stücken). Für weitergehende Folgerungen reichen die mir verfügbaren Quellen nicht aus.

Cantata aus dem von Georg Österreich kopierten Manuskript B kennen gelernt haben könnte.¹⁰

1.3 Lesarten und Varianten

Die Editionsmaxime für den Notentext von Cesarinis Cantata konnte nicht darin bestehen, die „bestmögliche Version“ oder einen vermeintlichen „Urtext“ zu erstellen, sondern allein darin, aus der vielfach korrumpierten Version in Heinichens *Anweisung* durch minimale Korrekturen und Konjekturen einen eben noch vertretbaren Text herzustellen. Denn nur so kann man der Situation näher kommen, in der sich die Leser von Heinichens *Anweisung* bislang stets befunden haben – wenn sie nicht vor der Unübersichtlichkeit und partiellen Undurchschaubarkeit des Gebotenen kapituliert haben.

Um den Zusammenhang zwischen Notentext und Heinichens Kommentar nicht zu unterbrechen, werden vorab solche Abweichungen verzeichnet, die zur Qualifizierung von Heinichens Notentext beitragen, zuweilen aber auch nur die Variabilität der Überlieferung anzeigen. Gravierende Varianten sind in Form von Notenbeispielen dargestellt, die in eigenen Abschnitten kommentiert werden (vgl. unten, Abschnitte 2.2 und 2.3). Um den Vergleich der Versionen zu erleichtern, werden Varianten der Quellen B, IDT, Lbl und Ob in einer um einen Ton abwärts transponierten Form verzeichnet; die Original-Notation der „F-Dur/d-Moll-Quellen“ wird jeweils in Klammern beigefügt. Generell ist zu bemerken, daß die Oktavlage der Baßstimme in den Quellen vielfach abweicht, was nicht im einzelnen verzeichnet wird. Ein Schrägstrich zwischen zwei Quellensiglen bedeutet „gleiche Lesart“.

Nr. 1, Rec.: „Della mia bella Clori“

T. 2, S: Rhythmus in allen Parallelquellen (bei gleichem Text) Viertel, vier Achtel, Achtelpause, zwei Sechzehntel. In B und IDT vor der 3. Note ein Auflösungszeichen, also a^1 -Achtel (Orig.: h^1 ; in beiden Quellen zu Beginn von T. 3 entsprechendes b -Warnungsakzidens!) statt as^1 (*Anw*; Lbl/Ob, Orig.: b^1).

T. 4, S: Ob, Lbl vor der 3. Note Kreuz, also h^1 (Orig.: cis^2) statt b^1 .

T. 9: 3. Note überall d^2 (orig.: e^2) statt es^2 (nur *Anw*, wohl fehlerhaft).

T. 14, S: 3. und 4. Note in Lbl und Ob eine Sekund tiefer: c^2-b^1 (Orig.: d^2-c^2) statt des^2-c^2 (so in *Anw*; B, IDT Orig.: es^2-d^2).

T. 15–17: B/IDT haben eine eigene, stark abweichende Schlußvariante; Ob und Lbl stehen *Anw* nahe (Baßverlauf identisch), haben aber in T. 16 den offenkundig besseren Schluß im S: c^2-b^1 -Achtel, a^1-g^1 -Viertel, Viertelpause (Orig.: d^2-c^2 , h^1-a^1).

¹⁰ Zu einer möglichen Verbindung Heinichens und Österreichs um 1710 vgl. Richard Lorber, *Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683–1729). Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1991, S. 39 f. (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 166).

Nr. 2, Aria: „Nel baciarti in sogno ancora“

Tempoangaben: *Anw*/Lbl/Ob: „Adagio“; IDt: „Largo“; B: „All.^o“ (also „Allegro“; sicherlich Leseversehen aus einem Kürzel für „Adagio“); MÜs (anderer Text und im einzelnen abweichende Musik): ohne Angabe.

T. 11, S: 1. Note in *Anw* f^2 ; nach den anderen Quellen in es^2 korrigiert. Bc: Von der 3. auf die 4. Note hat *Anw* mit MÜs die Töne $B-As$, die anderen Quellen haben $H-A$ (Orig.: $cis-H$).

T. 16, Bc: Die letzte Note muß gemäß Heinichens Kommentar zu Index rr von as zu a erhöht werden, wenngleich im Notentext von *Anw* das Auflösungszeichen fehlt. Es ist vorhanden in IDt, Lbl und Ob und auch MÜs; B löst den Ton nicht auf.

T. 17 f., S, Bc: Die Quellen MÜs, *Anw*, IDt, B, Ob und Lbl bieten je eigene, also sechs verschiedene Versionen, vgl. Notenbeispiel 2 $a-f$ ($c-f$ im Original 1 Ton höher) und die Besprechung im Haupttext, Abschnitt 2.2.

T. 19 S: *Anw*, B und IDt haben zu Taktbeginn die wohl mit Triller auszuführende Figur mit Nachschlag, dabei haben B und IDt den Rhythmus punktierte Achtel und zwei Zweiunddreißigstel. Lbl, Ob und MÜs haben nur eine einfache Achtelnote h^1 (Lbl/Ob orig.: cis^2).

T. 20–22 Bc: *Anw*, MÜs, B/IDt (Orig.: ein Ton höher) und Lbl/Ob (ebenso) bieten insgesamt vier Versionen der Baßstimme (die Abweichungen in S sind unbedeutend); vgl. Notenbeispiel 3 und den Kommentar in Abschnitt 2.3.

Nr. 3, Rec.: „Il primo bacio, ò cara“

T. 12/13 Bc: In *Anw* ist die Baßnote Es (in Lbl und Ob entsprechend und eine Oktave höher: f) mit Haltebogen in den nächsten Takt übergebunden. In B/IDt fehlt dieser Haltebogen, und die erste Halbe in T. 13 wird per Akzidens erhöht zu e (Orig.: fis).

T. 15, S: *Anw* notiert vor b ein Auflösungszeichen, liest also die beiden ersten Noten als a^1-h^1 (Aufstieg in den Mollgrundton c^2 über den erhöhten sechsten und siebten Leerton) gegen as^1-b^1 (Orig.: b^1-c^2) aller anderen Quellen.

T. 15/2–16: Lbl/Ob stimmen im Prinzip mit *Anw* überein (auch in der sinnentstellenden Textierung: „e dolce il ciglio“; B/IDt korrekt: „dice“); B und IDt haben in T. 16 nur c -Ganze (Orig.: d).

Nr. 4, Aria: „Ò se canta, ò se favella“

Tempoangaben: *Anw*, Lbl/Ob: „Allegro“; B/IDt: ohne Angabe; MÜs (anderer Text, Musik im wesentlichen gleich, aber etwas kürzer): „adagio“ (!). Lbl und Ob stehen *Anw* in vielen Lesarten nahe. – Abweichende Lesarten von B/IDt sind nur selten als Fehler anzusprechen; es sind Varianten, die die Versionen B und IDt aneinander binden. – In *Anw*, Lbl/Ob und MÜs beginnt das Stück mit einer punktierten Viertelpause; B/IDt haben statt dessen punktierte Viertel c (Orig.: d). – Die häufig begegnende Notengruppe

aus drei Achteln (zuerst im Hauptthema, Noten 3–5) weist in keiner der anderen Quellen Punktierungen auf, die in *Anw* mithin singular sind.

T. 11, S: Die 2. Note und die letzte Note lauten in allen anderen Quellen themengerecht es^2 (Orig.: f^2) statt c^2 . Da aber c^2 satztechnisch möglich und die Baßnote von Heinichen indiziert ist, wurde die womöglich falsche Lesart von *Anw* beibehalten.

T. 13, S: Die drei ersten Noten lauten in *Anw* $d^2-es^2-d^2$, in allen übrigen Quellen $es^2-f^2-es^2$ (Orig.: $f^2-g^2-f^2$), was angesichts des Aufstiegs in die Septime sicher im Sinne Cesarinis wäre, aber wegen Heinichens Indizierung der Baßnote nicht geändert werden konnte.

T. 13/14: B/IDt haben hier einen halben Takt weniger; es fehlen die letzten drei Achtel von T. 13 und die ersten drei Achtel von T. 14. Die Lesart von *Anw*, Lbl/Ob ist zweifellos besser, da nur hier die Schlußsilbe „-mor“, die zugleich das „Fine“ markiert, auf die „1“ des Taktes fällt. Dasselbe gilt für die Silbe „cor“ am Ende des B-Teils. Zwar ist auch die „7“ im 12/8-Takt betont, aber es gehört zu den weithin beachteten Konventionen des Komponierens, daß auch in den „zusammengesetzten Taktarten“ die Hauptschlüsse auf die „1“ fallen. Zudem kommt beim Rückgang vom B-Teil zum Da capo des A-Teils das Fehlen eines halben Taktes deutlich zum Vorschein.

T. 17, S: Anstelle der beiden letzten Noten d^1-d^2 schreiben B/IDt d^2-c^2 (Orig.: e^2-d^2).

Nr. 5, Rec.: „Da quel di ch'io mirai“ (Vergleichsquellen IDt, B)

T. 6: Auf der letzten Schlagzeit punktierte Achtel und Sechzehntel (*Anw*) in Achtel und zwei Sechzehntel geändert (Minimalkonjektur wegen Text). B und IDt haben in der zweiten Takthälfte d^1 -Viertel, c^2 -Achtel, es^2-d^2 -Sechzehntel (Orig.: h^1, d^2, f^2, e^2).

T. 7: B setzt die Silbe „mi-“ zur ersten, die Silbe „a“ zur zweiten und dritten Note, die durch einen Bogen zusammengefaßt sind.

Nr. 6, Aria: „Nò, non m'incatenar“ (Vergleichsquellen IDt, B, MÜs)

T. 15, S: Noten 3–5 nach der übereinstimmenden Lesart von MÜs, IDt und B geändert, die auch der sonstigen Form des Motivs entspricht; *Anw* hat $g^2-f^2-es^2$ statt $f^2-es^2-d^2$.

T. 18: Das Da capo ist in MÜs, IDt und B ausnotiert; IDt und B fügen dem Schlußton *es* (Orig.: *f*) noch eine kadenzierende Wendung an, die in *Anw* und MÜs fehlt. Sie lautet *es-As-B-B_f-Achtel, Es-Viertel* (Orig.: *f-B-c-C, F*) und endet auf der dritten Schlagzeit des Taktes; sie unterschritte mithin in der Tonart *Es-Dur* die Untergrenze *C*.

T. 23, S: 2. Note in den anderen Quellen d^2 (Orig.: e^2).

T. 24, Bc: 2. und 3. Note in MÜs *c-B* (das folgende eine Oktav tiefer als in *Anw*; insgesamt mögliche Lesart); IDt, B haben *f-g* (Orig.: *g-a*). Eine Änderung von *Anw* kam nicht in Betracht, da die Noten von Heinichen indiziert sind.

1. 4 Der Worttext der Cantata

Der Text der Cantata wird nebst deutscher Übersetzung (vom Vf.) mitgeteilt.¹¹ Heinechens Text (der im Faksimile leicht überprüft werden kann) wurde an vielen mehr oder weniger verderbten Stellen stillschweigend nach den Parallelquellen (insbesondere IDt) richtiggestellt.

[1. Rec.] Della mia bella Clori, | quella bocca adorata, | d'animati coralli, | quando attento rimiro, | io godo, è ver, mà dal godere io spiro; | ogni pensiero della mente mia, | in sì bella prigione, amor racchiude | l'urna de' spirti ancor, voglio che sia; | Amor, deh! fà ch'un giorno, | appaghi un bacio i tanti miei desiri, | e che quest'alma, trà quei labra spiri!

Wann immer ich meiner schönen Clori angebeteten Mund voll beseelter Korallen aufmerksam betrachte, dann bin ich glücklich, es ist wahr; aber vor Glück vergehe ich. Jeden Gedanken meines Geistes bannt Amor in dieses so schöne Gefängnis. Ich wünsche, daß es zugleich die Urne der Lebensgeister sei. Amor, auf! mache, daß eines Tages ein Kuß meine so großen Wünsche erfüllen möge, und daß diese meine Seele zwischen jenen Lippen vergehen möge!

[2. Aria] Nel baciarti in sogno ancora, | bella mia parmi goder, |[Fine] gode l'alma, e par che more, | languo il cuor ma dal piacer. [Da capo]

Noch dann, wenn ich dich nur im Traume küsse, glaube ich, meine Schöne, glücklich zu sein. [Fine] Die Seele ist beglückt, und es scheint, als sterbe sie; das Herz vergeht, aber vor Vergnügen. [Da capo]

[3. Rec.] Il primo bacio, ò cara, | ti poserà su'l labro, | l'alma e lo spirto mio, | mà, quel, che più desio, | che s'imprima nel core, | il mio affetto, il mio amore; | O cara, e non t'avvedi, | che al tuo dolce cantar io vengo meno, | languisco e quasi spiro, | e dice il ciglio, in tacita favella: | eccoti l'alma, ò bella!

Der erste Kuß, o Teure, wird Dir meine Seele und meinen Geist auf die Lippe drücken; aber ich wünsche mir noch mehr, daß sich meine Zuneigung und meine Liebe in dein Herz einprägen mögen. O Teure, merkst du nicht, daß mir bei deinem süßen Singen die Sinne schwinden, daß ich dahinschmelze und vergehe, und daß mein Auge in stummer Sprache sagt: ‚da hast du meine Seele, o Schöne!‘

[4. Aria] Ò se canta, ò se favella, | la mia bella, | spira gratie e spira amor. |[Fine] Il cinabro | di quel labro, | fà languir quest'alma e'l cor. [Da capo]

Ob meine Schöne singt oder redet, so verströmt sie Anmut und Liebe. [Fine] Das Zinnoberrot ihrer Lippe versetzt Seele und Herz in schmachtendes Verlangen. [Da capo]

¹¹ Vgl. auch den in Anm. 5 genannten Aufsatz.

[5. Rec.] Da quel dì, ch'io mirai | del tuo labro i rubini, | questo libero cor, servo si rese | dalla dolce armonia, | vinta à te sì donò l'anima mia.

Von dem Tag an, als ich die Rubine deines Mundes erblickte, hat sich dieses mein freies Herz in Knechtschaft ergeben; besiegt von der lieblichen Harmonie hat sich meine Seele dir ergeben.

[6. Aria] Nò, non m'incatenar, | nò, non mi stringer più, ch'io sono [resto] avvinto. [[Fine]] Quei lacci vuò baciàr, | che in dolce servitù l'alma m'han cinto. [Da capo]

Nein, lege mich nicht in Ketten, nein, binde mich nicht mehr, weil ich ohnehin schon gefesselt bin. [Fine] Die Fesseln möchte ich küssen, die mir die Seele in süße Knechtschaft eingeschlossen haben. [Da capo]

1. 5 Der Notentext der Cantata nach Heinichens *Anweisung* (S. 229–260)

1. Rec.: Della mia bella Clori

Del - la mia bel - la Clo - ri, quel - la boc - ca ad - o - ra - ta, d'a - ni -

ma - ti co - ral - li, quan - do at - ten - to ri - mi - ro io go - do è

ver, mà dal go - de - re io spi - ro,

5 [Die Baßstimme ist in der "Anweisung" selbstverständlich unbeziffert. Die Bezifferung wurde strikt nach Heinichens Kommentaren ergänzt.]

3

(a) (b) c d

7 5 7 7
4 3 6 6
2 3 3 3

5
c f
b 4 4

7

o - gni pen - sie - ro del - la men - te mi - a, in si - bel - la pri - gio - ne

g h i

6 77
5/8 3

9

a - mor rac - chiu - de, l'ur - na de' spir - ti an - cor, vo - glio che

k l

6

11

si - a; A - mor, deh! fa' ch'un gior - no,

[4 3] m

6

13

ap - pa - ghi un ba - cio i tan - ti miei de - si - ri.

n o p

q 77
5/8 3 b

15

e che quest' al - ma, tra quei la - bra spi - ri!

q r s

6/8 5/8 - 5
4 - 7

2. Aria: Nel baciarti in sogno ancora

Adagio

Nel ba - ciar-ti in sogno an-

co - ra, bel - la mia par - mi go - der,

nel ba - ciar-ti in sogno an - co - ra, bel - la mia par - mi go - der, in sogno an - co - ra, bel - la

mia par - mi go - der, in sogno an - co - ra, nel ba - ciar - ti in so - gno an - co - ra, bel - la

W X Y Z α β γ δ ε ζ η θ

ι κ λ μ ν ξ ο π ρ

σ τ υ φ χ ψ ω aa bb cc

5/♭ 6

4 3 6/♭ 6 6 ♭ 6 ♭ 6 6 6 ♭

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are in Italian. The piano accompaniment features a steady bass line with chords. Various chord symbols and Greek letters are written below the piano part, indicating harmonic analysis. The first system starts with a whole rest for the vocal line. The second system begins with the vocal line. The third system continues the vocal line. The fourth system shows a change in the piano accompaniment's harmonic structure. The fifth system concludes the phrase.

13 [Fine]

mi - a, bel - la mia par - mi go - der, par - mi go - der.

dd cc ff $\frac{6}{5}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{3}{4}$ hh ii kk ll mm nn oo pp

6 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{3}{4}$ 6 6 6 6 6

16

Go - de l'al - ma, e par che mo - re, lan - gue il cuor, ma dal pia -

[Fine] qq rr ss tt uu vv

$\frac{5}{6}$ 6 6 6 6 6

18 [tr]

cer, e par che mo - re, langue il cuo - re, go - de l'al - ma, e par che mo - re, langue il

xx yy zz a b c d e f

6 6 6 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ $\frac{5}{6}$ [sic!?, vgl. Text!]

21

cuor, ma dal pia - cer, ma dal pia - cer, ma dal pia - cer.

g h i k [sic!] l m n Da capo.

7 6 5 6 6 6 6

4 #

3. Rec.: *Il primo bacio, ò cara*

Il pri - mo ba - cio, ò ca - ra, ti po - se - rà su'l la - bro,

6 p
6
5
3

l'al - ma e lo spir - to mi - o, mà, quel, che piú de - si - o, che s'im-

q r
6

-17

pri - ma nel co - re, il mio af - fet - to, il mio a - mo - re, O ca - ra, o

s t u
4 3 5
3 3

6
5
3

ca - ra, e non t'av - ve - di, che al tuo dol - ce can - tar io ven - go me - no, lan-

w [x] y

5/6 # 7b
3 3 3

gui - sco e qua - si spi - ro, lan - gui - sco e qua - si spi - ro, e qua - si spi - ro, e qua - si

z α β γ δ ε

6 6 6 6 6
4 4 4 4 4
2 2 2 2 2

spi - ro, e qua - si spi - ro, e di - ce il ci - glio, in ta - ci - ta fa-

ζ η θ ι x

6 6 6 6 6
4 4 4 4 4
2 2 2 2 2

17

vel - la: ec - co - ti, ec - co - ti l'al - ma, [tr] l'al - ma ò bel - la!

λ μ ν ξ ο

6 7b 6 6 5 3

4. Aria: *Ò se canta, ò se favella*

Allegro

Ò se can - ta, ò se fa -

π ρ σ τ υ φ χ ψ ω

h 6 G h 6 G h h

4

vel - la, la mia bel - la, spi - ra gra - tie e spi - ra a - mor, ò se can - ta, ò se fa -

aa bb cc dd ee ff gg hh

h h 5/6 6 h 6 G h h

7

vel - la, la mia bel - la, spi - ra gra - tie e spi - ra amor, e spi - ra a - mor, e spi -

ii kk ll mm nn oo pp

h h 7 6 h 6 6 6

10

- ra, e spi - ra a - mor, ò se can - ta, ò se fa - vel - la, la mia bel - la, spi - ra

qq rr ss tt u uu vv x xx

7 h 6 G h 5/6 h 5/6 h

13 [Fine]

gra - tie e spi - ra a - mor, e spi - ra a - mor.

yy zz a b c d e f g h

♭ 5/♯ 5/♯ ♭ 6 5/♯ ♭ 5/6 6 ♭

16

Il ci - na - bro di quel la - bro,

[Fine] i k l m n o

♭ ♯ 6 6 ♯ ♯

19

Il ci - na - bro di quel la - bro, fā lan - guir quest' al - ma e'l cor, quest' alma e'l

p q r s t tt u v v x y

6 ♯ 7 - 4 3 6 4 7♭ 6 5

22

cor, fā lan - guir quest' al - ma e'l cor, quest' al - ma e'l cor,

z α β γ δ δδ ε

♭ ♯ 6 6 5 ♭ 6/♯

25

il ci - na - bro di quel la - bro, fā lan - guir quest' al - ma e'l cor, quest' alma e'l cor.

ζ η θ ι κ λ μ [Dal ♯]

6 6 7 (7) 4 3 6 7 6 6 5

5. Rec.: *Da quel dì, ch'io mirai*

Da quel dì, ch'io mi - ra - i del tuo la - bro i ru -

v

7
4
2

3

bi - ni, que - sto li - be - ro cor ser - vo si re - se

ξ o π

3 6 4 #

5

dal - la dol - ce ar - mo - ni - a, vin - ta à te si do - nò l'a - ni - ma mi - a.

Q o τ

6 b 4 h

6. Aria: *No, non m'incatenar*

Allegro.

u φ χ ψ

6 h 6 6

5

No, non m'in - ca - te - nar, no, non mi strin - ger più, ch'io so - no av - vin -

ω aa bb cc dd

7 6 4 h 7

8

- to, so - no av - vin - to. No, non m'in - ca - te -

ee ff gg hh kk ll

7 6 5 4 # 6 6

11

nar, no, non mi strin - ger più, no, non m'in - ca - te - nar, no, non mi strin - ger

mm nn oo pp qq

6 b 7 7 7

14

più, ch'io re - sto av - vin - to, no, non m'in - ca - te - nar, no, non mi strin - ger

rr ss tt uu vv xx

7 b 7 7 7

17

[Fine]

più, ch'io re - sto av - vin - to.

zz a b

7 b 7

21

Quei lac - ci - vuò ba - ciar, che in dol - ce - ser - vi -

[Fine]

c d e

6 6 #

24

tù, che in dol - ce ser - vi - tù l'al - ma han cin - to; quei lac - ci - vuò ba -

f g h i k l m

7 6 5^b 6 4 5 3 6 6 5 #

27

ciar, quei lac - ci - vuò ba - ciar, che in dol - ce ser - vi - tù l'al - ma han cin - to.

n o p q r s t u

6 6 5 h 4 3 5^b 7 5 3 6 5 4 h

Da capo. [Dal §]

1. 6 Heinichens Kommentar zur Cantata (*Anw*, S. 228–260)

Die Baßstimme ist in *Anw* selbstverständlich unbeziffert; die in der Edition ergänzte Bezifferung folgt Heinichens Angaben im nachstehend abgedruckten Kommentar, der unmißverständlich die Bedeutung der Erkenntnis des jeweils gültigen Zentralklangs für die Ermittlung der zu den einzelnen Baßtönen gehörigen Akkorde zeigt. Zum ersten Recitativo-Aria-Paar wurde zudem ein Generalbaß ausgesetzt in Anlehnung an Heinichens nicht zuletzt didaktisch motivierten schlichten Stil.¹² Eine entsprechende Aussetzung auch der Sätze 3–6 kann womöglich den Nachvollzug von Heinichens Kommentaren erleichtern; sie wäre jedenfalls die von Heinichen erwünschte Frucht seiner Bemühungen. Ein Problem für jede Generalbaßaussetzung bedeutet die Regel, daß die Oberstimme der Aussetzung nicht über e^2 hinausgehen soll.¹³ Insbesondere bei relativ hoch liegender Baßstimme verbleiben oft nur wenige und nicht immer optimale Möglichkeiten für die Realisierung eines vierstimmigen Satzes.

Der Text des Kommentar-Kapitels wird vollständig, also einschließlich der einleitenden vier Paragraphen mitgeteilt; dabei erscheinen die Seitenzahlen des Originals in Spitzklammern. Um das ohnehin unruhige Druckbild nicht zusätzlich zu belasten, wurde

¹² Zur 6. Note von T. 2 (*f*) verlangt Heinichen nur kleine Terz und Sext. Die Aussetzung verwendet den funktionsgleichen Quintsextakkord (also $f-as-c^1-d^1$ statt lediglich $f-as-d^1$), da sich so eine wesentlich bessere Stimmführung ergibt.

¹³ Vgl. *Anw* (1711), S. 163. „Haupt-Regel“: „Daß die Hand auff dem Clavier niemahls allzu hoch / und nicht über c^2 oder selten e^2 ; auch nicht über die massen tieff kommen / sondern fein im Mittel des Claviers ohne unnöthiges Springen und übereiltes herum vagiren sich auffhalten müsse.“ Heinichen stimmt hier mit der damaligen deutschen Generalbaßlehre überein. Einen modifizierenden Kommentar dazu gibt er im *GbC* (1728), S. 548, Anm. (h). Locus classicus für Fragen des Ambitus einer Generalbaßaussetzung ist Frank Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*. Oxford 1931 [unveränderter Nachdruck New York 1965]. „The compass of the accompaniment“, S. 360–373. Wer nur ein klein wenig Erfahrung mit der Generalbaßpraxis hat, wird viele Forderungen, die man im Hinblick auf das Verhältnis von Begleitung und Hauptstimme(n) aufstellen kann, als utopisch erkennen.

auf Heinichens Unterscheidung von Frakturschrift (generell für deutsche Wörter und Flexionssilben) und Antiqua (für Wörter oder Wortteile aus fremden Sprachen) verzichtet. Zur leichteren Orientierung wurden in den fortlaufenden Kommentar die Satztitle in eckigen Klammern eingefügt. Da Heinichens Sprache zuweilen eigentümlich wirkt, mögen vorab einige Lesehilfen willkommen sein. „Gleichwie §. 21. cap. 2. Sect. Huj. gewiesen worden“ heißt: ‚Gleichwie paragrapho 21. capituli 2. Sectionis Hujus gewiesen worden‘, mithin: ‚Gleichwie im 21. Paragraphen des 2. Kapitels dieser Abteilung [d. h. der zweiten Abteilung des Buches] gewiesen worden‘; „Reg. 2. Spec. [Gen.] saepius [saepissime] allegata“ heißt: ‚(Gemäß der) 2. Spezial- (oder General-) Regel, die des öfteren (sehr oft) geltend gemacht worden ist‘. Analog zu diesen Beispielen können alle entsprechenden Wendungen aufgelöst werden. Die Dativendung „-n“ ist nach Heinichens Grammatik offenkundig richtig, also nicht zu korrigieren: „Welches einen Lehrbegierigen mehr Licht geben kann“; „Eben aus diesen Grunde“; „in 3ten und 4ten Tacte“. Eine Type für groß-Ü scheint nicht verfügbar gewesen zu sein; da Heinichen aber „über“ schreibt, wird unten auch „Über“ zu „Über“ verändert. Die in der Umschrift allein verwendeten Zeichen 6# und 4# haben im Original die bekannte Form mit einfacher Durchstreichung des Halses (bei der 6) bzw. der horizontalen Linie (bei der 4). Die Zeichen bedeuten allgemein „akzidentiell erhöhte Sext“ bzw. „Quart“, sie können auch dann stehen, wenn eigentlich ein Auflösungszeichen zu erwarten wäre. Generalbaßsignaturen mit vertikal untereinander stehenden Ziffern werden im folgenden durch Punkte getrennt wiedergegeben: z. B. 7.4.2, um die Linearität des Textes zu wahren. Nötige Kommentare zu Unklarheiten oder Fehlern im Original erscheinen kursiv und in eckigen Klammern. Indexbuchstaben, die in *Anw* über einer falschen Note stehen, wurden in der Transkription (mit Hinweis im Text) berichtigt. Merkwürdigerweise (oder aus Unachtsamkeit?) verwendet Heinichen bei Arien das Wort „Recitativ“ als Synonym für „Singstimme“: „denn statt des bißherigen h. wird im Recitativ b. angegeben“ (gemeint ist T. 9, 3. Note, in der Aria Nr. 2). Die heute ungewohnte Wendung: „Daß die 6^{te} viel besser lässet“ heißt: „viel besser wirkt“. Die „schwarzen Tasten“ bezeichnet Heinichen noch gemäß der Tradition der deutschen Orgeltabulatur; er schreibt *dis* für *es* und *gis* für *as* (*cis* und *fis* im Sinne von *des* und *ges* kommen nicht vor). Im übrigen bietet es sich wohl an, den Notentext (oder den Kommentar) zu kopieren und neben den Kommentar (oder den Notentext) zu legen.

<*Anw*, S. 228> Das III. Capitel. | Von der Application der gegebenen Re- | geln; welche
nehmlich in einer gantzen Cantata | deutlich und nutzbarh gezeigt wird.

§. 1.

Derjenige / welcher ein guter Orator zu werden gedencket / schaffet sich dadurch den
grösten Vortheil / wenn er auch anderer Künstler Oratorische Elaborationes [sic] mit
Fleiß resolviret / und siehet / wo / wie / und ob diese mit seinen schon erlernten Oratori-
schen Regeln übereinstimmen / oder wo sonst ausserordentlich etwas artiges gesucht
worden? Und warum wollen wir uns dieses Vortheils nicht auch in der Music bedienen?

§. 2.

In vorhergehenden zweyen Capiteln / seynd von den Recitativ und übrigen General-Bass ohne Signatur deutliche Regeln gegeben / und mit Exempeln bewiesen worden: nun wollen wir mit Fleiß frembde Arbeit vor uns nehmen / und selbige nach gedachten Regeln durch darunter gesetzte Annotations gründlich anatomiren. Welches einen Lehrbegierigen mehr Licht geben kan / als noch 100. und mehr überflüßige Regeln.

§. 3.

Will jemand / welcher der Perfection in General-Bass zum wenigsten näher kommen ist / sich den Vortheil vergrössern / und auf solche Art noch etliche Cantaten zum wenigsten aus den meisten Tönen nach dem Unterscheid der vorgezeichneten # und \flat . absetzen / welches allhier wegen besorgender allzu grossen Weitläufigkeiten nicht geschehen können: so wird der Nutzen seine [allenfalls auch: feine] seyn.

§. 4.

Indeß schreiten wir zur Sache selbst / und nehmen folgende Cantata, jedoch cum pace des Herrn Autoris, vor uns: [vgl. die Edition im vorhergehenden Abschnitt]

<S. 229: Noten>

[Nr. 1, Rec.: Della mia bella Clori]

<S. 230> Die ersten beyden Tacte behalten ihren ordinären Accord nach Anleitung der 5te zum Basse. Bey (a) kömmt über der ersten Helffte der Bass-Note dis die 4te vor / weilen nun der Bass auch nach der 4te liegen bleibet / da nemlich diese mit der andern Helffte (b) wieder in den ordinären Accord gehet; so wird bey (a) 7.4.2 angeschlagen. Gleichwie §. 21. cap. 2. Sect. Huj. gewiesen worden. Bey (c) giebt die Singe-Stimme die 6. an; Hingegen hat die andere Helffte der Note (d) \flat 7.5 \flat über sich / worzu noch die 3. gehört bekandtermassen. Die \flat 7 und 5 \flat . aber wird von der Singe-Stimme selbst angegeben. Die Note unter (e) hat nach Anlei- <S. 231> tung des Recitativs. [sic; hier fehlt das Akk.-Obj., gemeint ist: 5.3 \flat] Bey (f) kan man eine kleine Resolution oder Final Clausul machen mit 4. 3. (g) Hat die 6. nach Anleitung des Recitativs so wohl; als auch nach der Reg. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. Diese 6. bleibet nun bey (h) biß bey (i) in Recitativ durch das c. und dis. der Satz \flat 7.5 \flat angegeben wird. Wozu bekandtermassen noch die Tertie ge- <S. 232> hört. Diese \flat 7 bleibet noch bey den folgenden Tacte (k) worzu nach den §. 12. c. 2. huj. Sect. die 5 \flat . gehörig / welche zwar ohne dis in vorhergehender Note schon angegeben ward. Bey (l) giebt das Rec. die 6. an. Desgleichen bey (m) welche 6. auch biß in folgenden Tact zur andern Helffte der Note; (n) aber hat 5 \flat / welche in Rec. durch das b. angegeben wird; Darzu gehört bekandtermassen die 3.8. und 6. noch [recte: nach] gefallen. In folgenden Tact wird bey (o) die \flat 7. in Rec. angegeben / worzu die 5 \flat und 3. gehört §. 12. c. 2. Sect. huj. (p) hat in Rec Tert. Minorem. Welche bleibet / biß bey (q) die 6. Maj. in Rec. angegeben wird. (r) Kan nach Gefallen den ordinären Accord oder die 6. haben / weil das Rec. nichts a partes angiebt. Zu (s) Hat das Rec. die 4/ weil nun die Final Clausul allhier vorhanden; so ist es die bekandte

Resolution der 43/ wor- <S. 233> zu 5. (oder auch 6.4–5.3) und 8. gehört; die Resolution aber 4. in das fis als Tert. dur, kan nachgefallen bey Endigung der Singe-Stimme etwas nachgeschlagen werden. Und dieses war also das Recitativ.

[Nr. 2, Aria: Nel baciarti in sogno ancora]

Die darauf folgende Aria gehet aus dem c.moll; welches so wohl aus der letzten Final Clausul zuersehen / als auch gleich anfangs aus dem Ambitu, da nemlich gleich mit dem h. umgegangen wird / zu judiciren. Diesen nach hat auch die allererste Note ♯ oder Tert. Maj. über sich Reg. 1. Sp. §. 35. c. 1. huj. Sect. Eben aus diesen Grunde haben (ζ) [recte: z, wobei dieses im Original ungenau plaziert ist und über der dritten Note des zweiten Taktes stehen muß] (γ) ferner in folgenden Tacten (ν) (ο) das ♯ oder Tert. Maj. über sich. Das (vv) (y) und in folgenden Tacten das (λ) (μ) haben die 6. über sich / sowohl nach Reg. 5. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. als nach der Reg. Spec. 2. <S. 234> §. 36. c. 1. huj. Sect. Das (χ) [recte: x] (ε) (ι) haben 6♯ über sich Reg. Sp. 3. §. 37. c. 1. Sect. huj. Das (α) (β) (ζ) (θ) (κ) haben gleichfalls die 6. Reg. Sp. 2. §. 36. c. 1. Sect. huj. Und diese natürliche Signaturen giebt auch die Singe-Stimme in 3ten und 4ten Tacte zum Überfluß selbst an. Zu der Note unter (ξ) wird in der Singe-Stimme eine ausserordentliche 6. angegeben. Bey (β) (η) (ξ) wird Tert. Min. zugleich (nebst denen zum Theil drüber stehenden 6ten) gegriffen Reg. 4. Sp. §. 38. c. 1. Sect. huj. Und also hat die Aria biß zum (ο) stets in c.moll modulirt. Nach diesen folgende 4. Tacte, welche / wie sie Theatralischen Gebrauch nach / mit den vorhergehenden einerley / also haben sie auch vorige Signaturen. Bey dem (π) aber changiret der bißherige Ton; denn statt des bißherigen h. wird im Recitativ [gemeint: in der Singstimme] b. angegeben. Es kömmt aber kein ander Semiton. zum <S. 235: Noten> <S. 236> Vorschein / und stehet es frey / ob man bey dem (π) den ordinairn Accord behalten / oder nach der Reg. Gen. 1. §. 25. c. 1. Sect. huj. die 6te greiffen will. Der Ton ist aber nunmehr in dis dur gefallen / und also hat (ρ) die 6. über sich Reg. 2. [scl. Spec.] §. 36. c. 1. Sect. huj. Bey dem (ς) stehet einen frey ob er den simpln Accord behalten / oder bey dieser Cadentz die 4 3. anwenden will / wie meist gebräuchlich. Das (τ) hat ordentlich die 6. über sich Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Wer aber den General-Bass allbereit ziemlich nach dem Gehöre abmessen kan / der wird aus den gleich darauf folgenden ♯ desto eher judiciren / daß die 6♯ über den (τ) viel besser lässet. Denn es changiret der bißherige Ton gedachtermassen in c moll und also gilt über gedachten (τ) die Reg. 4. Sp. §. 38. c. 1. Folgbar hat (υ) die 6. Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Noch [Nach] eben dieser Regel stehet über (φ) die 6te. Denn das ♭. ist allhier nur deswegen gesetzt / weil man sonst aus <S. 237> dem H. nicht hätte können ins gis gehen durch die allzu grosse Secunde. Weil es nun bloß statt des h. stehet / welches aus dem gleich wieder darauf folgenden h. in Recitat. desto eher zu judiciren / so muß es auch die Signatur nemlich die 6te behalten / welche sonst das h. allhier hat. Dieses h. (υ) aber zeigt noch [nach] der bekandten und öftters wiederholten Regel an / daß der Ton wiederum in c. dis. changire; folgbar haben (υ) (ψ) (aa) (bb) (ee) (kk) (mm) (oo) die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. hujus Sect. Das (χ) (ω) (cc) (hh) (ii) (nn) (pp) haben Tert. Maj. über sich (gleichwie sie auch zum Theil in der Vocal Stimme selbst

angegeben worden. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Zu der Note unter (dd) giebt die Vocal-Stimme die 6. an. Über (ff) wird die 5^b angegeben / zu welcher denn bekandtermassen die 6. und 3. gehörig. Zu (gg) wird vocaliter die 4. angegeben / zu welcher denn wie bekandt / die 5. und 8. gegriffen wird. (ll) Hat Sect. [recte: Sext.] Major. über sich. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. [daraus folgt: ll gehört zur Baßnote *d*, nicht *c*] <S. 238: Noten> <S. 239> huj. Sect. Über der Note (qq) wird das bißherige *h*. verlassen und *b*. genommen; folgbar changiret der Ton und mit denselben die Regeln. Weilen nun kein *a part Semitonium* von neuen angegeben / und ein ander changement des Tons gezeiget wird / so kan über (qq) der ordinaire Accord bleiben; man wolten [recte: wolte] denn die Reg. 1. General. §. 25. c. 1. h. Sect. observiren und die 6. greiffen. Über (rr) kan man entweder dem vorhergehenden *gis*. zu gefallen die Tert. Min. oder den gleich nachfolgenden *a*. zugefallen die Tert. moll [recte: dur] erwehlen. Bey (ss) wird *b*3. in der Singe Stimme angegeben. (tt) Hat die 6. über sich Reg. 5. General. §. 31. c. 1. Sect. huj. (uu) auf gleiche Art die 6. welches neue Semiton. zugleich weiset / daß der Ton in *f*. changire Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. Folgbar hat (vv) Tert. Maj. über sich. Reg 1. Spec. §. 35. c. 1. S. h. Das (xx) hat nach der Singe-Stimme die 6. über sich. Über (yy) wird Tert. Maj. angegeben. (zz) Hat Tert. Min. Reg. 6. General. §. 32. c. 1. huj. Sect. Das bey (yy) angegebene Semiton. *h*. changiret den Ton in *c*. moll, also wird über (*a*) die 6. Maj. wohl klingen <S. 240> Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. Über (*b*) wird 5^b angegeben / worzu bekandtermassen 6. und 3. gehören. So wohl in vorhergehender als nechstfolgender Note ist das bißherige *h*. und also auch der Ton changiret worden / folgbar bleibet bey (*d*) der ordinaire Accord und braucht es keiner Tert. Maj. wie in vorigen. Bey (*c*) wird in der Singe-Stimme die 6. angegeben. (*e*) Kan den ordinaren Accord behalten / oder der folgenden Note zugefallen / welche die reine 5te *e*. über sich haben muß / die 6. greiffen. (*f*) Hat Tert. Maj. über. [scl. sich] Reg. 6. General. §. 32. c. 1. Sect. huj. [Der Index (*f*) sollte schon über dem ersten Baßton *A* stehen.]

(*g*) Hat nebst der 7. das # über sich / welches daraus zu schliessen / weil der Ton gleich darauf ins *g* moll schliesset und also Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. zu observiren ist. Eadem Regula [Ablativ: „nach derselben Regel“] hat (*i*) das #. Bey (*h*) wird die 6te in der Vocal-Stimme angegeben / weil diese nun in der Cadentz vorfallet / so wird obengelehrtermassen die 4. dazu und also die <S. 241> Signatur 6.4–5.# in dieser und folgender Note angebracht. (*k*) Hat nach der Singe Stimme die 6. (*l*) Hat die reine 5te *e*. weil dis als die falsche 5te <S. 242> nicht klinget ohne Resolution. (*m*) Hat die 6. und (*n*) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. Sect. huj. weil der Ton wie aus den vorhergehenden *fis*. zu sehen / in *g* moll changiret.

[Nr. 3, Rec.: Il primo bacio, ò cara]

Die erste Note (*o*) auf die Aria folgenden Recitativs hat die 6. über sich / welche in der Stimme durch die 3te Note *f*. angegeben wird. Bey (*p*) wird 5^b angegeben wozu 6. von [recte: und] 3. gehörig. Bey (*q*) kan man entweder den vorigen Accord liegen lassen / oder zu deutlichen Expression der Singe-Stimme den Accord 7.5 und die dazugehörige 3. anschlagen. (*r*) Hat die 6. (*s*) Die 5^b. wozu 6. und 3. gehörig. (*t*) Kan die gewöhnliche

Cadentz 4 3. brauchen / zumahl wenn die Kurtze Resolution der 4te biß nach Endigung der Singe-Stimme verspahret wird. (u) Hat den ordinairen Accord gleichwie er in Recit. angegeben wird. (vv) Könnte zwar bey den ordinairen Accord bleiben; jedoch kömmt es hier auf das Gehöre so wohl / als auf vorhergehende und nachfolgende Note an / daß die 6. besser klingt. Die Raison hiervon kan eher einen Geübten dieser Kunst als einen Lernenden demonstriret werden. (x) Hat # über sich / welches die Singe-Stimme in vorhergehenden Tacte schon angegeben worden. (y) Hat $\flat 7$ in der Singe-Stimme / worzu allhier in Systeme <S. 243> mate die $5\flat$ (nebst der 3.) zufinden. (z) Hat $4\sharp$ worzu 2. und 6. gehörig. (α) hat nach der Singe-Stimme die 6. (β) die $4\sharp$ nebst 2. und 6. (γ) die 6. (δ) Tert. Min. (ϵ) $4\sharp$ nebst 2. und 6. (ζ) die 6. (η) die Tert. Maj. (θ) gleichfalls die 6. (ι) hat Tert. Maj. welche die Vocal-Stimme in vorhergehender Note blicken lassen; überdis macht dieses (ι) den Schluß in c.dis / dessen gebräuchliches Semit. h. ist. (κ) hat die 6. wegen der 4ten Noten f. kan 6.4.3 zugleich gegriffen werden. (λ) giebt die 6te an in der Singe-Stimme. (μ) aber die $\flat 7$. Diese Note schliesset in dis. also hat (ν) die 6. über sich. Reg. 2. §. 36. c. 1. Sect. huj. Hieher kan auch Reg. 1. Gen. §. 25. c. 1. Sect. huj. appliciret werden. (ξ) [Original irrig: ζ] und (\omicron) <S. 244> haben den bekandten Accord 6.4-5.3 über sich / weilen die 6. in Schluß der Singe-Stimme vorfällt [d. h.: weil bei ξ die Sext über B in der Schlußwendung der Singstimme erscheint].

[Nr. 4, Aria: Ò se canta, ò se favella]

Die folgende Aria gehet aus dem c moll, welches sowohl aus der allerersten Cadentz des General-Basses bey Anfang der Singe-Stimme / als bey dem Final der Aria zuersehen. Folgar haben (π) (τ) (χ) (ψ) (ω) (aa) (bb) (dd) (gg) (hh) (ii) (kk) sämbtlich die Tert. Maj. über sich. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Hingegen das (ρ) (υ) (ee) haben <S. 245> die 6. über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. Sect. huj. Die Noten unter (ς) (φ) (ff) haben Sext. Maj. Reg. 2. Spec. §. 37. c. 1. Sect. huj. Über (cc) könnte zwar die natürliche 5te, oder viel eher die 6. gegriffen werden / jedoch wird es zierlicher lauten / wenn über (cc) die 7ma, als welche die Singe-Stimme in der 4ten Note des Tactes ohne dis anbiehet / gegriffen und in der folgenden Note in die 6. resolviret wird. Über (ll) ist gleiche marque mit der 76. zumachen. (mm) Hat Tert. Maj. nach Art der vorigen Exempel. Zu (nn) wird in der Stimme die 6te angegeben / gleichwie über (oo) und (pp). Zu (qq) wird die 7. angegeben. Weilen nun allhier in das dis geschlossen wird / so hat es zwar das Ansehen als wann nach dieser Cadentz die Noten (rr) (tt) nach den ordentlichen Ambitu des dis. die 6ten über sich haben solten: Allein eben allhier fällt ein Exempel vor / welches erweist / daß ein General-Bassiste nechst denen nutzbarh Regeln / zuweilen sich viel auf sein Gehör verlassen <S. 246> müsse. Denn dieses wird bald an Tag geben / daß die folgenden 3 || 4. [sic; wohl: „3 oder 4“] Tacte nicht so wohl in dis. als c.moll wieder moduliren / welches allhier deswegen etwas verdeckt bleibet / weil das bey c moll gebräuchlich vorkommende Semitonium h. in den Mittel-Stimmen verborgen lieget. Man greiffet also über (rr) (u) [sic, richtig!] (vv) (xx) (yy) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. (ss) hat also die 6. Reg. 2. §. 36. c. 1. huj. Sect. (tt) denn die $6\sharp$ cis haben [korrupt; Konjektur: „(tt) kan die $6\sharp$ h haben“] Reg. 3. §. 37. c. 1. huj. Sect. (uu)

kan 5. oder 6. nehmen / gleich wie auch (x)[.] Die Noten (zz) (a) (d) (f) können die 5te oder nach der Reg. 3. §. 37. c. 1. Sect. huj. die 6^{te} über sich haben. [Der Dreiklang über *d* paßt nicht, auch wenn man den Akkord über das unkommentierte folgende *es* hinweg liegen läßt; allenfalls der verminderte Dreiklang *d-f-as*, den Heinichen aber eigens benannt hätte, mit folgender 6 über *es* wäre noch diskutabel. Auch die Ziffer 6^{te} ist unbefriedigend, da Index b, e und h einen G-Dur-Dreiklang verlangen, der einen Spannungsabfall bedeutet. Heinichens Kommentar zu dieser Arie ist auf der Höhe der merkwürdig spröden Komposition.] Ob nun wohl die Vocal-Stimme mit ihren Ligaturen und langsamen Noten den Basse einigermaßen zuwieder zu seyn scheint; so wird doch in diesen einzigen Falle die Vocal-Stimme nicht attendiret / sondern <S. 247: Noten> <S. 248> der General-Bass wird gleich als ohne Vocal-Stimme fortgespielt. Das übrige muß der Componist verantworten. [In der Tat!] Also stehet über (b) (e) (h) die Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. Sect. huj. (c) und (g) haben die 6. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. Sect. huj. In folgenden 2 || [sic; wohl: „ungefähr 2“] Tacten wird die Initial-Clausul wiederhohlet / und also bleiben auch die vorigen Signatures. Bey (i) wird der Ton changirt, denn die Stimme giebt b. an / statt des bißher gewohnten (h). Über (k) wird Tert. Maj. nemlich fis. gegriffen / welches desto eher aus den nechstfolgenden fis. nach der Reg. Gen. 6. §. 32. c. 1. huj. Sect. zu judiciren ist / wofern man ja dem Gehör alleine nicht trauen will. Dieses fis (l) zeigt das changement des Tones in g moll an / nach der bekandten Regel / und also haben (m) und (p) die 6te über sich. Reg. 2. Spec. §. 36. c. 1. huj. Sect. (n) hat Sext. Maj. Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. (o) und (q) haben <S. 249> Tert. Maj. Reg. 1. Spec. §. 35. c. 1. huj. Sect. Bey (r) wird das bißherige Semitonium changirt, und die 7. angegeben. Das (s) wird nicht a part angeschlagen / sondern nur als ein transitus tractirt und nach denen bekandten Regeln des ersten Theiles dieses Buchs der vorhergehende Accord wiederhohlet; welches aus der Vocal-Stimme desto leichter zu schliessen. Zu (t) wird 4 3. angegeben, zu (tt) die 6. zu (u) die 4. zu (vv) die 7. (x) und (y) machen die Cadentz im 5^b. [recte: B oder Bb, „B mit Mollterz“] und weilen also in der Stimme bey dieser Cadentz die 6. gebrauchet wird / so muß dieser Accord 6.4–5.^{te} bekandtermassen gebrauchet werden. Zu (z) wird <S. 250> Tert. Min. angegeben. Ob nun wohl die Singe-Stimme über (z) (α) (β) firm liegen bleibt / so kan doch der Accomponist [sic] nach Art des kurtz <S. 251> vorhergehenden Exempels sub (zz) (a) (b) (c) (d) (e) (f) jeder Note eine a parte Harmonie geben. Folgbar / und da in das B moll geschlossen worde[n] stehet über (α) die 6^{te} Reg. 3. Spec. §. 37. c. 1. huj. Sect. (β) hat die 6te, Reg. 1. Spec. & Reg. 5. General. Das (γ) (δ) haben wiederum 6.4–5.^{te} denn es schliesset wiederum mit der 6. in B moll. Der folgende Tact ist mit den vorhergehenden einerley / also bleiben auch die Signatures. (δδ) kan Tert. Min. über sich haben. Reg. 4. Spec. §. 38. c. 1. huj. Sect. Zu (ε) könnte man nicht unrecht die 6. greiffen / wenn man diese Note als einen Ambitum des vorhergehenden B. [gemeint: als zum Ambitus des B gehörig] rechnen will. Reg. 2. Spec. saepius allegata. Allein will man accurater judiciren / daß sich nemlich bey dem (ε) ein neu Thema anfähet / und den Ambitum ins g moll bringet / welches das unter (η) befindliche fis. <S. 252> desto mehr verrahtet / so greiffet man lieber über (ε) Tert. Maj. Reg. 1. Spec. saepissim. allegata. Folgbar über (ζ) die 6te, Reg. 2. Spec. saep. allegata.

(θ) hat das vorige fis. zu (θ) wird die 7. zu (κ) die 43. angegeben. (κκ) hat die 6. Reg. 2. Gener. §. 26. c. 1. huj. Sect. Bey (λ) kan man nach eigenen Gefallen zur Zierlichkeit die 76. anbringen. (μ) hat 6.4–5.3 weil sich bey dieser Cadentz in der Singe-Stimme die 6. blicken läst.

[Nr. 5, Rec.: Da quel di, ch'io mirai]

In dem folgenden Recitativ giebt die Stimme bey dem andern Tacte die 2. zu[m] Basse an; weilen nun dieser in folgenden 3ten Tacte, da die Stimme wieder in den ordinairn Accord resolviret / nicht unter sich gehet nach Art der 6.4.2 so ist zu schliessen / daß nicht dieser Griff / sondern die 7.4.2 muß über (ν) angeschlagen werden. vid. §. c. 2. huj. Sect. (ο) hat <S. 253> die 6. Reg. Gener. 5. Bey (π) kan man eine kurtze Resolution der 4 # machen / oder auch mit Anschlagung dieser Note verziehen biß die Sin- <S. 254> ge-Stimme vorbehey / und so dann bloß # brauchen als die Cadentz ins g. moll. (ρ) hat die 6te, welches so wohl die Singe-Stimme selbst als die Reg. 5. Gener. leichte zeigt. Bey (ς) wird Tert. Min. angegeben. Bey (τ) 4♯ [die Terz kann wohl erst am Ende des zweiten Taktviertels eintreten].

[Nr. 6, Aria: Nò, non m'incatenar]

Nun kommen wir zur letzten Aria, welche aus dem dis gesetzt. Folgbar steht über (υ) die 6. wovon man eine dreyfache Raison geben könnte / wofern es der Mühe wehrt wäre / nehmlich juxta Reg. Spec. 2. Reg. Gen. 1. & 5. saep. alleg. (φ) hat Tert. Maj. Reg. Gener. 6. (χ) hat gleichfalls die 6. Reg. Gener. 1. & 3. (ψ) hat die 6. Reg. Spec. 2. & General. 1. Bey (ω) wird in der Singe-Stimme die 7. in transitu angegeben. (aa) hat die 6. Zu (bb) wird die 4. angegeben / welche in (cc) re- <S. 255> solviret wird. Über (dd) giebt die Singe-Stimme die 7. an / desgleichen über (ee). Zu (ff) muß man die quintam perfectam statt des dis. nehmen[.] [Erneut ergibt sich eine harmonisch für uns ungewöhnliche Wendung es/ e daraus, daß Heinichen den verminderten Dreiklang auf der 2. Stufe in Moll anscheinend nicht oder nur unter starken Einschränkungen akzeptiert.] (gg) hat 5♭ in der Vocal-Stimme. (hh) brauchet 6.4–5.# weil bekandter massen durch die 6. und 5. in die Cadentz gefallen wird. (kk) hat die 6. Reg. Gener. 1. & 3. (ll) hat wie auch (mm) die 6. Reg. Gener. 1. welche auch selbst in der Stimme angeben [sic] wird. Zu (m) [recte: nn] wird Tert. Maj. angegeben; Zu (oo) die 7. wie auch zu (pp) (qq) und (rr). (ss) hat die Tert. Min. (tt) Die 5♭. Zu (uu) (vv) (xx) wird die 7. angegeben / imgleichen (zz). Die Note (a) hat Tert. Min. (b) hat 5♭. Hiernechst folget das Initial-Thema wieder wobey <S. 256> also auch die vorigen Signaturen bleiben. Bey (c) wird die 6. ange- <S. 257> geben / welche ohne dis Reg. 2. Spec. [d. h.: welche ohne dies, also ohne daß die Singstimme sie angeben müßte, nach der 2. Spezialregel zu greifen wäre] Bey (d) wird die 6. und bey (e) die Tert. Maj. angegeben. Bey (f) aber die 7. und bey (g) die 6. <S. 258> Zu der Note (h) wird 5♭. und zu (i) (k) die 6.4–5.3 oftgedachtermassen gegriffen. Bey (l) wird die 6. angegeben. NB. In der nechstfolgenden Note, wie auch bey (o) kan der Zierlichkeit halber die 6.5 gebrauchet werden. Bey (m) wird # angegeben / bey (n) die 6te, bey (p) die Tert. Maj. bey (q) die 4 3. bey (r) die 5b. welche in der folgen- <S. 259> den

Note (s) [Zeichen sieht eher wie ein hier irriges p aus] als eine 7. liegen bleibet / biß sie Gelegenheit bekommt in der 3ten Note des Tactes unter sich zu resolviren. [Nämlich in die Quinte des damit angezeigten Dreiklangs über *As.*] (s) hat Tert. Maj. über sich. Reg. 6. Gener. §. 32. c. 1. huj. Sect. aus gleicher Raison hat (t) die Tert. Min. (u) braucht offtgedachtermassen 6.4–5.†. Nechst diesen <S. 260> folget die Initial Clausul wiederum / welche ihre vorige Signaturen behält.

§. §. [recte: §. 5.]

Und also wäre die gantze Cantata nach denen gegebenen Principiis resolviret. So grossen Nutzen nun / als es einen Scholaren giebt / wenn der Maitre hinter ihn stehet / und ein[e] Cantata nach der andern mit ihm durchspielet / und allenthalben sein Raisonement und Information von denen Signaturen beyfüget: eben diesen Nutz giebet auch die Arbeit dieses Capitels / welche mit dem grösten Nutz eines Lehrbegierigen auch in andern Cantaten könnte versuchet werden¹⁴ / wofern wir nicht die Gelegenheit beschuldiget zu werden vermeiden wolten / als suchten wir nur die Blätter dieses Buchs zu füllen. Dero-wegen gehen wir nunmehr weiter.“

2. Fünf Metakommentare

2. 1 Zur Begleitung von Singstimmenkadenzten im Rezitativ

Ein besonderes Problem der Rezitativbegleitung bilden die Kadenzstellen. Im Gegensatz zum *GbC* (1728) ist die *Anw* (1711) – soweit ich sehe – in diesem Kontext noch nicht beachtet worden. Wie verbreitet die von Heinichen 1711 beschriebene Praxis war und ob sie für Cantate und Opern in gleicher Weise galt, muß ebenso offen bleiben wie die Frage, ob Heinichen im *GbC* (1728) mit Formulierungen, die keine eindeutige Interpretation zulassen, noch dieselbe Praxis im Auge hat.

Die gewöhnliche Rezitativkadenz ist mit einer von zwei stereotypen Schlußwendungen der Singstimme notiert: a) zwei Achtel auf dem Grundton der Tonika (in der Regel mit Appoggiatur ausgeführt: Abstieg aus der Obersekund in den Grundton, 2–1); b) zwei Achtel auf der Quint der Tonika (in der Regel mit Appoggiatur ausgeführt: Quartsprung abwärts aus der Tonikaoktav in die Tonikaquint, 8–5). Beispiele für a) finden sich in der Cesarini-Cantata in Nr. 1, T. 6 und 16 (Variante); Nr. 3, T. 6, Nr. 5, T. 4 und T. 7 (Variante), für Fall b) in Nr. 1, T. 11 und Nr. 3, T. 15. In beiden Fällen trifft die in der Singstimme bereits erreichte Tonika¹⁵ zusammen mit der dominantischen Penultima-Harmonie des Cembalos. Das folgende Notenbeispiel veranschaulicht vier Möglichkeiten. Zur

¹⁴ Gutes Übungsmaterial stellen Heinichens eigene Cantate dar; einige Beispiele sind bei Lorber, *Die italienischen Kantanten* (wie Anm. 10), S. 405–461, in der geeigneten Form leicht zugänglich.

¹⁵ Wenn man an dieser Auffassung zweifelt, konsultiere man Heinichens *GbC* (1728), S. 674, Anm. (dd). Dieses Beispiel läßt an Heinichens Auffassung, die sicher für die *communis opinio* steht, keinerlei Zweifel.

Verdeutlichung der harmonischen Konstellation wurde die Appoggiatur ausnotiert (a^1-g^1 statt g^1-g^1 in der Quelle).

Notenbeispiel 1a-d: Möglichkeiten der Kadenzbegleitung im Rezitativ (Nr. 5, T. 4)

Die Extreme der Ausführungsmöglichkeiten können beschrieben werden als „delayed cadence“ mit nachschlagenden Akkorden einerseits (Nb. 1a), und als „clash of harmonies“ andererseits, bei dem Singstimmenschluß und Cembalopenultima zusammentreffen (Nb. 1b).¹⁶ Die erste Möglichkeit ist reich dokumentiert, weil sie sich auch in der Notation niederschlagen kann.¹⁷ Die zweite Möglichkeit muß dagegen durch sekundäre Zeugnisse gestützt werden, weil „simultane Notation“, die die Regel ist, nicht notwendig „simultane Ausführung“ bedeutet.

Heinichen beschreibt 1711 zwei Wege der Kadenzbegleitung. An einer Stelle erwähnt er – als Alternative – die Möglichkeit, nach vollbrachtem Singstimmenschluß die V-I-Kadenz im Cembalo in reinen Dreiklängen nachzuschlagen (Nb. 1a).¹⁸ Bei der nach-

¹⁶ Anstelle weiterer Ausführungen sei verwiesen auf Sven Hostrup Hansell, *The Cadence in 18th-Century Recitative*, in: *MQ* 54 (1968), S. 228–248, der auf den S. 241–243 eine ausgewogene und zurückhaltende Interpretation von Heinichens Äußerungen im *GbC* (1728) bietet. An neueren Arbeiten, die mit verschiedenen Akzenten die Ausgangslage und die Vielfalt der Lösungsmöglichkeiten behandeln, sind zu nennen: Michael Collins, *Cadential Structures and Accompanimental Practices in Eighteenth-Century Italian Recitative*, in: *Opera & Vivaldi* (Hrsg. Michael Collins, Elise K. Kirk), Austin 1984, S. 211–232; Dale E. Monson, *The last word: the cadence in recitativo semplice of Italian opera seria*, in: *Pergolesi Studies/Studi Pergolesiani I* (Hrsg. Francesco Degrada), Florenz 1986, S. 89–105, sowie Dieter Gutknecht, *Zur Aufführungspraxis des Secco-Reszitativs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Diskussion über die Gestaltung des Rezitativs speziell in Händels Opern*, in: *Telemanniana et alia musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Dieter Gutknecht u. a.), Oschersleben 1995, S. 142–154 (*Michaelsteiner Forschungsbeiträge* 17), vgl. hier insbesondere auf S. 143–145 die Interpretation der Position des *GbC* (1728).

¹⁷ Nur zwei Beispiele unter Tausenden: Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion* (BWV 244), Rec. Nr. 8 (nach Zählung der traditionellen Ausgaben), „Da das Jesus merket“, T. 7/8 (Fall a; das wegen betontem Versende notierte g -Vierte ist ohne Zweifel als a - g -Achtel zu singen) und T. 15/16 (Fall b; als 8-5 notiert). Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen*, Hamburg 1733/34 (Neudruck, Hrsg. Max Seiffert, Kassel o. J.) schreibt: „die schlüsse werden in opern sofort angeschlagen, wann der sänger die letzten Sylben spricht, in cantaten aber pflegt man sie nachzuschlagen“ (Neudruck, S. 40). Bach wäre hier demnach der „cantaten“-Praxis gefolgt.

¹⁸ Vgl. oben, Abschnitt 1.6, Heinichens Kommentar zu Nr. 5, Rec., im Original auf S. 253 zu Index π beim Textwort „rese“ (die zugehörigen Noten vgl. man in Abschnitt 1.5); Vorlage für Notenbeispiel I. Für Nr. 3, T. 15, Index ι , gibt Heinichen nur „Tert. Maj.“ an, was aber einen Quartvorhalt wohl nicht ausschließt.

schlagenden Variante gerät scheinbar das notierte Taktgefüge durcheinander: Cesarinis Notation setzt – ungewöhnlich genug – die Dominante auf die dritte, die Tonika auf die vierte Taktzeit; beim Nachschlagen würden die Akkorde um eine Taktzeit hinausgeschoben. Freilich sind dies Überlegungen auf dem Papier. Zum einen scheint im vorliegenden Rezitativ die Akzentuierung auf Achtelebene zu wechseln, zum anderen gibt es viele Zeugnisse, die besagen, daß das italienische Rezitativ nur pro forma in Takte eingekleidet ist, ansonsten aber einen prosanahen Duktus aufweist. Insofern wird durch die nachschlagenden Akkorde nicht unzulässig in eine ausbalancierte Phrasenstruktur eingegriffen; einem betonten oder unbetonten Neuansatz nach der Kadenz steht nichts im Wege.

In der Regel aber empfehlen Heinichens Kommentare, den mit der Dominantharmonie zusammentreffenden Tonikagrundton als Quartendissonanz in den mit dem Singstimmenschluß anschlagenden Dominantakkord auf der Penultima der Baßkadenz einzubauen und die Quarte „nach“ dem Eintritt des letzten Tones der Singstimme in die Terz aufzulösen, wie es die Aussetzung zum Recitativo Nr. 1, T. 6, 11 und 16 der Cesarini-Cantata zeigt. So sind sowohl die Appoggiatur (als Dominantquint) als auch der Finalton der Singstimme (als Quartvorhalt) Teil des simultan anschlagenden Penultimaakkords. Nicht immer stehen für Dissonanz und Auflösung eigene Zählzeiten zur Verfügung: in Nr. 3, T. 6 sowie in Nr. 5, T. 4 (Nb. 1c) wären Quart und nachfolgende große Terz über *f* bzw. *d* als punktiertes Achtel und Sechzehntel zu realisieren; in Nr. 5, T. 7, bestünde die plausibelste Lösung in punktierter Viertel und nachschlagendem Achtel. Der Weg über den Quartvorhalt lag für Heinichens vom strengen Satz geprägtes Denken nahe; er mildert den harmonischen „clash“ durch schulmäßige Dissonanzbehandlung.

Eine andere, womöglich extravagante Art, das Zusammentreffen von Tonika und Dominante in der Begleitung zu berücksichtigen, beschreibt Francesco Gasparini.¹⁹ Er empfiehlt, in den Dominantdreiklang oder -septakkord auf der Penultima sogleich den Tonikagrundton einzufügen, der mit der simultan erklingenden Dominanterterz eine kleine Sekunde bildet. Diese „acciaccatura“ (Nb. 1d) erscheint auf den ersten Blick befremdlich, und in den Beispielen Gasparinis ist sie stets in ein vollgriffiges Accompagnement eingebaut, das für die in größeren Räumen gespielte Oper, kaum aber für die intime Cantata typisch gewesen sein dürfte. Zudem scheint Sven Hansell, der auf diese Möglichkeit der Kadenzbegleitung aufmerksam gemacht hat, entgegen dem Konsens späterer Traktate²⁰ anzunehmen, daß der „per acciaccatura“ hinzugefügte Ton nicht nur nach Art eines Mordentes kurz angetippt, sondern ausgehalten wird. Gasparinis knappe Darstel-

¹⁹ Vgl. Hansell, *The Cadence* (wie Anm. 16), S. 229–232 und Francesco Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig 1708, Faksimile-Nachdruck New York 1967, S. 93–97, insbesondere die mit „per Cadenza“ oder ähnlich bezeichneten Beispiele. Die Interpretation von Gasparinis Ausführungen ist im übrigen schwierig.

²⁰ Vgl. dazu etwa den Artikel *Acciaccatura* in: *Riemann-Musiklexikon*, Sachteil, Band III, Mainz¹² 1967, S. 6. Erhellend ist der Art. zum gleichen Stichwort in: *The New Harvard Dictionary of Music* (Hrsg. Don Michael Randel), Cambridge/Mass. und London 1986, S. 3 f. Einen historischen Überblick mit reichem Anschauungsmaterial bietet Peter Williams, *The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony*, 1650–1750, in: *MQ* 54 (1968), S. 503–523.

lung läßt diese Deutung zu, zumal dann, wenn die „acciaccatura“ und der benachbarte Akkordton mit einem einzigen Finger niedergedrückt werden müssen.²¹

Heinichen wie Gasparini haben auf den ersten Blick dasselbe Ziel: der Tonikagrundton soll Teil der im Kern dominantischen Penultimaharmonie werden. Die Wege aber sind verschieden. Heinichens Quartvorhalt ist Bestandteil einer kontrapunktisch korrekt geführten „Stimme“: Die Dissonanz ist vorbereitet²² und löst sich durch Sekundschritt abwärts auf. Dissonanz und Auflösung erklingen sukzessive, das Intervall der kleinen Sekund kommt simultan nicht zum Vorschein. Gasparinis „acciaccatura“ – wörtlich: „Quetschung“ oder „Zusammenziehung“, gemeint ist ein „Tastencluster“²³ – ist dagegen nicht Bestandteil einer Stimme, kein „satztechnisches“ Moment, sondern ein aus dem Nichts erscheinender Zusatzton, der zugleich mit seinem (potentiellen) Auflösungston erscheint und so keinerlei Motivation hat, sich selbst durch Sekundschritt abwärts aufzulösen. Hier zeigen sich wohl verschiedene Grade von Empfindlichkeit gegenüber klanglichen Momenten und verschiedene Vorstellungen von der Verwurzelung des Generalbasses im reinen Satz. Denn Heinichen, der 1728 Gasparinis Ausführungen eingehend (und im einzelnen fragwürdig) interpretiert, kann sich nichts anderes vorstellen, als daß die hinzugefügten Tasten, die meist akkordfremde Töne anschlagen, sogleich wieder aufgehoben werden müssen:

„Eine Acciaccatura hingegen nennet er, wenn man wegen des Ambitus modi statt des Semitonii einen gantzen Ton drunter, oder auch wohl nach Gelegenheit 3= 4= neben einander liegende Claves in einen gelinden Arpeggio fast zugleich niederschläget, jedoch die falschen, oder nicht zum Accord gehörigen Claves allein wieder fahren lässet.“²⁴

Gasparini schreibt nichts vom Loslassen der „falschen Tasten“ und nichts von einem Arpeggio. Seine scheinbar sukzessive Notation der Akkordtöne resultiert aus typographischer Not; er schreibt dazu ausdrücklich: „avvertendo, che tutte le note poste tra le due linee, servono per un sol colpo, e si fanno tutte insieme.“²⁵

Die Quelle Lbl weist in allen Sätzen (vorhanden sind nur Nr. 1–4) eine ausführliche Bezifferung auf, die von zweiter Hand stammt, wie der Vergleich mit den wenigen Ziffern zeigt, die (in Übereinstimmung mit Quelle Ob) von der Hand des Noten- und Textschreibers stammen. Diese Bezifferung hat mit derjenigen Heinichens nichts zu tun.

²¹ Es gibt Beispiele, in denen die rechte Hand sechs Töne zu greifen hat, von denen zwei mit „acc.“ bezeichnet sind; vgl. Gasparini, *L'Armonico Pratico* (wie Anm. 19), S. 93, das zweite und sechste Beispiel: $c^1-d^1(\text{acc.})-fis^1-g^1(\text{acc.})-a^1-c^2$ über Baßton *A* und $d^1-e^1(\text{acc.})-gis^1-a^1(\text{acc.})-h^1-d^2$ über Baßton *H*.

²² Einzige Ausnahme: die ohnedies problematische Lesart Nr. 1, T. 16. Aber selbst hier könnte durch 6.5 über *c* in T. 15 f. die Quart *g* vorbereitet werden.

²³ Gasparini verwendet den Ausdruck nicht absolut, sondern mit den Präpositionen „con“ oder „per“. Seine Definition zielt auf das Ergebnis des Vorgangs, das im simultanen Niederdrücken benachbarter Tasten besteht: „Si usa alcune volte qualche falsa, che sarà con acciaccatura di due, trè, o quattro tasti uniti uno appresso l'altro, e particolarmente ne' Recitativi, o Canti gravi fanno mirabile effetto, osservandosi in specie in alcune note, che hanno la Sesta maggiore“ (Gasparini, *L'Armonico Pratico* [wie Anm. 19], S. 93). Einen „Viertastencluster“ zeigt das achte auf die Definition folgende Beispiel: der Akkord $d^1-fis^1-h^1$ in der rechten Hand wird durch die beiden Zusatztöne gis^1 und a^1 aufgefüllt.

²⁴ *GbC* (1728), S. 535; vgl. insgesamt S. 522 sowie 534–540.

²⁵ Gasparini, *L'Armonico Pratico* (wie Anm. 19), S. 92.

Natürlich stimmt sie mit dieser im Ergebnis oft überein, schließlich geht es um dasselbe Stück. Dennoch gibt es charakteristische Unterschiede. Einer dieser Unterschiede betrifft die Rezitativkadenzen. In Lbl findet sich zum einen die Folge 6.4–5.#. Die Signatur 6.4 eignet sich gut zur Begleitung von Schlußwendungen des Typs b: Quartsprung abwärts von der Tonikaoktav in die Tonikaquint (8–5), da die Töne von 6.4 über V im Baß den Tönen der Tonikaharmonie entsprechen; der Dreiklang V: 5.# wird dann nachgeschlagen (so in Nr. 1, T. 11). Anders ist es bei Singstimmenschlüssen des Typs a: Abstieg von der Obersekund in den TonikaGrundton (2–1). Hier gerät V: 6.4 in Konflikt mit der Appoggiatur, die ja „V: 5“ ist. Heinrichens Kadenzbezeichnung 5.4–5.# leidet unter diesem Mangel nicht (wenn es denn ein Mangel ist), dem Lbl nur durch – stilwidrigen – Verzicht auf die Appoggiatur abhelfen könnte (vgl. Nr. 1, T. 6). In Nr. 3, T. 6 und T. 15 beziffert Lbl den vorletzten Klang mit 7.♯ bzw. 7.# als Dominantseptakkord, der simultan oder im Nachschlag ausgeführt werden kann, einen Quartvorhalt aber wohl ausschließt.

2. 2 Eine merkwürdige Ausweichung

Cesarinis Da-capo-Arien sind als „Devisenarien“ gebaut; zumindest aber wird der Singstimmenbeginn im Einleitungsritornell vorweggenommen. Die folgenden Bemerkungen beschränken sich auf die erste Arie (Nr. 2, „Nel baciarti“). An ihrem Beginn wird eine Phrase mehrfach wiederholt, deren Zentrum *c*-Moll ist. Die Annahme, daß der erste Baßton (hier: *g*) die Tonart bezeichnen müsse, wäre irrig. An vergleichbarer Stelle schreibt Heinrichen im *GbC* (1728) im Blick auf die dort besprochene Scarlatti-Cantata ausdrücklich:

„Observatio practica 1. Daß man den Modum einer Arie ohne Instrumente niemahls aus der ersten Bass-Note, sondern aus der ersten Cadenz des Rittornello erkennen müsse. Ratio: Das Rittornello des Basses giebet gemeinlich die anfangende Modulation der Singe-Stimme vorher an: Da nun diese nicht allezeit in der 8va modi, sondern auch in der 5ta und 3a modi anzufangen pfelet, so entstehet nothwendig ein gleiches bey dem ersten Rittornello.“²⁶

Es ist also unumgänglich, das Tonartzentrum aus dem durch die Baßstimme repräsentierten Harmonieverlauf des gesamten „Rittornello“ zu ermitteln, um die „Funktion“ und damit den Akkord des Anfangstones im Baß zu erfassen. Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß die Tonikaquinte als Anfangston problematisch ist. Denn sie wird – jedenfalls in Heinrichens Beispielen – im Baß als Repräsentantin dominantischer Harmonie aufgefaßt, während sie in der Singstimme zur Tonika gehört. Der Grund ist klar: die Tonikaquint im Baß wäre Fundament eines satztechnisch intolerablen Quartsextakkordes. Womöglich liegt in der verschiedenen harmonischen Deutung identischer Melodiephrasen ein gewisser Reiz.

Besonders heikel für den Cembalisten sind diejenigen Stellen, an denen der Herrschaftsbereich eines neuen Zentrums beginnt. Vorausschauen und Mithören, insbesondere aber die Beachtung neuer erhöhender Akzidentien werden von ihm verlangt (vgl. SR 5 [1711] und SR 7 [1728]). Der Übergang von *c*-Moll nach *Es*-Dur (Kadenz: T. 10,

²⁶ *GbC* (1728), S. 798.

2. Hälfte) ist nicht leicht zu erkennen; die Singstimme muß helfen (T. 9: b^1 statt h^1). Der A-Teil dieser Arie mit den jeweils durch Kadenz befestigten Stationen *c*-Moll, *Es*-Dur, *c*-Moll ist aber – gemessen an den zeitgenössischen Verfahrensweisen – völlig normal. Eine merkwürdige, womöglich nicht Cesarinis Absichten entsprechende Ausweichung zeigt der B-Teil in einigen Manuskripten und auch in *Anw*: in T. 17 f. moduliert das Stück diesen Quellen zufolge nach *F*-Dur, also in die Tonart auf der 4. Stufe der Haupttonart mit „leiterfremder“ Terz, mithin dem falschen Klanggeschlecht (Notenbeispiel 2b, c, e, f).²⁷

a) 2. Aria, T. 17f. nach MÜs, Parodietext

b) 2. Aria, T. 17f. nach *Anw*

c) 2. Aria, T. 17f. nach IDt

d) 2. Aria, T. 17f. nach B

e) 2. Aria, T. 17f. nach Ob

f) 2. Aria, T. 17f. nach Lbl

va - ci, ha - vrà vi - ta il mio gio - ir, il mio gio - mo - re, lan - gue il cuore ma dal pia - cer, e par che
[Textierung korrupt]

mo - ra, lan - gue il cor mà dal pia - cer, e par che mo - ra, lan - gue il cor mà dal pia - cer, e par che

mo - ra, lan - gue il co - re mà del pia - cer, e par che mo - ra, lan - gue il co - re mà del pia - cer, e par che

(nicht erhöht)

Notenbeispiel 2a-f: Ausweichung nach *F*-Dur (Nr. 2, T. 17 f.)

Die Verwendung der Subdominante *B*-Dur anstelle von *b*-Moll (die Dominante *C*-Dur wäre kein unterscheidendes Merkmal) im Vorfeld der Kadenz schließt die Möglichkeit aus, „*F*-Dur“ in dieser Lesart lediglich als „*f*-Moll mit akzidentuell erhöhter Terz im Schlussklang“ zu verstehen. Daß Heinichen diese Lesart, die er doch wiedergibt, nicht kommentiert, obwohl sie seiner SR 6 und dem „Musikalischen Zirkel“ zufolge nicht in Frage kommen kann, mag allenfalls damit zu erklären sein, daß er einem Kantatenkomponisten von vornherein eine gewisse Narrenfreiheit zuerkannte. 1728 schreibt er in den einleitenden Bemerkungen zur Besprechung der Scarlatti-Cantata:

²⁷ Zur Normwidrigkeit dieses Sachverhalts vgl. in Teil I, Abschnitt 3.3 die Bemerkungen im Anschluß an SR 6.

„Denn es bindet sich dieser Autor selten oder niemahls an einen regulirten ambitum modi, sondern er verwirfft die Tone gantz ungleich auf eben die Arth, und öftters mit mehrer Härtigkeit, als man iemahls im flüchtigen Recitativ thun kan.“²⁸

Im Bereich „normaler“ Komposition um 1700 läge eine Ausweichung von *c*-Moll nach *f*-Moll (4. Stufe mit leitereigener Terz) mittels der Subdominante *b*-Moll und des neuen Leittons *e*. Eine in diesem Sinne konservative Version bieten Quelle B (Nb. 2d) und – mit Parodietext und ebenfalls parodierter Musik, hier jedoch vergleichbar – die von B unabhängige Quelle MÜs (Nb. 2a): zu Beginn von T. 17 erscheint zunächst *B*-Dur, das dann zu *b*-Moll verändert und in eine Kadenz nach *f*-Moll integriert wird. Die entscheidende Hinwendung zur Dur-Lesart dokumentiert IDt (Nb. 2c; auch Ob, Nb. 2e; das in Ob vor *es* [Orig.: *f*] fehlende Erhöhungszeichen könnte ein bloßer Schreibfehler sein): die Folge d^2 - des^2 wird zu des^2 - d^2 umgekehrt. Dies hat Konsequenzen: die kurze Ausweichung nach *B*-Dur (*c*-Moll: 7. Stufe mit normgerechtem Tongeschlecht) zu Beginn von T. 18 wird „vermollt“, während die folgenden Akkorde und damit auch das Modulationsziel in normwidriges Dur verändert werden. In Lbl (Nb. 2f) hat ein späterer Schreiber – womöglich derjenige, der die Bezifferung ergänzt hat – den Wechsel von des^2 zu d^2 durch Wiederholung des *b*-Akzidents vor der vierten Soprannote rückgängig gemacht. Auch unter die ersten vier Baßnoten hat er viermal *b* geschrieben. Allerdings hat sein Mut nicht dazu ausgereicht, dann auch *F*-Dur zu *f*-Moll zu verändern; wohl hinderte ihn daran auch die in seiner Vorlage vorgegebene Singstimme, die ja die Dur-terz aufweist. Die Version in Heinrichens *Anweisung* verfremdet die womöglich bereits verfremdete Version des Typs IDt noch um eine weitere Stufe: auch die Erhöhung des Baßtones *B* zu *H* fordert hier einen Sextakkord, der *G*-Dur als Harmonie impliziert. Dieses *G*-Dur wäre allenfalls doppeldominantisch zu dem hier noch kaum vorausahnbaren *F*-Dur zu verstehen und damit entlegener als das aus *b*-Moll entstandene *B*-Dur. Exemplarisch zeigt die instabile Überlieferung dieser Stelle, in welche Schwierigkeiten das musikalische Urteil geriet, wenn die in einem normalisierten harmonischen Umfeld üblichen Bahnen absichtlich oder durch Kopierversehen verlassen wurden.

2.3 Harmonische Verwirrung

Im Notenbeispiel 3 sind Lesarten versammelt, die nicht auf Probleme mit einem Ausweichungsziel verweisen, sondern aus einer Satzpartikel resultieren, deren harmonische Deutung offenkundig schwierig war. Eine insgesamt plausible Lesart bietet MÜs (hier lautet die vorletzte Soprannote in T. 21 cis^2 statt c^2). Auf den zu satztechnisch inakzeptablen Quinten führenden Baßverlauf in IDt am Übergang von T. 21 auf 22 sei beiläufig hingewiesen; die daran anschließenden Septimenparallelen könnte man – bei entsprechender harmonischer Toleranz – allenfalls noch rechtfertigen. Wesentlich interessanter ist die variable Gestaltung der zweiten Hälfte von T. 20. Die Lesart Lbl/Ob erscheint nur auf den ersten Blick brauchbar, doch läßt sich die Bezifferung von Lbl nicht sinnvoll

²⁸ *GBC* (1728), S. 797. Beiläufig sei bemerkt, daß in Cesarinis Arie „*Ò se canta*“ (Nr. 4) in T. 24 nach übereinstimmendem Zeugnis aller Quellen förmlich nach *b*-Moll, also in die 7. Stufe der Grundtonart *c*-Moll mit „falschem“ Tongeschlecht moduliert wird (die „normale“ Ausweichung ginge nach *B*-Dur).

realisieren. Sie dürfte mechanisch nach dem Muster einer Quintfallsequenz ergänzt worden sein, das hier aber nicht anwendbar ist (von der vorletzten zur letzten Note liegt ein Quintsprung aufwärts, also kein Quintfall vor).

l'al ma, e par che mo-re, langue il cuor, ma dal pia-cer, ma dal pia-cer, ma dal pia-cer.

Anw (e) (f) (k) (l) (m)

MÜs

B, IDt (D. c.)

Lbl, Ob

Beziff. in Lbl: 6 6 7 7 7 7 7 6 6 5 5 6 6 6 5

5 4# 3 4 # 5 4 3

Notenbeispiel 3: Schluß des B-Teils von Nr. 2, T. 20–22

Das in Ob und Lbl sichtbar werdende Problem dieser Stelle könnte womöglich daraus resultieren, daß der Geiger Cesarini hier keinen die gemeinte Harmonie plausibel repräsentierenden Baß gefunden hat.²⁹ Das Ziel des Abschnitts ist eine *g*-Moll-Kadenz. Eine mögliche – für das Empfinden des Vf. die nächstliegende – harmonische Deutung spräche der zweiten Hälfte von T. 20 insgesamt Subdominantfunktion zu; man greife mit der rechten Hand etwa $es^1-g^1-c^2$ und der Klang zu den Baßtönen *es* und *a* wird überzeugend sein. Der Baßtön *es* bedarf keiner Erklärung; der Ton *a* dagegen, als Unterterz der Singstimme von Cesarini vielleicht aus „intervallischen“ Erwägungen gewählt, läßt sich durch eine gängige Form der Subdominante in Mollkadenz erklären: auf der 4. Stufe im Baß steht die große Sexte anstelle oder gemeinsam mit der Quint.³⁰ Nur wird man – was der Geiger Cesarini in seiner Komposition vielleicht nicht hinreichend beachtet hat – diese „große Sext“ im Baß, zumal dann, wenn sie im Tritonus- oder verminderten Quintsprung erreicht wird, nicht ohne weiteres als Teil eines die Subdominante von *g*-Moll repräsentierenden Akkordes erkennen können.

²⁹ Deshalb könnte ein Buch wie das folgende in der Tat auf eine bestimmte Problemlage reagieren: Walter Kolneder, *Harmonielehre für Geiger und Spieler anderer Melodieinstrumente*, Wilhelmshaven 1984 (*Musikpädagogische Bibliothek* 29).

³⁰ Die Baßtöne *g* oder *c* (als weitere Bestandteile eines subdominantischen Akkordes *c-es-g-a*) hätten hier die erforderliche Abwechslung nicht gut realisiert: *g* als Unterquarte zum Melodieton wäre als Dissonanz problematisch und *c* wäre als Unteroktav „intervallisch“ farblos gewesen.

Die Version Ob/Lbl verändert durch den „baßmäßiger“ wirkenden Ton *d* (T. 20, siebtes Achtel) die Subdominant- in die Dominantwirkung, deren Eintritt in T. 21 damit vorweggenommen und ihrer Konsequenz beraubt wird. Heinichens Auffassung der Stelle überrascht, und sie zeigt, daß er zwar nicht im Grundsätzlichen, wohl aber im Einzelnen (dessen Ausmaß schwer zu ermitteln sein dürfte) eigene Hörgewohnheiten hatte. Seine Lesart ist schlecht legitimiert: *es* und dreimal *A* im Baß steht gegen alle anderen Quellen. Dennoch macht er die Version, die er offenkundig für möglich hielt, zur Grundlage seiner Interpretation. Zunächst gibt er zum Baßton *es* die Alternative: *Es-Dur-Dreiklang*³¹ oder *c-Moll-Sextakkord*. Dann aber veranlaßt ihn der Baßton *A* zu einer in einem Punkte fehlerhaften Argumentation, die dennoch ein besonderes Sensorium für die Eigenwertigkeit von Klängen verrät: „(e) Kan den ordinären Accord behalten / oder der folgenden Note zugefallen / welche die reine 5te e. über sich haben muß / die 6. greiffen. (f) Hat Tert. Maj. über. [scl. sich] Reg. 6. General. §. 32. c. 1. Sect. huj.“³² Heinichens letzter Akkordvorschlag liefe auf *A-Dur* hinaus, was wegen der Singstimme unmöglich ist. Baßton *As* bei vergessenem *b-Akzidens* ist ausgeschlossen wegen Heinichens Hinweis auf „die reine 5te e“; *A* (nicht *As*) wird auch durch die Parallelüberlieferung eindeutig bestätigt. Der Verweis auf GR 6 ist unklar; diese Regel bezieht sich auf einen Terzschrift im Baß mit einem akzidentiell veränderten Ton, paßt also nicht. Eine Erklärung für diese Unstimmigkeit kann ich nicht bieten. Über dem Ton *A* am Ende von T. 20 kommt nur der *a-Moll-Dreiklang* in Frage, den Heinichen auch für den Baßton *a* im folgenden T. 21 (letztes 8tel) verlangt: „(k) Hat nach der Singe Stimme die 6. (l) Hat die reine 5te e. weil dis [= *es*] als die falsche 5te nicht klinget ohne Resolution.“³³ Er bevorzugt hier die extrem querständig klingende Fortschreitung von einem *Es-Dur-Sextakkord* in einen *a-Moll-Dreiklang*, die sich satztechnisch zudem nur unschön realisieren läßt und in der auf *g-Moll* gerichteten Modulation überhaupt keinen Platz hat. Heinichen begründet die seltsame Wendung mit dem Fehlen einer erkennbaren „Resolution“ der verminderten Quinte *es* über *a*.³⁴ Das Argument ist schwer nachvollziehbar: betrachtet man *es* als dissonant, so wird der Ton regulär in das *d* des folgenden Akkordes aufgelöst. Betrachtet man die Sache harmonisch, so erfolgt die „Auflösung in die Tonika“ – oder die Auflösung der für die Dominante charakteristischen verminderten Quinte *a-es* in Terz und Quinte der Tonika, *b-d* – im übernächsten Akkord.

³¹ Zur Not als „Subdominantparallele“ (sP) noch subdominantisch auf *g-Moll* zu beziehen oder auch als „Tonikagegenklang“ (tG) aufzufassen.

³² *Amv* (1711), S. 240; vgl. oben, Abschnitt 1.6.

³³ *Amv* (1711), S. 241 f.; vgl. oben, Abschnitt 1.6. Zur „systemverschleiernenden“ Benennung von „schwarzen Tasten“ im Anschluß an die Bezeichnungweise der deutschen Orgeltabulatur vgl. die Bemerkungen in der Einleitung zum Faksimile der *Amv* (1711), S. 11*.

³⁴ Auch hier dürfte Heinichen im übrigen einer falschen Lesart aufgesessen sein: Ob, Lbl und MÜs (mit Parodietext) haben am Ende von T. 21 zweimal *g* statt *g-a*; 6.4 oder auch 5.3 über dem zweiten *g* ist unproblematisch. Anders in der Arie „Nò, non m'incatenar“ (Nr. 6, T. 8; *a* in allen Quellen); Heinichens Kommentar zu Index (ff), *Amv* (1711), S. 255, verlangt *a-Moll* nach 7–6 über *es*. Für den Vf. näher liegend wäre die Auffassung, daß *a* harmonisch in den folgenden Akkord über *fis* zu integrieren ist, laute dieser nun 6.5 oder 7b.5.3 (leider gehört diese Arie nicht mehr zum Notentext der ebenfalls bezifferten Quelle Lbl).

Festzuhalten bleibt, daß die verminderte Quint als Akkordbestandteil für Heinichen ein Stein des Anstoßes war, wenn er (zu Recht oder versehentlich) keine Möglichkeit zu korrekter Dissonanzbehandlung sah. Die Merkwürdigkeit des klanglichen Eindrucks von Heinichens Deutung (man spiele die Aussetzung von Nr. 2, T. 20 f.) korrespondiert in aufschlußreicher Weise mit der Unstimmigkeit seiner Begründungen und der Fehlerhaftigkeit seiner Lesarten. Es bleibt demnach die begründete Vermutung, daß es sich hier nicht so sehr um Zeugnisse grundsätzlich anderen Hörens als um Zeugnisse für eine Verwirrung handelt, die durch unplausibel erscheinende Stellen im notierten Satz erzeugt wurde. Derartige Stellen, die im übrigen selten sind, liefern in Verbindung mit einer Betrachtung der Überlieferung gleichsam durch die Hintertür einen erneuten Beleg für die Erklärungskraft harmonischer Kategorien, die auch und gerade dann noch greifen, wenn die bloß satztechnische Argumentation versagt.

2. 4 Bemerkungen zum Terzquartakkord (6.4.3)

Die nachträglich bezifferte Quelle Lbl setzt an allen in Frage kommenden Stellen über die 2. Stufe einer Tonart die Bezifferung 6.4.3; Heinichen dagegen schreibt diese Signatur in der Cantata nirgends vor. Er beschränkt sich statt dessen auf die Ziffer 6 (zur Angabe der großen Sext, oft mit akzidenteller Erhöhung), zu der zunächst nur die Terz, nicht aber die Quart gehört. Um nur ein einziges Beispiel zu nennen: Lbl beziffert das vorletzte Achtel in Nr. 2, T. 1 mit 6#.4.3, Heinichen dagegen nur mit 6‡ (# vs. ‡ wegen der in Lbl und *Anw* verschiedenen Tonart). Diese Zurückhaltung Heinichens resultiert natürlich auch aus seinen Spielregeln, in denen nur Dreiklang und Sextakkord vorgesehen sind. Dennoch ist die Scheu vor der Ziffer 6.4.3, die doch „nur“ die zweite Umkehrung des Dominantseptakkordes fordert, ein in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitetes Phänomen, dessen Erklärung erneut auf die noch enge Verbindung von Satztechnik und Harmonik hinweist.

Der Grund für Heinichens „sparsamere“ Bezifferung liegt darin, daß für einen Komponisten, der den homorhythmischen Akkordsatz nach den strengen Kriterien kontrapunktischer Korrektheit beurteilt, die „Quart“ im Akkord 6.4.3 ein Problem ist, weil sie die Systematik der Dissonanzbehandlung, ja die für den Kontrapunkt konstitutive Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz stört. Eine „ordentliche Dissonanz“ löst sich wenigstens durch Sekundschrift abwärts auf. Dies gilt sogar für die von Heinichen im übrigen nicht besonders hervorgehobene Dominantseptime, erscheine sie nun als 7 oder als verminderte Quint in 6.5 oder als Sekund in 6.4.2. In 6.4.3 dagegen tritt die mißliche Situation ein, daß der harmonisch dissonierende Ton – die Dominantseptime – als Terz über dem Baßton, der „konsonante“ Grundton des Akkords aber als Quart erscheint (man denke an den zu *C*-Dur dominantischen Akkord *d-f-g-h*). Bei der üblichen Fortführung dieses Klangs in die Tonika geht die Terz, die es dem Namen nach nicht nötig hätte, eine Sekunde abwärts, während die Quart über dem Baßton liegen bleibt. Da Heinichen das Theorem der Akkordumkehrung nicht anwendet, muß er den Akkord als Ausnahme beschreiben, was er im *GbC* (1728) mit folgenden Worten tut: „Es wird aber

bey solchen 6ten diese irregulaire 4. oder 4#. nicht iederzeit über denen Noten ausdrücklich angedeutet, sondern es stehet bey dem Accompagnisten, ob er sie selbst finden, und gehörig brauchen kan.“ In einer Fußnote erläutert er: „Es wird diese 4te sonst 4ta irregularis oder la Quarta irregolare genennet, weil sie ohne Resolution bleibt. Und bedienet sich hier eben der Freyheit, wie etwan die liegenbleibende 7ma in transitu des Basses thut, ungeachtet beyde, sowohl die 7me als 4te, an und vor sich selbst resolvirende Dissonantien seynd.“³⁵

Am Terzquartakkord läßt sich die enge Verbindung Carl Philipp Emanuel Bachs zu Heinrichens Büchern *pars pro toto* zeigen. Bach schreibt:

„Das Sonderbare hierbey ist, daß die Terz wie eine Dissonanz gebraucht wird, und die Quarte daher mehr Freiheit bekommt, als ausserdem. Die erstere wird von der letzteren *zuweilen* gebunden, und geht *allezeit* herunter. Die Quarte bleibt alsdenn entweder liegen, oder gehet in die Höhe. Wir werden bey Untersuchung aller Arten dieses Accordes, wodurch uns vornehmlich der so sehr verschiedene Gebrauch der beyden Quarten nöthiget, in deutlichen Exempeln diese Progreßionen genau betrachten.“³⁶

Satztechnische Regularität ist nach wie vor das Kennzeichen des kompositorischen Metiers; das bedeutet nicht die Negation harmonisch-stringenter Organisation als eines allgemeinen Prinzips. Gerade aufgrund seiner „Allgemeinheit“, seiner „Elementarität“ wird es auch von Bachs Generalbaßlehre nicht explizit thematisiert. Bach konzentriert sich mehr noch als Heinrichen auf die Satzkonventionen, deren Beherrschung als Kennzeichen des gediegenen Generalbaßspielers und als erste Stufe zur Kompositionskunst gilt. Daß sich in der alltäglichen Praxis ein immer stärkerer Vorrang rein klanglicher Erwägungen gegenüber den Forderungen eines regulierten Satzes herausbildete – wenn dies nicht seit jeher zu den Kennzeichen des bloßen Praktizismus gehörte –, zeigt exemplarisch die permanente Setzung der Bezifferung 6.4.3 an den einschlägigen Stellen in Lbl.

2. 5 Resümee: Generalbaßlehre und Harmonielehre

Heinrichens Generalbaßlehre vermittelt zwar auch aufführungspraktisch relevante Diminutions- und Kolorierungstechniken. Aber solche Techniken setzen ein „Etwas“ voraus, das diminuiert werden kann. Diese gleichsam materielle Grundlage des Generalbaßspiels vermittelt Heinrichen in Form einer „Satzlehre“, die vom Baß-Cantus-firmus ausgeht:

³⁵ *GbC* (1728), S. 151 mit Anmerkung (g). Heinrichens Vergleich mit der „7ma in transitu des Basses“, bei der die Oberstimme als Septime liegen bleibt, beschreibt eine Äußerlichkeit, die nichts erklärt, da die Quart in 6.4.3 mit Durchgangsnoten nichts zu tun hat, sondern ein nicht auflösungsbedürftiger Grundton ist. Erneut zeigt sich die Erklärungskraft des Umkehrungstheorems auch für solche Praxis, die ohne seine Kenntnis ausgeübt wurde.

³⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 und Teil II, Berlin 1762 (Hrsg. Wolfgang Horn), Kassel u. a. 1994, Teil II, S. 75, § 4 (Hervorhebungen original). Den Fall der von der Quart „gebundenen“ Terz (vgl. ebd., §. 5) kennt Heinrichen auch; er bespricht ihn unter dem Namen „3a syncopata“ (*GbC* [1728], S. 163); dazu Walter Heimann, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz*, München 1973, S. 80 f. (*Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 5).

„und was heisset endlich General-Bass spielen anders / als zu der vorgelegten eintzigen Bass-Stimme / die übrigen Stimmen zu einer völligen Harmonie ex tempore erdencken / oder dazu componiren?“³⁷ Der Generalbaßspieler bleibt dabei immer ein „unvollkommener Komponist“.³⁸ Er lernt im Rahmen des Cantus-firmus-Reglements nicht, wie ein Cantus-firmus und damit ein ganzes Stück oder ein stringenter musikalischer Zusammenhang zu konzipieren wäre (von konventionell geregelten Schreibarten wie Imitationen und Fugen muß hier, da es um die elementaren Grundlagen des Komponierens geht, nicht geredet werden).

Ein bereits deutlich ausgeprägtes pragmatisch-harmonisches, jedoch erst partiell „funktionales“ Denken gehörte historisch wie systematisch zu den Entstehungsbedingungen der Generalbaßpraxis und -lehre. So findet man schon 1607 bei Francesco Bianciardi die folgenden Sätze über die Akkordergänzung zu einem unbezifferten Baß:

„La difficoltà maggiore, che sia nel sonare, è il dar le consonanze imperfette [scl. Terzen und Sexten] a suo luogo, e tempo. Però diremo prima della terza [...] Quando sale per quarta, li daremo la terza maggiore, e se naturalmente non sarà maggiore, si farà aggiungendo il Diesis, perche in questo movimento si fa la cadenza [...] Quando descende per quinta, li daremo la terza maggiore, come quando sale per quarta.“³⁹

Damit ist für den engen Bereich der „cadenza“ (also der lokalen Klauselzäsur) das Phänomen der Penultima-Erhöhung in der „horizontal“ betrachteten Diskantklausel übersetzt in die „vertikale“ Perspektive des harmonischen Vorgangs: Die Durterz über dem quinhöheren Baßton wird als Eigenschaft eines Akkordbestandteils in „V-I-Verbindungen“ erfaßt.

Bianciardi redet speziell von Klauselstellen, nicht von größeren Abschnitten einer Komposition. Über harmonische Einzelphänomene kann demnach auch ohne harmonische Fundierung des musikalischen Gesamtzusammenhangs und ohne Möglichkeit der Formulierung einer umfassenden Harmonielehre geredet werden. Bianciardi tut dies im Blick auf die Musik um 1600; dabei kann er angesichts der Praxis seiner Zeit und im Gefolge des allein herrschenden kontrapunktischen Denkens nur Regeln im Stile der GR formulieren.

Dagegen überschreiten Heinichens „Special-Regeln“ 100 Jahre später den Bezirk der cantus-firmus-Bindung – also den Bezirk einer kontrapunktischen Satzlehre –, indem sie

³⁷ *Amv* (1711), S. 1.

³⁸ Freilich wird hier ein moderner Kompositionsbegriff zugrunde gelegt; zu den historischen Verwendungsweisen des formalen Begriffes vgl. Markus Bandur, *Compositio/Komposition*, in: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, 24. Auslieferung, Frühjahr 1996, S. 34.

³⁹ Zitiert nach Robert Haas, *Das Generalbassflugblatt Francesco Bianciardis*, in: *Musikwissenschaftliche Beiträge. Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag* (Hrsg. Walter Lott u. a.), Berlin 1929, S. 48–56, hier S. 50 f. Aus den zugehörigen Notenbeispielen, S. 51 (Sprung aufwärts „per quarta“ und abwärts „per quinta“) wird unmißverständlich klar, daß Bianciardi von der Erhöhung der Terz im Penultima-Klang spricht, nicht von der – ebenfalls erwähnten – Terzerhöhung im Schlußklang („e nelle cadenze finali sempre si finisce con terza maggiore“, S. 51). Haas übersetzt: „Mehr Schwierigkeit bereitet es beim Spielen, die unvollkommenen Konsonanzen an rechtem Ort und zu rechter Zeit anzuwenden. Darum wollen wir zuerst von der Terz sprechen [...] Wenn der Baß [...] um eine Quart steigt, [erhält er] die große Terz, wenn sie nicht leitereigen groß ist, so muß ein Kreuz gesetzt werden, denn mit diesem Baßsprung macht man die Kadenz; [...] beim Quintsprung abwärts steht wie beim Quartsprung aufwärts die große Terz“ (S. 55).

die tonartlich-harmonischen Bedingungen von dessen Konzeption erfragen. „Setzen“ und „Konzipieren“ können sich in verschiedener Weise im kompositorischen Intuitions- und Arbeitsprozeß durchdringen, ohne daß Möglichkeiten abzusehen wären, wie diese Vorgänge und Zustände im Geiste von Komponisten methodisch erhellt werden könnten. Es kommt aber hier nur auf den logischen Sachverhalt an, daß die beiden Begriffe auf verschiedenen Ebenen liegen: sie schließen einander nicht aus, weil sie sich nicht frontal treffen. Deshalb kann die Bedeutung des auf die Konzeption oder Erfassung des Klangkontinuums gerichteten, funktionsharmonischen Denkens bei Heinichen hervorgehoben werden, ohne daß man im geringsten verkennen müßte, daß die meisten Seiten in seinen Büchern, insbesondere im weitläufiger ausgearbeiteten *GbC* (1728), der Satzlehre gewidmet sind.

Soll eine „Harmonielehre“ nicht nur ein passiv anwendbares Analyseinstrumentarium vermitteln, so müßte sie primär und essentiell eine „Konzeptionslehre“ sein, die in zweiter Instanz mit Elementen der „Satzlehre“ angereichert werden könnte.⁴⁰ Arnold Schönberg bemängelt in seiner „Harmonielehre“, daß diese Forderung an seine Disziplin selbst zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht zu entsprechenden didaktischen Konsequenzen geführt hat:

„Ehemals mochte das Ausführen eines Generalbasses von Wert gewesen sein, als es noch Aufgabe des Klavierspielers war, aus bezifferten Bässen zu begleiten. Das heute zu unterrichten, wo es kein Musiker mehr braucht, ist ebenso zeitraubend wie zwecklos, hindert an der Befassung mit Wichtigerem und verabsäumt vor allem, den Schüler selbständig zu machen. Um den Hauptzweck der Harmonielehre zu erfüllen: Akkorde, ihren Eigenschaften gehorchend, zu solchen Folgen zu verbinden, daß deren Wirkung der jeweiligen Aufgabe entspricht, dazu ist nicht viel Stimmführungskunst nötig“; niemals lernt der (an einen vorgegebenen Cantus firmus gebundene) Generalbaßschüler, „einen Tonsatz zu entwerfen, dessen harmonische Konstruktion durch Folgerichtigkeit wirkt.“⁴¹

Erst spät in der historischen Entwicklung finden sich verbale Zeugnisse für funktionsharmonisches Denken, das zu den Grundvoraussetzungen für die Bearbeitung der von Schönberg formulierten Aufgabe gehört. Heinichen ist einer der ersten Autoren, die das neue, bei Schönberg voll ausgebildete harmonisch fundierte Verständnis von musikalischem Zusammenhang begrifflich reflektieren. Dessen Existenz im Kopf und im Handeln von Komponisten muß notwendig älter sein,⁴² wobei die Form dieser Existenz wie auch die Möglichkeiten adäquaten Begreifens offene, aber diskutabile Probleme bleiben.

⁴⁰ Man kann einen wichtigen Gegensatz zwischen den beiden einflußreichen Systemen Riemanns und Schenkers in der verschiedenen Gewichtung von „harmonischen Momenten“ einerseits, „Stimmführungsmomenten“ andererseits sehen; vgl. dazu den Beitrag von Hellmut Federhofer, *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Wien, Mozartjahr 1956* (Hrsg. Erich Schenk), Graz und Köln 1958, S. 183–190. Dabei handelt es sich aber um einen Binnenkonflikt innerhalb des Reiches, in dem funktionsharmonische Begriffe längst etabliert sind. Zur Klärung dieses Konflikts tragen die nicht nur historisch, sondern auch systematisch weit in dessen Vorfeld liegenden Überlegungen zu Heinichen nichts bei.

⁴¹ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, o. O. [Wien] ³1922, S. 10.

⁴² Der auf Praxis zielenden Reflexion vorzuwerfen, sie „hinke nach“, ist in etwa so sinnvoll wie der Vorwurf an ein Kind, es sei jünger als seine Eltern.

Der Charakter von Heinichens funktionsharmonischer Betrachtungsweise soll im folgenden ohne Scheu vor exemplarischer Konkretisierung kurz resümiert werden. Als Exempel diene wiederum die Aria Nr. 2, „Nel baciarti in sogno ancora“.

Wenn man bei der Funktionsanalyse Doppeldominanten ausschließt, also mit jeder neuen Dominante zugleich eine neue Tonika annimmt, dann ergeben sich in A- und B-Teil der Arie insgesamt 11 Klangzentren als Bezugstoniken (in Klammern wird der jeweilige Geltungsbereich⁴³ angegeben; durch Kadenz befestigte Tonarten sind fett gedruckt):

A-Teil:

1. **c-Moll** (T. 1–9.2; Kadenz T. 3.1, 7.1),
2. **Es-Dur** (T. 9.3–10.5; Kadenz T. 10.4),
3. **c-Moll** (T. 10.6–16.2; Kadenz T. 14.6, 16.1),

B-Teil:

4. *As-Dur* (T. 16.3–16.5; ohne Kadenz),
5. *b-Moll* (T. 16.6–17.2; ohne Kadenz),
6. *C-Dur* (T. 17.3–17.4; ohne Kadenz),
7. **F-Dur** (T. 17.5–18.2; Kadenz T. 18.1),
8. *B-Dur* (T. 18.3–18.7; ohne Kadenz),
9. *c-Moll* (T. 19.1–19.8; ohne Kadenz),
10. *B-Dur* (T. 20.1–20.5; ohne Kadenz),
11. **g-Moll** (T. 21.1–22.6; Kadenz T. 21.5, 22.6).

Über die kadenziell befestigten Tonarten hinaus führt die Analyse auch auf Zentren, die nur im Vorbeigehen berührt werden und die man als „Durchgangstoniken“ bezeichnen könnte. Ihre Annahme ergibt sich zwingend aus der tonikabezeichnenden Funktion jeweils neuer Dominanten, die Heinichen insbesondere anhand des jeweils „neuen subsemitoniums“ identifiziert. Auch und gerade die „Durchgangstoniken“ muß der Generalbaßspieler erkennen, damit er die SR anwenden kann. An dieser Stelle berühren sich deren Anwendung und die Durchführung einer harmonischen Analyse besonders eng. Der Unterschied wird durch die Grenze zwischen Handeln und erkennendem Betrachten bezeichnet: während sich die Baßanalyse des Spielers in Griffen niederschlägt, führt die harmonische Analyse in Worten und Begriffen zur Explikation der Beziehungen, die zwischen den vom Spieler gefundenen, vom Komponisten intendierten Akkorden herrschen.

Die tonartlichen Verhältnisse im A-Teil sind eindeutig: „Und also hat die Aria biß zum (o) stets in c.moll modulirt. [...] Der Ton ist aber nunmehr in dis dur [= *Es-Dur*]

⁴³ Die Zahl nach dem Punkt bezieht sich auf die realen Baßnoten, nicht auf die virtuellen Taktzeiten. Als letzter Akkord wird oben derjenige genannt, der gerade noch auf die genannte Tonika beziehbar ist (Doppelbeziehbarkeit im Modulationsbereich ist hier die Regel). Bei Kadenzten wird der Einfachheit halber nur der Schlußklang angegeben. Die drei notwendigen Attribute sind hierbei der Baßschritt V–I; I auf betonter Zeit (erstes oder drittes Viertel); (gegebenenfalls) Oktavlage der Singstimme.

gefallen [...] daß der Ton wiederum in c.dis. [*c*-Moll mit Terz *dis = es*] changire.“⁴⁴ Problematisch ist der Beginn des B-Teils (T. 16). Heinichen konstatiert zwar den Tonartwechsel, nennt aber nicht das neue Bezugszentrum (die Durchgangstonika *As*-Dur), weil „kein a part Semitonium von neuen angegeben / und ein ander changement des Tons gezeigt wird“.⁴⁵

Leicht ist dagegen die Modulation nach *F*-Dur anzusprechen: „welches neue semiton. [gemeint ist der akzidentiell erhöhte Baßton *e*, T. 17.4] zugleich weiset / daß der Ton in *f*. changire“.⁴⁶ Die vorausgehenden, praktisch (fast) bedeutungslosen Durchgangstoniken *b*-Moll und *C*-Dur übergeht Heinichen. *b*-Moll wird durch den Leitton *a* im Baß (T. 16.7) und die Mollterz *des*² (T. 17.1) in der Singstimme bezeichnet, während die Annahme von *C*-Dur als Durchgangstonika nur dem Sextakkord über *H* (T. 17.3; der analoge Ton lautet in allen anderen Quellen *B* oder *b*) geschuldet ist, der beim Verzicht auf die Annahme von Doppeldominanten als dominantisch zum folgenden Sextakkord über *e* aufgefaßt werden muß, welcher seinerseits dann als Dominante in den *F*-Dur-Kadenzkreis führt. Solche verwirren und verwirrenden Passagen sind natürlich nicht das Feld, auf dem die mit relativ stabilen Bezugszentren rechnenden „Special-Regeln“ ihre Stärke ausspielen könnten. Deshalb ist Heinichens Schweigen über manche problematische Stelle verständlich.

Über den neuerlichen Tonartwechsel in T. 18 (der Baßton *es* ist nicht mehr auf *F*-Dur zu beziehen) schweigt Heinichen ebenfalls, was ihm deshalb möglich ist, weil der Rahmensatz *es*-*b*¹ ohnehin nur den *Es*-Dur-Dreiklang zuläßt, der hier als Subdominante zu *B*-Dur fungiert. Da Heinichen diese Tonika ignoriert, erklärt er den Sextakkord über dem Baßton *d* (T. 18.4, Index [xx]) auch nicht durch SR 2, sondern durch die in der „Singe-Stimme“ angegebene Sext.⁴⁷

Eindeutig ist die Diagnose des Übergangs zur Durchgangstonart *c*-Moll: „Das bey (yy) angegebene Semiton. *h*. changiret den Ton in *c*-moll“.⁴⁸ Die darauf folgende Durchgangstonika *B*-Dur wird nicht speziell, aber wenigstens allgemein angesprochen: „Über (b) wird *5b* angegeben / worzu bekandtermassen 6. und 3. gehören. So wohl in vorhergehender als nechstfolgender Note ist das bißherige *h*. und also auch der Ton changiret worden.“⁴⁹ Die Schlußtonart des B-Teils, *g*-Moll, ist anhand der (zweifachen) Kadenz und des Semitoniums leicht zu erkennen: „weil der Ton gleich darauf ins *g* moll schliesset“ und „weil der Ton wie aus den vorhergehenden *fis*. zu sehen / in *g*-moll changiret.“⁵⁰

Wenn ein Komponist und versierter Generalbaßspieler wie Heinichen den Baßverlauf der Aria „Nel baciarti“ betrachtet, so sieht und hört er nicht nur eine „Stimme“, sondern einen kontrapunktisch korrekten Akkordsatz, der ein reguliertes harmonisches Konti-

⁴⁴ *Amv* (1711), S. 234, 236.

⁴⁵ Ebd., S. 239.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 240.

⁴⁸ Ebd., S. 239.

⁴⁹ Ebd., S. 240.

⁵⁰ Ebd., S. 240, 242.

num repräsentiert. Die harmonische Konzeption gibt dabei die Richtung des Weges vor, der unter strikter Beachtung des Satzreglements korrekt durchmessen wird. Verdeckt wird die Nähe von Harmonik und konkreten Satzbildern dann, wenn man die Harmonik nur als unkommentierte Symbolkette darstellt, die zwar – mit ihren Funktionsnamen – die Grundverhältnisse auf den Begriff bringt, die Gewinnung eines Satzbildes aber nur auf dem Wege einer umständlichen Rekonstruktion erlaubt. Zur Illustration genügt eine Betrachtung der Anfangstakte (bis zum *c*-Moll-Dreiklang zu Beginn von T. 3): $D-t_3D-t_5\backslash D\sqrt{7}-t \mid {}_3D-t-D-tG-t-s^{6/5}-D-D \mid t$.⁵¹ Das Bild zeigt eine fast monotone Abfolge von Dominant- und Tonikaklängen, in die lediglich vor der Kadenz die Subdominante⁵² eingefügt ist. Das Moment aber, das die „langweilige“ Klangfolge in der Realität belebt, ist der „gehende“ Baß in Verbindung mit einem variabel ausfüllbaren Spielraum für die Oberstimmen. Dieses Spezifikum von Heinichens Vorstellungen von der Vorstrukturierung des klanglichen Kosmos aber kann und will die Symbolkette nicht veranschaulichen, da sie auf das Allgemeine gerichtet ist, das nur um den Preis größerer Abstraktion zu haben ist.

Es muß im übrigen nicht verschwiegen werden, daß es einzelne Akkorde gibt, die nicht in einfache Kadenzverläufe integriert werden können.⁵³ Eine Betrachtung von T. 11 bis einschließlich des ersten Akkordes von T. 12 möge genügen. Die Bezugstonika ist *c*-Moll, die Symbolkette für die Achtel lautet: ${}_3D-t_3V-t_3s-D-tG-t_3S \mid D$. Problematisch ist hier der *g*-Moll-Sextakkord auf dem dritten Achtel, der in der *c*-Moll-Kadenz keinen funktional bestimmbar Ort hat, da die Dominante notwendig den Leitton *h* verlangen würde (der Ausdruck „Moll-Dominante“ wäre mithin eine *contradictio in adjecto*). Deshalb ist es angezeigt, diesen Klang als Umkehrung des leitereigenen (Moll-)Dreiklangs auf der 5. Stufe von *c*-Moll zu bezeichnen und auf eine kadenzkonforme Funktionsangabe zu verzichten. Die Bezeichnung des Akkordes als Ausnahme, die die grundsätzliche Geltung der „Kadenzlogik“ nicht erschüttert, wird durch Heinichen bestätigt. Er erklärt den aus der Kadenzharmonik herausfallenden Akkord als Folge der Baßmelodik; nachdem er *c*-Moll als Klangzentrum festgestellt hat, fährt er fort:

„Folgar hat (*v*) die 6. Reg. 2. Sp. §. 36. c. 1. Noch [= Nach] eben dieser Regel stehet über (φ) die 6te. Denn das *b*. ist allhier nur deswegen gesetzt / weil man sonst aus dem *H*. nicht hätte können ins *gis* [= *As*] gehen durch die allzu grosse Secunde. Weil es nun

⁵¹ „tG“ meint „Gegenklang“ (Akkord auf der „großen Unterterz“) zu einer Moll-Tonika, also *As*-Dur in *c*-Moll. tG ist der Finalklang eines gewöhnlichen Trugschlusses in Moll; „t“ bezeichnet die Finalqualität, „G“ die „trägerische“ Modifikation. Das Symbol $s^{6/5}$, entsprechend auch s^6 , bietet sich insbesondere in Moll zur Bezeichnung der evidenten Funktionalität der zugehörigen Akkorde an, weil zum einen die in Dur mögliche Bezeichnung als ${}_3Sp^{71}$ in Moll nicht funktioniert, und zum anderen die Argumentation mit der „sixte ajoutée“ nicht einfach aus dem Rameauschen Kontext herausgelöst werden sollte.

⁵² Heinichen schlägt den Akkord s^6 vor; aus satztechnischen Gründen (Quintenverdacht) zieht die Aussetzung den funktionsidentischen Akkord $s^{6/5}$ vor.

⁵³ Fast überall finden sich nur die Grundfunktionen zu den jeweils herrschenden Zentralklängen. Parallel- und Gegenklänge sind selten, eine Zwischendominante zu tG ist auf dem sechsten 8tel von T. 13 anzusetzen. Funktional teilweise unklar erscheinen die oben in Abschnitt 5. 3 ausgiebig kommentierten Takte 20 f., bei denen Heinichen am Taktende jeweils den Moll-Dreiklang auf der 2. Stufe in Moll, also mit akzidentuell erhöhter Quint für richtig hält.

bloß statt des h. stehet / welches aus dem gleich wieder darauf folgenden h. in Recitat. [d. h. in der Singstimme] desto eher zu judiciren / so muß es auch die Signatur nehmlich die 6te behalten / welche sonst das h. allhier hat.“⁵⁴

SR 2 aber wäre streng genommen gar nicht auf den Baßton *B* in *c*-Moll anwendbar, weil sie vom „Semitonium drunter“ und nicht vom Ganzton unter dem Grundton redet. Daß Heinichen sich aber dennoch auf diese Regel bezieht, zeigt an, daß er das „subtonium“ als eine akzidentielle Veränderung von lediglich lokalen Auswirkungen in einem Gefüge betrachtet, dessen kadenzkonforme Grundlinien flexibel genug sind, um Abweichungen dieser Art zuzulassen.

Die akademische „Notationskunde“ ist längst davon abgekommen, die Übertragung von vermeintlich unvollkommenen älteren Aufzeichnungsweisen in scheinbar optimale moderne Notation als Ziel ihrer Lehre zu betrachten. In ihrem Zentrum steht vielmehr die Vermittlung der Erkenntnis, daß jede Notenschrift ihre spezifischen Visualisierungsqualitäten hat, die zumeist einen hohen Grad von Angemessenheit an den Charakter des musikalisch Gemeinten aufweisen. Die Spartierung einer Palestrina-Messe und ihre ursprüngliche Stimmenüberlieferung sind zwei in verschiedener Weise sinnvolle Repräsentationsformen eines „Werkes“, das aus verschiedenen Blickwinkeln „bezeichnet“ werden kann, in den Formen seiner Aufzeichnung aber nicht restlos aufgeht. In ähnlicher Weise kann das Verhältnis von Darstellungsweisen harmonischer Verhältnisse zum anvisierten Phänomen der „Harmonik“ beschrieben werden. Die Symbolschrift visualisiert den Kern harmonischer Beziehungen und verzeichnet Abweichungen von den schlichten Kadenzdreiklängen durch graphische Modifikationen der Grundsymbole. Der Grad der Abweichung ergibt sich dabei aus den zu Grunde liegenden „systematischen“ Annahmen einer reinen Dreiklangskadenz in Dur, repräsentiert durch die Zeichenkette T–S–D–T. „Historisch“ aber wäre die „Normalharmonik“ nur durch Analyse der jeweils zeitgenössischen Musik zu gewinnen, und hier wird der Normalfall in der Regel durch eine im Bereich von Subdominante und Dominante vielfach modifizierte Zeichenkette zu symbolisieren sein. Eine Symbolkette bedarf demnach stets des historischen Kommentars, zu dem im übrigen nur ausgiebige Analyse befähigt, soll sie nicht immer wieder nur tautologisch und erkenntnislos die Reduzierbarkeit von funktional konzipierter Harmonik auf drei Grundfunktionen anzeigen. Eine Darstellungsmöglichkeit des Kommentars zu harmonischer Analyse barocker Musik bestünde in einer noch zu entwerfenden Verbindung von Symbolketten und bezifferten Generalbaßpassagen, die die zeitspezifische Einkleidung der (in bestimmten Grenzen) überzeitlichen harmonischen Verhältnisse dokumentiert.

In der Disziplin der musikalischen Analyse gehen Denkfiguren historistischer, hermeneutischer, aber auch technisch-naturwissenschaftlicher Provenienz die verschiedenartigsten Verbindungen ein. Das Resultat ist nicht selten eine individuelle Analyse-

⁵⁴ *Anw* (1711), S. 236 f. Ähnlich hätte die Erklärung der von Heinichen nicht kommentierten Dur-Subdominante am Ende von T. 11 ausfallen können, die eine Konsequenz der „melodischen Molltonleiter“ mit erhöhtem sechsten und siebten Skalenton ist. Freilich steht bei der Dur-Subdominante die Funktion nicht in Frage; in einer Mollkadenz ist ihr Auftreten allenfalls „unnormale“.

„Methode“, die sich auf einen Fundus von scheinbar allgemein verständlichem Vokabular und auf persönliche Überzeugungen vom Richtigen und Angemessenen stützt, über die man aber schlecht diskutieren kann, weil sie kaum explizit artikuliert werden. Wenn wenigstens die vom musikanalytischen „common sense“ zumeist ohne Begründung, mithin dogmatisch unterstellte Anwendbarkeit funktionsharmonischer Kategorien auf Musik des Barock durch die Interpretation eines zeitgenössischen Dokumentes auf eine nachvollziehbare und damit auch kritisierbare Grundlage gestellt werden kann, dann ist dies ein methodischer Gewinn für diejenigen, die unbegründeten Vorurteilen in der Analyse grundsätzlich misstrauen, auch dann, wenn sie am Ende richtig sein mögen.

Die Legitimität einer besonnenen Anwendung der analytisch besonders leistungsfähigen „harmonischen“ Analysewerkzeuge auf „Barockmusik“ wird durch Heinichen auch nach Maßgabe vernünftig angewandter hermeneutischer Grundsätze bezeugt. Die Annahme eines einfachen, allgemeinen „Schematismus“ hinter dem individuell unendlich differenzierbaren konkreten Satzbild barocker Musik ist für Heinichen nachweislich eine Denknöwendigkeit, von der zudem vermutet werden kann, daß sie einem allgemein-anthropologischen Grundzug neuzeitlicher Musikwahrnehmung entspricht.⁵⁵

⁵⁵ Ohne Berücksichtigung dieser im Kern modernen „Tiefengrammatik“ sollte man über „rhetorische“ Komponenten der Barockmusik nicht reden: die kommunikative Funktion von Barockmusik wird nicht von der Rhetorik, sondern von der Grammatik getragen. Rhetorisch gefärbte Lehren vermitteln lediglich eine zeitspezifisch konventionalisierte Ausformung grammatischer Möglichkeiten, wobei das kontrollierte Spiel mit Normen von Bedeutung ist. Insbesondere die in ihrer Bedeutung zuweilen überschätzten „musikalisch-rhetorischen Figuren“ sind – aufs Ganze betrachtet – partikuläre, in jedem Fall aber relative Phänomene.