

Birger Petersen

Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts



MUSIKWISSEN KOMPAKT

Birger Petersen (*1972) ist seit 2011 Universitätsprofessor für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musiktheorie bei Adorno, Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts. Zahlreiche Kompositionspreise. Er ist Senior Fellow der Gutenberg Akademie und war 2014 Prorektor, 2015 bis 2017 Rektor der Hochschule für Musik Mainz. Im Studienjahr 2017/2018 forschte Petersen als Senior Fellow am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald.

Herausgegeben von
Christian Berger und Ludwig Holtmeier

Birger Petersen

**Die Musik des 17. und
18. Jahrhunderts**

wbgAcademic

Impressum

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg.

© 2020 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.

Satz: Lichtsatz Michael Glaese GmbH, Hemsbach

Einbandgestaltung: schreiberVIS, Seeheim

Einbandabbildung: Johannes Voorhout (1647–1723):

»Häusliche Musikszene« © akg-images

© Wikimedia Commons

© Bibliothèque nationale de France

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27139-9

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-74524-1

eBook (epub): 978-3-534-74525-8

Menü

[Buch lesen](#)

[Innentitel](#)

[Inhaltsverzeichnis](#)

[Informationen zum Buch](#)

[Informationen zum Autor](#)

[Impressum](#)

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort: Die Geburt der Oper

2 Zahl und Affekt. Musik bei René Descartes

- 2.1 Zahl: Monochord und Senario
- 2.2 Zahl und Affekt: Der cartesianische Materialismus
- 2.3 Affekt: Von Descartes zu Mattheson

3 Die Entwicklung der musikalischen Gattungen

- 3.1 Grundzüge der Gattungslehre bei Johann Mattheson
- 3.2 Stil und Gattung: Beispiel Buxtehude
 - 3.2.1 Buxtehude in Lübeck
 - 3.2.2 Der liturgische Kontext
 - 3.2.3 Der gattungsgeschichtliche Kontext
 - 3.2.4 Form und Satztechnik in Buxtehudes Passionszyklus
- 3.3 Ausblick: Concerto und Aria beim jungen Bach

4 Generalbass und Partimento

- 4.1 Kontrapunkt und Generalbasslehre
 - 4.1.1 Von der Intavolierung zum Generalbass
 - 4.1.2 Kritik am Generalbassspiel bei Heinrich Schütz
 - 4.1.3 Die Partimento-Tradition des 18. Jahrhunderts

- 4.2 Partimento und Fuge: Händels Fuge B-Dur HWV 607

5 Wege zur tonalen Harmonik

- 5.1 Der *Traité de l'harmonie* Jean-Philippe Rameaus
- 5.2 Rezitativ und Modulation: Jean Baptiste Lully – Armide
 - 5.2.1 Lullys Armide als nationales Opernereignis
 - 5.2.2 Rameaus Analysen zu Lullys Armide
 - 5.2.3 Rameau antwortet Rousseau

6 Formbildung

- 6.1 ‚Tactordnung‘ als Tonordnung
 - 6.1.1 Die Incisionslehre bei Mattheson
 - 6.1.2 Zur Anwendung der Incisionslehre bei Mattheson
 - 6.1.3 Die Incisionslehre bei Mattheson und Koch
- 6.2 Incisionen und Absätze: Der Kopfsatz von Haydns Streichquartett h-Moll
 - 6.2.1 Varianten des Sonatensatzes
 - 6.2.2 Incisionen – galant und gelehrt

7 Sonate und Konzert

- 7.1 Joseph Riepels *Tonordnung* und der Wandel der musikalischen Sprache
- 7.2 Ritornell und Sonate: Der Kopfsatz von Beethovens Konzert op. 19
 - 7.2.1 Zum Verständnis der Gattung Concert zur Jahrhundertwende
 - 7.2.2 Beethovens Klavierkonzert op. 19

8 Epilog: „Gründliche Theorien“ über das 17. und 18. Jahrhundert

Abbildungsnachweise

1 Vorwort: Die Geburt der Oper

Am 24. Februar 1607 fand im Palazzo Ducale von Mantua die Uraufführung der *Favola d'Orfeo* statt. Das Libretto der Komposition, eine Auftragsarbeit zum Karneval und zum 21. Geburtstag des Herzogs, stammte von Alessandro Striggio (1573–1630), der den antiken Stoff über den legendären Sänger auf dem Weg in die Unterwelt in einen Prolog und fünf Akte neu gefasst und mit einem alternativen Ende versehen hatte – bei Striggio entkommt Orfeo; im Druck der Partitur erscheint (abweichend vom Libretto) am Ende Apoll, der Gott des Lichts, der Orpheus im Sternbild der Leier am Himmel verewigt. Die Komposition des *Orfeo* stammt von **Claudio Monteverdi** – und der Tag der Uraufführung ist als Geburtsstunde der Oper, der Druck der Partitur zwei Jahre später als „Gründungsdokument der Oper“ zu verstehen (vgl. HEINEMANN 2017, S. 11–12): Ursprünglich handelte es sich bei der Drucklegung um die Dokumentation eines besonderen Ereignisses aus Anlass des Geburtstags von Francesco IV. Zum Zeitpunkt der Komposition war Monteverdi am Hof des Herzogs Vincenzo I. Gonzaga als Sänger und Kantor tätig und bereits knapp vierzig Jahre alt – und konnte auf eine beeindruckende musikalische Karriere zurückblicken.

Stichwort

Claudio Monteverdi

Der 1567 als Sohn eines Wundarztes geborene Monteverdi erhielt bereits früh eine gründliche musikalische Ausbildung, vermutlich unter anderem beim Cremoneser Domkapellmeister Marc' Antonio Ingegneri (1535–1592).

Er veröffentlichte bereits 1583 die *Madrigali spirituali*, ein (nur fragmentarisch erhaltenes) Madrigalbuch, dem 1587 eine erste, rein weltliche Sammlung und bis 1638 noch weitere sieben folgen sollten. 1590 wurde Monteverdi zunächst als Sänger und Violinist, 1594 als „Cantore“ und 1601 als Kapellmeister am Hof des Herzogs von Mantua angestellt. *L'Orfeo* folgte ein weiteres Musiktheaterwerk mit *L'Arianna* (1608), das bis auf ein „Lamento“ nicht erhalten ist, und mit der *Vespro della Beata Vergine* (1610) eine Marienvesper.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Cremona nach dem Tod des Herzogs, der die Entlassung Monteverdis aus den Diensten Mantuas nach sich zog, wurde Monteverdi 1613 zum Kapellmeister am Markusdom in Venedig ernannt. Die Eröffnung eines Opernhauses in Venedig zeitigte eine erneute Hinwendung zum Musiktheater, unter anderem mit der Komposition von *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) und *L'incoronazione di Poppea* (1642). Monteverdi starb 1643 in Venedig.

„Favola in musica“

Die „Favola in musica“ – so lautet der Untertitel, den der Komponist in Ermangelung einer bereits geprägten Gattungsbezeichnung seinem Werk gegeben hatte; auch den Titel *L'Orfeo* trägt die Oper erst im Erstdruck (vgl. LEOPOLD 2017, S. 98) – greift zwar (als „Favola pastorale“, als Schäferspiel) durchaus auf das antike Vorbild der griechischen Tragödie zurück, sollte aber wegweisend für die Entwicklung des Musiktheaters werden: Monteverdi und Striggio stellten eben keine zufällige Folge von unverbundenen Nummern unterschiedlichster Besetzung zusammen, sondern präsentierten mit dem Werk eine abgeschlossene Komposition mit einem einheitlichen Handlungsstrang, ohne gesprochene Zwischentexte, wenngleich mit aufeinander abgestimmten Tänzen, Instrumental- und Chorsätzen (vgl. HEINEMANN 2017, S. 11) – und damit grundsätzlich anders gestaltet als die um die Jahrhundertwende vielfach konzipierten Verbindungen von Musik und Theater wie etwa vermutlich auch in der 1598 uraufgeführten *Dafne* aus dem Kreis der Florentiner Camerata auf einen Text von Ottavio Rinuccini (1562–1621), unter anderem mit der Musik **Giulio Caccinis**, die

bis auf wenige Fragmente nicht erhalten ist, und in zwei Werken mit dem Namen *Euridice* von Giacomo Peri (1561–1533) beziehungsweise Caccini.



Abb. 1.1 Claudio Monteverdi: *Favola d'Orfeo* (1609), Titelblatt

Stichwort

Giulio Caccini

Der 1551 in Rom geborene – daher von seinen Zeitgenossen „Romano“ genannte – Caccini wurde früh in der Capella Giulia gefördert; ab 1566 ist er als Instrumentalist am Hof des Großherzogs Ferdinando I. de' Medici in Florenz und damit in einem der kulturellen Zentren Italiens nachweisbar

(vgl. HILL 2000). Caccini hatte entscheidenden Anteil an der Entwicklung der Monodie – und diese wiederum ist eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung der Oper als Gattung. Zu seinen Schülern gehört unter anderem seine zweite Tochter Francesca Caccini (1587–1645), die solistische Rollen in den Werken ihres Vaters übernahm, seit 1607 als Hofmusikerin am Hof der Medici geführt wurde und selbst als eine der ersten Komponistinnen unter anderem mit einer Oper – *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Florenz 1625) – hervortrat (vgl. ROSTER 1998). Eng verbunden ist der Name Caccinis mit der Entwicklung des Musiktheaters an der Jahrhundertwende: Er hintertrieb die Uraufführung der Oper *Euridice* Peris (1600), indem er die Sänger die Passagen seiner eigenen Vertonung des Stoffes singen ließ; seine *Euridice* (1602) gab er noch vor Peri in den Druck. Caccini starb 1618 in Florenz.

Monodie

Die Partitur des *Orfeo* Claudio Monteverdis weist einige Besonderheiten auf – die von großem Interesse auch für die Aufführungspraxis sind: Von besonderer Bedeutung für die dramatische Konzeption der Oper ist die Form der Monodie als Nachahmung menschlichen Sprechens – der Gestik des Redenden, das Bild seiner Erregung, nur unterlegt von Akkorden. Monteverdi greift damit den „stile recitativo“, den „erzählenden Gesang“ auf, der sich vor allem in den Kompositionen Caccinis findet. In dessen monodischen Kompositionen wird der solistische Gesang nur von einem Akkord-Instrument, also mit einer festen harmonischen Stütze durch ein Tasten- oder Lauteninstrument begleitet (Caccini spielte selbst Laute, Chitarrone, Theorbe und Harfe) – eine Kompositionsweise, die sich bereits im Werk Emilio de' Cavalieris (1550–1602) findet. Besonders gepflegt wurde diese neue Art zu musizieren im Haus des Giovanni de' Bardi, in dessen Palazzo sich aus dem „bardischen Kreis“ die „Camerata Fiorentina“ entwickelte, eine Gruppe von kunstsinnigen Dichtern, Musikern, Philosophen und Adligen. Das Hauptwerk Caccinis, *Le nuove Musiche* (Florenz 1601), weist eine ganze Reihe von Sologesängen mit Basso continuo auf: Seine Solomadrigale verwenden Liebeslyrik wie im mehrstimmigen – zumeist

fünfstimmigen – Madrigal des 16. Jahrhunderts. Teile der Sammlung wurden im Verlauf des 17. Jahrhunderts vielfach auch instrumental bearbeitet, darunter von Peter Philips für das weit verbreitete *Fitzwilliam Virginal Book* oder von Jacob van Eyck.

Monteverdi notiert darüber hinaus die Beschwörungsarie des Orfeo „Possente spirto“ in zwei Varianten – einer schlichten und einer höchst kunstvoll verzierten Version. Der Komponist dokumentiert hier also neben dem Gerüstsatz der Komposition als Basis für die Aufführung einen Vorschlag für die Realisierung für die besondere Szene – nicht als Ideallösung, sondern gemessen an den stimmlichen Fähigkeiten des jeweils Nachschaffenden (vgl. HEINEMANN 2017, S. 20). Mit Francesco Rasi stand für die Uraufführung ein wohl hervorragender, sogar namentlich überlieferter Sänger zu Verfügung. Zugleich entspricht Monteverdi den Anforderungen der zeitgenössischen Musiktheorie – der Gerüstsatz stellt den regelgerechten Satz Monteverdis unter Beweis. Erst die Interpretation gestattet dem Aufführenden Freiheiten, deren sich der regelhafte Kontrapunkt des Komponisten augenscheinlich verweigert. So ist aber nunmehr auch nicht mehr aus dem Notentext die Qualität einer Komposition zu bewerten, weil ihm entscheidende Merkmale des musikalischen Kunstwerks – so seine reale klangliche Oberfläche – fehlen (vgl. HEINEMANN 2017, S. 22–24).

Prima und Seconda prattica

In diesem Kontext bemerkenswert ist der Umstand, dass die Kontroverse, die Monteverdi ab 1600 mit Giovanni Maria Artusi (1540–1613) – einem Schüler Gioseffo Zarlinos (1517–1590), dem Autor von *L'istitutioni harmoniche* (Erstauflage 1558), der wegweisenden Kontrapunktlehre seiner Zeit – ausfechten sollte, eben diese Differenz betrifft:

Artusi kritisierte in seinem Dialog *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui* (Bologna 1600) nicht die klangliche Oberfläche, sondern die Satztechnik Monteverdis. In einer „Dichiaratione“ überschriebenen Darstellung seines Bruders Giulio Cesare in den *Scherzi musicali a tre voci* von 1607 lässt Monteverdi den Venezianischen Kapellmeister Adrian Willaert (1490–1562) als einen der Hauptvertreter einer „Prima prattica“ gelten, die von Ockeghem, Josquin oder de la Rue bis hin zu Gombert und Willaert entwickelt und zur Perfektion gebracht worden sei – unter Verweis auf ihre Darstellung eben bei Zarlino. Damit seien nicht die Grundlagen der Theoriebildung gefährdet – doch könne man in der Praxis, einer „Seconda Prattica“ eben, anders verfahren. Von einer „Seconda pratica, ovvero perfettione della moderna musica“ schreibt Monteverdi bereits im Vorwort zu seinem fünften Madrigalbuch (1605) – die „Perfektion der modernen Musik“: In ihr werden die Regeln der Vergangenheit nicht außer Kraft gesetzt, sondern nur überformt (vgl. EHRMANN 1989, S. 129–143). Kunst bestand für Artusi noch daraus, Regeln einzuhalten – sie ist Handwerk auf höchstem Niveau, angeleitet von der Theorie. Für Monteverdi hingegen besteht Kunst darin, die Regeln zu überschreiten (vgl. LEOPOLD 2017, S. 89–92).

Leidenschaft

L'Orfeo markiert so in mehrfacher Hinsicht einen bedeutenden Einschnitt: Zum einen handelt es sich bei diesem Werk um eine erste Komposition, die der Gattung „Oper“ zuzuordnen ist, zum anderen wird ihr besondere Aufmerksamkeit durch die Umstände ihrer aufwändigen Publikation zuteil. Darüber hinaus finden in dieser Komposition – überaus modern – Leidenschaften einen musikalischen Ausdruck: Die Musik soll bewegen und erschüttern (vgl. LEOPOLD 2017, S. 91–92). Dies erreicht

Monteverdi auch mit den Äußerlichkeiten seiner Komposition (vgl. LEOPOLD 2017, S. 99–106): Die ohnehin sehr üppig instrumentierte Komposition differenziert so zwischen einem Instrumentarium, das mit dem Leben und der Musik verbunden ist und von Streichern und Flöten sowie mit einem mit dem Cembalo besetzten Basso continuo geprägt wird, und einer Gruppe von Instrumenten – Blasinstrumente, vor allem Zinken und Posaunen, sowie der Orgel bzw. dem Regal als Continuo-Instrument –, die den Hades symbolisieren.

Mit Monteverdis *Orfeo* beginnt so ein neues Kapitel in der Geschichte der musikalischen Gattungen, eine neue Haltung in der Rezeption von Musik, die erschüttern kann und darf, ein Umbruch der herrschenden Zustände auf musikalischer wie musiktheoretischer und dazu musiksoziologischer Ebene – und die Geschichte der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

*

In der Regel beansprucht das Außergewöhnliche die Aufmerksamkeit der Musikgeschichte, nicht die Norm – und das macht eine Historiographie der Musik (oder einer anderen Kunst) so schwierig (vgl. ROSEN 1983, S. 20): Den Personalstil eines Komponisten machen nicht die für seine Zeit oder nicht einmal für ihn gewöhnlichen Verfahrensweisen aus, sondern seine Individualität. Eine allgemeingültige Musikgeschichte ist also auszuschließen, wenn es nur unabhängige Einzelwerke gibt, die ihre eigenen Normen aufstellen. Entsprechend folgt diese Publikation der Idee, die jeweiligen musikhistorisch relevanten Fragestellungen der Einzelkapitel zunächst im Kontext der zeitgenössischen Musiktheorie – also übergeordnet – darzustellen, bevor in einem zweiten Schritt ein konkretes Beispiel in seiner individuellen Ausprägung herangezogen wird: Dem Reihengedanken

entsprechend, werden in diesem Band musikhistorische wie musiktheoretische Grundzüge der Musik im 17. und 18. Jahrhundert dargestellt.

Carl Dahlhaus hält die primäre Orientierung der Musiktheorie am musikalischen Kunstwerk und damit den Blick auf Strukturprinzipien des Tonsatzes für den avanciertesten Aspekt der Musiklehre im frühen 18. Jahrhundert: Die Orientierung am Kunstwerk selbst ist kompositions- und ideengeschichtlich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts „an der Zeit“ (DAHLHAUS 1989a, S. 2). Ausgehend von einem für das jeweilige Thema des Kapitels relevanten historischen Text, der Anknüpfungspunkte für eine Kontextualisierung bietet, steht im Mittelpunkt entsprechend immer das musikalische Kunstwerk in seinem kultur- und sozialhistorischen Umfeld – beginnend mit dem 24. Februar 1607 und endend mit dem 29. März 1795, dem Tag der Uraufführung des Klavierkonzerts B-Dur op. 19 mit dem Komponisten am Klavier: Ludwig van Beethoven.

Literaturhinweise

HEINEMANN, Michael (2017): *Claudio Monteverdi. Die Entdeckung der Leidenschaft*, Mainz. Der Autor liest Leben und Werk Monteverdis nicht ausschließlich chronologisch: Er entwickelt Zugänge aus dem Schaffen des Komponisten heraus, indem er eine ganze Reihe unterschiedlicher Analyse-Zugänge unter Berücksichtigung des kunst-, kultur- und geistesgeschichtlichen Kontexts erschließt.

LEOPOLD, Silke (2017): *Claudio Monteverdi. Biografie*, Stuttgart und München. Die Autorin zeichnet ein spannend verfasstes Bild des Komponisten, seiner Zeit und seiner Musik; musikalische Fachbegriffe von „Basso seguente“ über „Madrigal“ bis zum „Regal“ werden auch für Laien klar und verständlich erklärt.

METZGER, Heinz-Klaus und RIEHN, Rainer (Hg.) (1994): *Claudio Monteverdi: Vom Madrigal zur Monodie*, München (= *Musik-Konzepte* Bd. 83/84). Der Band ist eine Sammlung von hervorragenden, sowohl einführenden als auch vertiefenden Studien zum Schaffen Monteverdis.

2 Zahl und Affekt. Musik bei René Descartes

Überblick

Das *Musicae Compendium* des noch jungen René Descartes beginnt mit den Sätzen „*Hujus objectum est Sonus. Finis ut delectet, variosque in nobis moveat affectus*“ – „Der Zweck des Tones ist letzten Endes, zu erfreuen und in uns verschiedene Gemütsbewegungen hervorzurufen“ (DESCARTES 1656, S. 5): Descartes geht als erster Autor in der Geschichte des Musikschrifttums nicht von der Musik selbst aus, sondern vom Hörer. „Der Anfangssatz des ‚Compendium‘ [...] formuliert als den neuen Blickpunkt das im Gemüt vorhandene Wohlgefallen, die Ergötzung (*delectatio*)“ (BESSELER 1959, S. 30); der Blick des Autors richtet sich auf das empfindende und schließlich urteilende „Gemüt“ (*animus*). Musikhören bedeutet für Descartes bereits eine geistige Tätigkeit: „Die Einbildungskraft (*imaginatio*) ist es, die nach seiner Anschauung beim Hören jedes neue Glied mit den vorangehenden zusammenschließt, außerdem eine Korrespondenz mit früheren Gliedern herstellt und so das Musikstück als eine Einheit vieler zusammengehörender Glieder erfasst (*concipit*)“ (BESSELER 1959, S. 40; vgl. MORENO 2004, S. 50–84, bzw. JORGENSEN 2012).

Der an der Jesuitenschule La Flèche erzogene Descartes gehört nicht nur zu den wirkmächtigsten Philosophen seiner Zeit: Obgleich sein musiktheoretisches Schrifttum nicht sonderlich umfangreich ist, war es doch prägend für die nachfolgenden Generationen – als Musiktheoretiker tatsächlich auch außerhalb Frankreichs bekannt geworden sind im 17. Jahrhundert nur Descartes und Mersenne (vgl. SEIDEL 1986, S. 5). Die Musikanschauung des 17. und 18. Jahrhunderts stützt sich insbesondere auf Descartes' rationalistische Affektenlehre. Auch der Einfluss auf Johann Mattheson ist groß, und die Bedeutung der Philosophie Descartes' für das musiktheoretische Schaffen Rameaus lässt sich kaum überschätzen. Berühmt geworden ist das

Bekenntnis Rameaus zu Beginn der *Démonstration du principe de l'harmonie* von 1750 – der bereits hochbetagte Komponist versucht, den methodischen Zweifel des Philosophen nachzuahmen, gibt vor allem aber zu, dass er durch die Lektüre des *Discours de la méthode* von Descartes stark geprägt worden sei (vgl. CHRISTENSEN 1993, S. 31–35 bzw. KINTZLER 1983, S. 45–46) – gleichwohl aber auch ein Stück biographischer Konstruktion zur Nobilitierung der eigenen Vita.

Zeitgenössische Rezeption

Seine in musiktheoretischer Hinsicht bedeutendste Schrift, das *Musicæ Compendium*, stellte Descartes bereits 1618 – also als sehr junger Mann – fertig, veröffentlichte sie aber nicht mehr zu Lebzeiten: Es war vermutlich gar nicht zur Veröffentlichung vorgesehen (vgl. SEIDEL 1986, S. 46), auch wenn die Textsorte „Compendium“ sich als handliche Überblicksdarstellung vor allem an Schüler richtete (vgl. WALD-FUHRMANN 2017, S. 119). Das in lateinischer Sprache verfasste ‚Werk‘ erschien erst 1650 im Druck, wurde aber dann wiederholt aufgelegt und schon 1653 von Walter Charleton ins Englische übersetzt, 1668 auch ins Französische und noch vor der Jahrhundertwende ins Niederländische; das *Compendium* regte etwa Nicolaus Mercator und Isaac Newton zu vergleichbaren Publikationen an (vgl. WARDAUGH 2013).

Empirie

Tatsächlich enthält das Buch kaum neue Erkenntnisse oder Ergebnisse aus der Experimentierpraxis, ganz im Gegensatz zu den musiktheoretischen Schriften seines Zeitgenossen Mersenne (vgl. CHRISTENSEN 1993, S. 77): Descartes arbeitet mit Rhythmus, Intervallehre, Tonsystem und den fundamentalen Regeln des einfachen und diminuierten Kontrapunkts die gängigen Elemente der

zeitgenössischen Musiklehre auf. Gleichwohl gehören Descartes' Arbeiten in die Zeit der Entstehung der modernen musikalischen Akustik: Descartes ist Zeitgenosse von Isaak Beeckman oder Christian Huygens und gewinnt seine Arbeitsergebnisse wie diese durch empirische Experimente, vorzugsweise am Monochord. Das *Compendium* soll „keine detaillierten Kenntnisse vermitteln, sondern ‚montrer comment, en général, la musique est composée‘“ (SCHNEIDER 1972, S. 172). Allerdings ist die Grundlage, auf der das nicht sehr umfangreiche Werk basiert, eine vollkommen neuartige und originelle. Descartes geht in allen Lehrsätzen und Beurteilungen in erster Linie von der Einbildungskraft und der Sinneswahrnehmung des Menschen aus – insbesondere von der akustischen: Er versucht, Musiktheorie erkenntnistheoretisch zu fundieren. Descartes verbindet ästhetische Prinzipien in der Musik mit der einfachen Zahlenbeziehung der Töne, denn die mathematische und akustische Seite interessiert ihn nicht weniger als die psychologischphysiologische Seite der Musik.

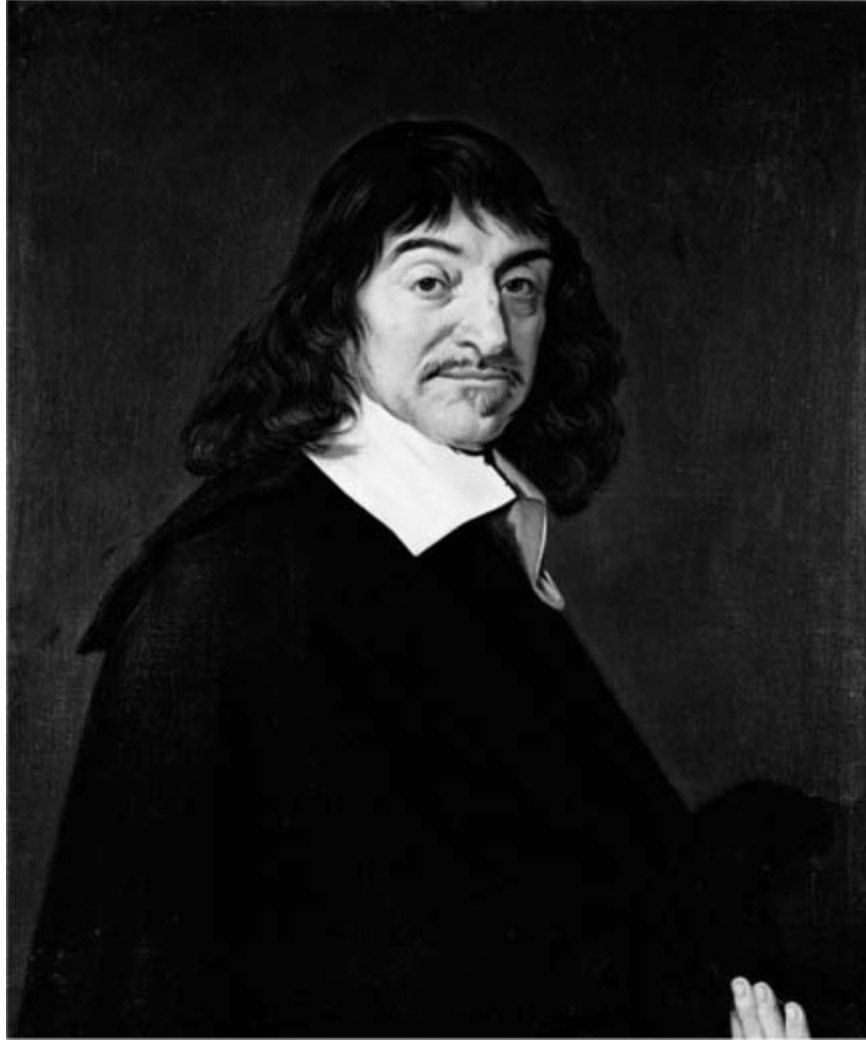


Abb. 2.1 René Descartes (Portrait von Frans Hals, 1648)

Im Folgenden sollen zunächst anhand einiger Aspekte des musiktheoretischen Denkens bei Descartes vor allem im *Musicæ Compendium* aufgezeigt werden, inwiefern Descartes sich diesen neuen Zugang zu seinem Gegenstand erschließt. Neben einer Kontextualisierung des cartesianischen Materialismus soll es schließlich um eine Verortung der Rolle Descartes' in der Entwicklung der Affektenlehre gehen, insbesondere in Hinblick auf die Wirkung des *Traité des passions de l'âme* (1649) auf die musiktheoretischen Texte Johann Matthesons.

2.1 Zahl: Monochord und Senario

Descartes und Zarlino

In Descartes' *Musicae Compendium* gibt es nur wenig neue empirische Erkenntnisse. So baut – wie seit dem Altertum üblich und wie vor ihm Gioseffo Zarlino – auch Descartes sein Tonsystem auf dem ‚senario‘ auf, der Zahl Sechs als Fundament aller Intervalle. Überhaupt lehnt sich Descartes an Zarlinos *Istitutioni harmoniche* an – allerdings ohne wichtige Aspekte der Intervallehre Zarlinos zu übernehmen (vgl. SCHNEIDER 1972, S. 172–173). Es ist davon auszugehen, dass Descartes die Schrift bereits in der Jesuitenschule La Flèche kennenlernte (GAUKROGER 1995, S. 58). Besonders deutlich wird der Einfluss von Zarlinos Denken bei der Behandlung der Konsonanzen, auch wenn Descartes auf die Intervallspezies und die für Zarlino wesentliche Einteilung der Konsonanzen in „semplici“ und „composti“, also „einfach“ und „zusammengesetzt“ verzichtet; die einzige Erwähnung Zarlinos findet sich im Kontext der Kadenzlehre – als Verweis auf dessen Kataloge (DESCARTES 1656, S. 50). Allerdings berücksichtigt Descartes – anders als Zarlino – ausdrücklich weder die griechische Musiklehre noch die Ideenwelt der Humanisten (vgl. SCHNEIDER 1972, S. 173). Dabei enthält sich Descartes auch nicht der Kritik an Zarlino: So wirft er diesem vor, Kadenzen aller Art zu umständlich aufgezählt zu haben – Descartes ist der Auffassung, selbst bessere Begründungen für seine fundamentalen Überlegungen vorbringen zu können.

Methode

Die Methode Descartes' verlangt eine auf Ordnung und Unterscheidung fußende Vorgehensweise auf der Basis einer präzisen gedanklichen Grundlage – jenseits der im frühen 17. Jahrhundert üblichen Analogien. Diese Methode