

Modalität und Kontrapunkt Frescobaldi „Toccata cromatica“ (1635)

CHRISTIAN BERGER

Girolamo Frescobaldi ist im August 1634 durch die Vermittlung des mächtigen und reichen Kardinals Francesco Barberini unter glänzenden finanziellen Bedingungen als Organist nach Rom zurückgekehrt. Ein Jahr später, im August 1635, widmete er dem Bruder seines Gönners, Kardinal Antonio Barberino, die Sammlung liturgischer Orgelstücke *Fiori musicali*¹. Kurz zuvor hatten zwei andere Ereignisse in Rom stattgefunden, auf deren möglichen inneren Zusammenhang Ulrich Siegele hingewiesen hat²: Am 22. Juni 1633 hatte Galileo Galilei nach der Verurteilung durch die Inquisition seinen Thesen abgeschworen, und am 22. Oktober desselben Jahres hatte sich Claudio Monteverdi aus dem politischen Schutz Venedigs heraus in einem Brief an den Sekretär des Kardinalskollegiums, Giovanni Battista Doni, gewandt, um zu erkunden, ob die Kirche inzwischen zu einem gnädigeren Urteil über seine „seconda pratica“ gelangt sei³. Schließlich hatte 33 Jahre zuvor Giovanni Maria Artusi von Kardinal Pompeo Arigoni den Auftrag erhalten, als Hüter der Tradition „den Diener des weltlichen Herrn [...], der abzudriften droht, auf dem rechten Weg“ zu halten⁴.

Es ist kaum anzunehmen, dass ein Komponist, auch einer vom Range Frescobaldis, in der geistigen Situation des Roms jener Jahre, in der, so Siegeles provozierende Vermutung, „neue Kompositionsverfahren auf einer Ebene mit neuen Weltsystemen verhandelt und verächtigt“ wurden⁵, mit aufsehenerregenden Neuerungen hervorzutreten wagte. Und im Vorwort zu den *Fiori musicali* betont Frescobaldi, dass es ihm vor allem darum ging, den Organisten zu helfen, so dass sie nicht nur von seinen Stücken „befriedigt“ seien, sondern auch „daraus einen Nutzen ziehen“⁶.

Vor diesem Hintergrund scheint es allerdings fraglich, ob Frescobaldi sich ausgerechnet in einem Stück wie der *Toccata cromatica* „mit dem in jener Zeit so brennenden Problem der Dissonanz-Akkordik, der *Seconda prattica* auseinandersetzen“ wollte⁷. Zwar mag das von Roland Jackson beschriebene „sonderbare chromatische Schwanken“ zu tonaler Mehrdeutigkeit führen⁸, aber der Blick des Analytikers wird von der Chromatik gleichsam geblendet, so dass

1 Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge (Mass.) u. a. 1983, S. 83 f.

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

3 Denis Stevens (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Briefe 1601–1643*, übers. von Susanne Ehrmann u. a., München 1989, S. 463 ff.

4 Siegele (wie Anm. 2), S. 33.

5 Ebd., S. 102.

6 Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali* (1635), hrsg. v. Pierre Pidoux (= Girolamo Frescobaldi. Orgel- und Klavierwerke 5), Kassel 1954, Vorwort S. 3.

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

8 Roland Jackson, *On Frescobaldi's Chromaticism and its Background*, in: MQ 57 (1971), S. 255–269, hier S. 258: „The strange chromatic waverings [...] and the tonal ambiguity attending them probably seemed to Frescobaldi an appropriate means for suggesting through music the mystery of the Elevation.“

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

1. Josquin des Prés

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

Dass Frescobaldi mit diesem Modus umgehen konnte, hatte er schon in seiner ersten Veröffentlichung, den *Fantasia* von 1608 bewiesen. Dass er sich darüber hinaus der satztechnischen Tradition dieses Modus bewusst war, zeigte er 1624 im *Capriccio IV sopra La, sol, fa, re, mi* aus dem *Primo libro di Capricci*, das Frescobaldi in Rom veröffentlicht und dem damaligen Prinzen und späteren Herzog von Ferrara, Alfonso III. d'Este, gewidmet hatte¹⁰. Das *Soggetto La sol fa re mi* geht zurück auf eine Messe, die Josquin des Prés in den 1490er Jahren, also während seiner Zeit als päpstlicher Sänger in Rom, komponiert hatte¹¹. Um ihre Entstehung hatte Heinrich Glarean, ein großer Bewunderer Josquins, eine Anekdote gerankt. Danach verweist das *Soggetto* auf die französische Vertröstung eines ungenannten adligen Gönners „*Laise faire moy*“ – „überlass es mir“, die Josquin sogleich als klingende Mahnung

9 Friedhelm Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: *SjB* 2 (1980), S. 7–77, hier S. 31 f. Vgl. ansonsten Jackson (wie Anm. 8). Zu einem ähnlichen Ergebnis, allerdings aufgrund einer eher fragwürdigen statistischen Untersuchung, kam 1983 auch Alexander Silbiger, *Tipi tonali nella musica di Frescobaldi per strumenti a tastiera*, in: Sergio Durante u. a. (Hrsg.), *Girolamo Frescobaldi nel iv centenario della nascita*, Florenz 1986 (= *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia* 10), S. 301–314.

10 Vgl. Étienne Darbellay, *Le Toccatte e i Capricci di Girolamo Frescobaldi. Genesi delle edizioni e apparato critico*, Mailand 1988 (= *Monumenti musicali italiani*, Supplement zu Bd. 4, 5, 8; zugleich G. Frescobaldi, *Opere complete*, Supplement zu Bd. 2–4), S. 126 f.

11 Josquin Desprez, *Missa La sol fa re mi*, hrsg. von A. Smijers, Amsterdam u. a. 1926 (= *Werken van Josquin des Prez*, Missen 1), S. 35–56.

in eine, so Glarean, „elegante Messe“ umgesetzt habe¹². James Haar ist den Quellen dieser Messe nachgegangen und stieß dabei auf zahlreiche weltliche italienische Dichtungen, die diesen Text („*lascia fare mi*“) als Refrain aufnehmen und deren verloren gegangene Vertonungen möglicherweise der Messe zum Vorbild gedient haben, war doch ein solche spielerische Verwendung von Solmisationssilben in jener Zeit sehr beliebt¹³.

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

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

The image shows a musical score for Josquin des Prés' Kyrie T. 9-17 from the *Missa Hercules dux Ferrarie*. The score is in mensural notation and consists of four staves: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Tenor part has the lyrics: Her cu les Dux re ut re ut re fa mi re. The Superius part has the lyrics: Fer ra ri e re fa mi re. The score shows the vocal lines and their corresponding mensural notation across measures 9 to 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

erst bei Johann Joseph Fux¹⁴. So weicht man gewöhnlich in die Unterquarte aus und erhält dann eine Kadenzformel, bei der die Finalis e'-mi wie am Ende von Josquins *Miserere* (Beispiel 2c) „von der Unterquinte fundiert wird“¹⁵. Am Schluss der Messe, am Ende des Agnus 1, wählt Josquin allerdings eine weitere Möglichkeit (Beispiel 2d): An die e-mi-Klausel auf der Pänultima, die das Soggetto im Tenor begleitet, fügt er noch eine Klausel an, die später als äolisch bezeichnet wurde und allerdings alle Anforderungen an einen regulären Schluss erfüllt: Fallende Bassklausel im Bass, Tenorklausel im Tenor, Cantus-Klausel im Cantus und schließlich die Altklausel, die liegende Quinte e' im Alt. Das Ergebnis ist ein Klang, dessen mi nur mehr in der Oberquinte als e'-mi im Alt zu finden ist, das durch ein a-la gleichsam unterfüttert wird. Rein gar nichts, das ist deutlich zu beachten, verbindet diesen äolischen Modus mit unserer modernen Vorstellung von a-Moll. Wesentlich für sein Verständnis ist die Verbindung mit der mi-Floskel des phrygischen Modus¹⁶.

Dass die Fundierung der mi-Klausel durch ein a-la auch schon im 16. Jahrhundert zumindest zu Irritationen der Theoretiker führte, zeigt die Auseinandersetzung um Josquins *Miserere*. Pietro Aaron erkannte das kontrapunktische Problem genau und qualifizierte den a-Schluss der Tertia pars als einen uneigentlichen Schluss gegenüber den e-Schlüssen der vorangegangenen beiden Partes. Glarean dagegen nutzte dieses Stück als wichtiges Beispiel für seine neue Lehre und wies es als Ganzes seinem neuen äolischen Modus zu¹⁷. Und Leonhard Lechner bestätigte gegen Ende des 16. Jahrhunderts die innere Verwandtschaft der beiden Modi: „Ir Decimus tonus ist vnserm tertio & quarto so gleich in ambitu, das vast kein differenz, allein in sede finali, Zuspüren [...]“¹⁸.

2. Frescobaldi, Capriccio

Wenn Frescobaldi mehr als 130 Jahre später das phrygische Soggetto La sol fa re mi übernimmt, stellt er sich im Gegensatz zu vielen anderen den Anforderungen des phrygischen Modus, der eigentlich von vornherein durch die Auswahl der Solmisationssilben evoziert wird¹⁹. In anderen Stücken wird gewöhnlich die mi-Klausel einfach nach re weitergeführt und so ein dorischer Zusammenhang geschaffen, der allerdings mit der kompositorischen Idee des Soggettos nichts mehr zu tun hat (vgl. Beispiel 3).

14 Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wien 1752, S. 51; zitiert nach Gustave Reese, Art. *Tritonus*, in: MGG 13, Kassel u. a. 1966, Sp. 699–712, hier Sp. 701.

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

16 Die Häufigkeit von a-Schlüssen sagt nichts über ihre satztechnische Konstruktion aus, die für Carl Dahlhaus denn auch im Hintergrund bleibt; vgl. seine *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a. 1968 (= Saarbrücker Schriften zur Musikwissenschaft 2), S. 202.

17 Dazu ausführlich Christle Collins Judd, *Aspects of Tonal Coherence in the Motets of Josquin*, Ph. D. Univ. of London, King's College, Ann Arbor 1995, Bd. 1, S. 61–67.

18 Leonhard Lechner an M. Samuel Mageirus, zit. von Georg Reichert: *Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590*, in: AfMw 10 (1953), S. 185–212, hier S. 211.

19 Vgl. dazu Friedhelm Krummacher, *Phantastik und Kontrapunkt: Zur Kompositionsart Frescobaldis*, in: Mf 48 (1995), S. 1–14, hier S. 6.

Beispiel 3a: Giovanni Cavaccio, *Toccata Terza à 4*²⁰, Schluss

Beispiel 3b: Rocco Rodio, *Quinta Ricercata*²¹, Schluss

Anders Frescobaldi, der sein Capriccio wie Josquin im Kyrie der Messe mit einer Imitation im Abstand der beiden Hexachorde, hier also im Quintabstand, beginnt (Beispiel 4a): Dem Alt, der mit a'-la beginnt, also im Hexachord naturale, folgt die Imitation im Cantus von e''-la aus. Allerdings hatte Frescobaldi es gut 130 Jahre nach Josquin leichter mit der Behandlung des Modus. Ihm stand weit selbstverständlicher auch der 10. Modus zur Verfügung, der viele Probleme des 4. Modus vermeiden half. Die Verkettung der Soggetti in den einzelnen Stimmen ist nun bei Frescobaldi so eng, dass lange überhaupt keine klare Zäsur zu erkennen ist. Der Tenor-Einsatz führt im T. 5 in eine synkopische Floskel, die auf einen a-Schluss im 6. Takt zu zielen scheint, der aber von den anderen Stimmen nicht mitgetragen wird. Im T. 9 wird eine phrygische Zäsur auf A-mi im Bass angedeutet, die den Zielton e'-mi des Soggettos im Alt begleitet – zugleich ein klares Zeugnis für die phrygisierende Tendenz dieses Modus²².

20 Giovanni Cavaccio, *Sudori Musicali* (1626), hrsg. v. I. Evan Kreider, American Institute of Musicology 1984 (= CEKM 43), S. 10.

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

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

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

La sol fa re mi

La sol fa re mi

La sol fa re mi

La

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

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

a-re La sol fa re mi

La sol fa re mi

fa mi A-re

La sol fa re [mi]

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

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

152

La sol fa re

155

mi

E-mi

3. Frescobaldi, *Toccata cromatica*

Betrachtet man nun die *Toccata cromatica*²³ nicht allein unter klanglichen Gesichtspunkten, sondern fragt nach den Bedingungen des kontrapunktischen Satzes unter Berücksichtigung des modalen Bezugssystems, kommt man auch bei diesem Stück zu ganz überraschenden Antworten (Beispiel 6, S. 26). Zunächst fällt der Tenor als Achse dieses phrygischen Stückes

²³ *Toccata cromatica per l'Eleuatione*, in: *Fiori musicali* (1635), hrsg. v. Pierre Pidoux, Kassel u. a. 1954 (= Girolamo Frescobaldi, Orgel- und Klavierwerke 4), S. 18–19.

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

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

The musical score for Example 6 consists of four staves. The top staff is the Soprano line with lyrics: mi [fa] sol la. The second staff is the Bass line with lyrics: la sol fa mi. The third staff is the Treble line with lyrics: sol fa mi re/la. The bottom staff is the Bass line with lyrics: re mi fa sol la. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

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

deutlich durch die Wechselnote a'-b'-a' (nach dem Quartenzug h'-mi → e''-la ist kein größerer Gegensatz denkbar!) klar vorbereitet wurde. Nach den beiden Quartan h'-mi/e''-la und e'-mi/a'-la, die sich um die phrygische Finalis e herumschließen, folgen nun in der Tenorlinie, die ergänzt wird durch den zielstrebig aufsteigenden Bass, zwei Quartan, die um den Ton a herum gruppiert sind: e-mi/a-la und a-re/d'-sol²⁹.

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

Den beiden Abschnitten entsprechen nach Chafe auch zwei unterschiedliche Hexachord-Einbindungen³⁰. Allerdings muss hier ein zur harten Seite hin transponiertes System angenommen werden. Der Beginn wird von einem „harten“ Hexachord über a beherrscht (g-d-a-e-h-fis-cis, entspricht a-h-cis-d-e-fis), während der Wechsel zum g-Klang in T. 3 den Übergang zum „weichen“ Hexachord über g markiert (c-g-d-a-e-h entspricht g-a-h-c-d-e). Allerdings funktioniert dieses Modell höchstens nachträglich als Muster für den Tonbestand, nicht aber als kompositorischer Ausgangspunkt bei einem so engen Liniengeflecht, das weniger aus klanglichen denn aus kontrapunktischen Bedingungen heraus konzipiert worden ist.

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

The image displays two musical excerpts from Frescobaldi's *Toccata cromaticha*. Excerpt 2 (labeled '2') features three staves: Altus (treble clef), Tenor (alto clef), and Bassus (bass clef). The Altus part begins with a sharp sign and a '2' above the staff. Excerpt 3 (labeled '3') features three staves: Tenor (treble clef), Cantus (alto clef), and Altus (bass clef). Both excerpts show complex polyphonic textures with chromaticism.

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

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

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

Nun mag der liturgische Anlass dieses Stückes manche klangliche Härte rechtfertigen, soll der Organist doch während der Wandlung, so beschreibt es Girolamo Diruta, „die harten und herben Qualen der hochheiligen Passion Christi“ nachahmen³¹. Aber anders als Monteverdi befolgt Frescobaldi dabei die Regeln, die sich, so Monteverdis Gegenspieler Artusi, durch Erfahrung und Naturbeobachtung herausgebildet haben und den Weg zur Vollkommenheit zu weisen vermögen³². Eher ließe sich sein Werk mit den Madrigalen Gesualdos vergleichen. Aber Frescobaldi ging es weniger darum, die „Tradition so weit zu überspitzen, bis sie in ihr Gegenteil umschlägt“³³. Sein Werk, so fasst es Friedhelm Krummacher zusammen, repräsentiert eher „eine Summe von Traditionen, die souverän verwaltet und bedachtsam erweitert werden“³⁴. Und genauso wenig wie Gesualdo ein Vorkämpfer der Atonalität war, kann auch Frescobaldi trotz, oder besser: gerade wegen zahlreicher „stravaganze insonabili“³⁵, wegen schlecht klingender Extravaganzen, nicht als ein Avantgardist bezeichnet werden. Die Entwicklung zur Dur-Moll-Tonalität vollzog sich auf anderen, klanglich sicher eingängigeren Wegen, als dass sie den Spuren des komplexen und streng modal gebundenen kontrapunktischen Satzes folgte.

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

32 Vgl. Siegele (wie Anm. 2), S. 43.

33 Ludwig Finscher, *Gesualdos 'Atonalität' und das Problem des musikalischen Manierismus*, in: AfMw 29 (1972), S. 1–16, hier S. 14.

34 Krummacher (wie Anm. 9), S. 34.

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