

Christopher Simpsons Systematik der Divisionsverfahren (1667)*

von Bernhard R. Appel, Scheidt

Der von Christopher Simpson (nach 1604–1669) verfaßte und 1667 in London veröffentlichte Traktat *The Division-Viol*¹, der neben technischen Anweisungen zum Gambenspiel auch einen Abriß des Kontrapunkts enthält, erlangte insbesondere durch seinen dritten, eine detaillierte Improvisationslehre enthaltenden Teil geschichtliche Bedeutung: Simpsons Divisionslehre markiert das Endstadium einer mehr als hundert Jahre zurückreichenden Tradition gedruckter Diminutionslehren, deren erste 1535 unter dem Titel *Opera intitulata Fontegara* von Silvestro Ganassi dal Fontego in Venedig erschien².

Es ist nicht Absicht der vorliegenden Abhandlung, den zwischen dem Mittelmeerraum und England bestehenden Traditionszusammenhängen nachzuspüren³, vielmehr soll versucht werden, die Bedeutung der Diminution in Simpsons Systematik der Divisionsverfahren⁴ zu erfassen. Daneben werden Simpsons Generalbaß-Division und Formenlehre beschrieben.

I. Systematik

Keiner der Traktate⁵, in deren Tradition Simpsons Lehre zu sehen ist, verfügt über eine derart differenzierte systematische Beschreibung der verschiedenen Divisionstechniken wie *The Division-Viol*. Simpson unterscheidet in der Hauptsache drei Divisionsverfahren, nämlich *Breaking-*, *Descant-* und *Mixt-Division*, wobei die letztgenannte Methode eine Verknüpfung der beiden erstgenannten bezeichnet. *Breaking-* und *Descant-Division* sind in sich wiederum fünffach untergliedert. Bei der *Mixt-Division* können – ohne daß Simpson dies täte – mindestens drei Grundformen voneinander unterschieden werden. (Die folgende Beschreibung dieser Unterarten bedient sich eigener Begriffsbildungen des Verfassers, da Simpson statt lapidarer substantivischer Termini [die möglicherweise übersetzbar gewesen wären] entweder Umschreibungen benutzt oder nur numerische Ordnungen herstellt. In

* Die vorliegende Abhandlung entstand im Zusammenhang mit einer kommentierten deutschen Übersetzung von Simpsons Traktat *The Division-Viol* (London 1665, recte: 1667), die der Verfasser in Verbindung mit Karl Geck z. Zt. vorbereitet. Mit einer Veröffentlichung darf 1983/84 (Wilhelmshaven, Heinrichshofen) gerechnet werden.

¹ *The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground*, London 1665, recte: 1667. Es handelt sich hierbei um die zweite überarbeitete Auflage des 1659 erschienenen Traktats *The Division-Violist: Or, An Introduction To the Playing upon a Ground*. Das immer wieder Verwirrung auslösende Erscheinungsjahr der zweiten Auflage lautet 1667 entgegen der auf dem Titelblatt ausgewiesenen Jahreszahl „M. DC. LXV“, die, wie G. Hayes in *Musical Instruments and their History. 1500–1750*, Band 2, *The Viols and other bowed Instruments* (London 1930), S. 121, berichtet, bei einigen Exemplaren durch den Handstempelzusatz „II“ korrigiert worden ist. Pest und Großbrand in London haben das Erscheinen des Buches um zwei Jahre verzögert. – Die folgenden Quellenverweise stützen sich auf das lithographierte Faksimile der zweiten Auflage, welches Nathalie Dolmetsch 1955 (London, New York) herausgegeben hat.

² Deutsche Übersetzung als: *La Fontegara, Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuiers*, hrsg. von Hildemarie Peter (Berlin-Lichterfelde 1956).

³ Dies hat bereits Veronika Gutmann geleistet: *Die Improvisation auf der Viola da Gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert*, Tutzing 1979.

⁴ Dargelegt in *The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground*, London 1667, Faks. (London, New York 1955), 3. Teil, S. 27–61. Der englische Terminus „division“, häufig nur als begriffliches Äquivalent für die italienische Bezeichnung „diminuzione“ bzw. für das deutsche Lehnwort „Diminution“ gebraucht, ist – wie sich zeigen wird – hinsichtlich seiner satztechnischen Bedeutung von größerer Sinnfülle als das Begriffswort „Diminution“. Die Bezeichnung „Division“ schließt „Diminution“ ein, nicht jedoch umgekehrt.

⁵ Sie werden von V. Gutmann a. a. O., vor allem S. 31–48 und S. 155–180, behandelt.

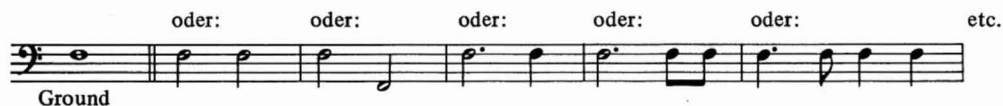
einzelnen Fällen werden die lateinischen Äquivalente in Klammern beigefügt, soweit sie sich aus der von Simpson autorisierten lateinischen Übersetzung William Marshs [sie ist dem englischen Original synoptisch beigeordnet] ergeben.)

1. Breaking-Division („minuratio simplex sive fundamentalis“⁶)

In der ersten Kategorie, der Breaking-Division, werden die Gerüsttöne melodisch in kleine Notenwerte aufgelöst („zerbrochen“), wobei – und dies ist das entscheidende Merkmal – der dem Ground-Ton⁷ jeweils als erster zugeordnete Diminutionston („leading-note“) im Unisono- bzw. im (Ober- oder Unter-)Oktavverhältnis steht. Wegen dieser engen Bindung an den Ground ist die durch Breaking erzeugte Divisions-Stimme unselbständig, d. h. sie gilt lediglich als koloristische Verdoppelung des Ground, weshalb hier gegen parallele Oktaven (zwischen Gerüststimme und extemporiertem Division) und gegen Unterschreitungen des Basses keine satztechnischen Einwände erhoben werden⁸.

1. 1. Repetitions-Division⁹

In der primitivsten Form des Breaking wird der Gerüstton im Einklang oder in (Ober- bzw. Unter-)Oktavversetzung beliebig rhythmisiert¹⁰:



Diese Divisionsmöglichkeit erscheint stets nur in Verbindung mit anderen Formen, etwa der scheinpolyphonen Division (vgl. 3. 1.).

1. 2. Umspielungs-Division¹¹

Der zu diminuierende Gerüstton dient als tonale Achse, die etwa im Ambitus einer Ober- oder Unterterz umspielt wird. Ausgangs- und Endpunkt dieser Figuration ist der Gerüstton selbst oder seine Oktavversetzung. Die melodische Bewegung vollzieht sich vorwiegend stufenweise, erlaubt jedoch auch einzelne Terzsprünge, wenn diese durch nachfolgenden Richtungswechsel und Stufenbewegung kompensiert werden¹²:



Diese Umspielungs-Division wird bereits 1553 von Diego Ortiz als die erste und eigentliche Form der Diminution beschrieben: „Die erste und vollkommenste Art [der Diminution]

⁶ Simpson 1667, a. a. O., S. 28 und S. 37.

⁷ Der englische Terminus „ground“ bezeichnet ein Baßmodell, das als Grundlage eines Variationszyklus („Divisions upon a ground“) dient. Simpson benutzt, a. a. O., S. 27, als Synonyme für „ground“ die Begriffe „subject“, „theme“ und „bass“. Sie akzentuieren verschiedene Aspekte des gleichen Sachverhalts: Thematische Funktion und Stimmlage bzw. Fundament.

⁸ Ebda., S. 42.

⁹ Ebda., S. 28.

¹⁰ Beispiel ebda.

¹¹ Ebda.

¹² Beispiel ebda.

besteht darin, daß, wenn man nach dem Lauf oder nach der Variierung über irgend einer vorkommenden Note auf eine andere (unmittelbar) folgende Note übergehen will, die letzte Note der Variierung gleich derjenigen ist, welche variiert wurde . . .“¹³.

1. 3. Durchgangs-Division („minuratio per modum transitionis“¹⁴)

Während die beiden ersten Arten des Breaking als Noten-Division einzeltonbezogen verlaufen (d. h. dem einzelnen Ground-Ton verhaftet bleiben, ohne seinen intervallischen Bezug zum folgenden Ground-Ton zu berücksichtigen), ist die dritte Art als Intervall-Division folgetonbezogen: Zwei Ground-Töne werden durch Skalen (Durchgänge), Wechselnoten, Spiel- oder Sequenzfiguren miteinander verknüpft. Für die innerhalb des Oktavraums möglichen Intervalle gibt Simpson Beispiele¹⁵ zu ihrer Division, sowohl in auf- als auch in absteigender Richtung, ähnlich wie schon vor ihm Diego Ortiz¹⁶, Silvestro Ganassi¹⁷ und John Coperario¹⁸, welche sich jedoch alle auf den Quintraum beschränken:



1. 4. Sprung-Division („minuratio per saltus in alias concordantias“¹⁹)

Bei der Sprung-Division („skipping division“) wird der einzelne Gerüstton als harmonietragendes Fundament im Sinne des Generalbasses verstanden und durch mehrere konsonante Intervalle geteilt, die in Sprungbewegung erreicht werden. Simpsons Beispiele hierfür weisen meist einen maximalen Ambitus von zwei Oktaven auf; in den Divisions des Anhangs²⁰ wird er noch überschritten:



Weder Ortiz noch Ganassi kennen vom harmonisch-vertikalen Denken her bestimmte Akkordzerlegungen. Sie sind um 1600/25 erstmals in einer anonymen englischen *Solo-Division* für Baßgambe²¹ belegt.

¹³ Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas . . . en la musica de violones*, Rom 1553, zit. nach der deutschen Übersetzung von Max Schneider (Kassel 1936), S. XXX.

¹⁴ Simpson 1667, a. a. O., S. 29.

¹⁵ Ebda., S. 29. Nachfolgendes Beispiel ebda. Die Unterscheidung einzeltonbezogen und folgetonbezogen wird im Falle des Sekundintervalls freilich hinfällig.

¹⁶ *Tratado de glosas . . .*, a. a. O., S. 20.

¹⁷ *La Fontegara*, in der Übersetzung von H. Peters, a. a. O., S. 20f.

¹⁸ J. Coperario, *Rules how to compose*, Ms. um 1610, als Faks. hrsg. von M. Bukofzer (Los Angeles 1962), fol. 11v–14r.

¹⁹ Simpson 1667, S. 30.

²⁰ Ebda., S. 52–67, recte: S. 62–77. Die falsche Seitenzählung der Ausgabe 1667 resultiert aus der Übernahme der für die Erstauflage des *Division-Violist* (1659) verwendeten Druckplatten. Notenbeispiel 21667, S. 30 (Ziffers original).

²¹ In: *Jacobean Consort Music*, hrsg. von Th. Dart und W. Coates (London 1955), Vorwort S. XVI und S. 171 f. (= *Musica Britannica* 9). Vgl. insbesondere die beiden Variationen S. 171 in Takt 25–40 des zweiteiligen Ground.

beanspruchen als die Repetitions- (1. 1.) oder die Umspielungs-Division (1. 2.). Simpson hat dieses Faktum offenbar erkannt; denn er weist darauf hin, daß die melodieharmoonische Division (1. 5.) sich vom Descant (vgl. 2) eigentlich nur durch die Identität der leading-note mit dem Ground-Ton unterscheidet²⁸.

2. Descant-Division („minuratio melothesia sive composita“²⁹)

Nach den Regeln des Kontrapunkts richtet sich die Descant-Division, deren klangliches Resultat eine selbständige Oberstimme zum Ground darstellt³⁰. Ihren autonomen Status, der ihr gleichzeitig verbietet, den Ground zu unterschreiten (denn dies würde dessen Fundamentfunktion untergraben), erhält sie vor allem durch die verschiedenen Konsonanzen (und gelegentlichen Vorhaltsdissonanzen), die zwischen leading-note und Gerüstton auftreten können. Während sämtliche Breaking-Verfahren hier lediglich Einklang oder Oktave zulassen, benutzt der Descant die übrigen Konsonanzen Terz, Quinte und Sexte. Die fünf Untertypen des Breaking können auch innerhalb der Descant-Division unterschieden werden³¹, wenn man die genannte Veränderung des Bezugspunktes der leading-note berücksichtigt³²:

2. 1. Repetitions-Division

2. 2. Umspielungs-Division

2. 3. Durchgangs-Division

²⁸ Ebda., S. 31.

²⁹ Ebda., S. 35f.

³⁰ Ebda., S. 35.

³¹ Ebda.

³² Notenbeispiele ebda., 2. 1. bis 2. 3.: S. 38; 2. 4.: S. 60 (recte: 70); 2. 5.: S. 54 (recte: 64). Der im Baßschlüssel notierte Ground wird vom Clavier als Generalbaß ausgesetzt.

2. 4. Sprung-Division

2. 5. Melodieharmonische Division

Da die leading-note beim Descant-Verfahren nicht mit dem zugehörigen Gerüstton identisch ist, muß nun die durch sie jeweils eingebrachte Konsonanz als der Punkt gelten, auf den sich die Repetition, die Umspielung, der Durchgang sowie die Sprung- und die melodieharmonische Bewegung beziehen. Dissonanzen zwischen Ground und leading-note sind vor allem in Synkopen-Kadenzen erlaubt. Auch hier gelten die kontrapunktischen Stimmführungsregeln³³.

3. Mixt Division („minuritia mixta“³⁴)

Der kumulierende Charakter der Systematik Simpsons tritt am deutlichsten im Terminus „Mixt Division“ zutage, dessen Attributbestandteil (mixt = vermischt) den zusammenfassenden Charakter dieses Divisionsverfahrens explizit kennzeichnet³⁵. In ihm sieht Simpson das Non-plus-ultra nicht nur der virtuosens Gambenkunst, sondern der Instrumentalpraxis überhaupt³⁶. In ihr verbinden sich Einsicht in die Satzkunst (Simpson stellt die kompositionstechnischen Anforderungen der Mixt Division auf eine Stufe mit der Figuralmusik) und virtuose Spielpraxis (z. B. Bogenführung bei Mehrklängen oder in der Sprungtechnik) in anspruchsvollster Weise.

³³ V. Gutmann weist in: *Die Improvisation auf der Viola da Gamba . . .*, a. a. O., S. 197, darauf hin, daß das von Simpson als Descant beschriebene Verfahren mit der zweiten Art der Diminution bei Ortiz im Prinzip übereinstimmt. Einschränkend muß jedoch gesagt werden, daß Simpson (1667, S. 42) Ortiz' Toleranz gegenüber Quint- und Oktavparallelen in schnellen Diminutionen nicht teilt (*Tratado de glosas*, a. a. O., S. XXX).

³⁴ Simpson 1667, S. 36f.

³⁵ V. Gutmanns Auffassung, „die wichtigsten Stellen, die sich für die Verwendung von ‚Descant‘ und ‚Mixt Division‘ anbieten“, seien „die Kadenzen“ (*Die Improvisation auf der Viola da Gamba . . .*, S. 198), teilt der Verfasser nicht ganz. In der Tat beschränkt sich Simpsons Beispielsammlung (1667, S. 38–43) vermutlich aus Gründen der Ökonomie auf zwei Kadenztypen, doch die Divisions des Anhangs (S. 54–67, recte: S. 64–77) zeigen die Anwendung der Verfahren auf sämtliche Töne des Ground (vgl. z. B. die ersten beiden Mixt Divisions S. 65, recte: S. 75). Frau Gutmann stützt ihre Interpretation auf folgenden Textpassus: „I will give you Examples of This [= Mixt Division] and of Descant-Division (. . .) insisting (. . .) upon such passages as offer themselves most remarkable in Grounds; such are Cadences“ (ebda., S. 37). „Ich will dir hiervon [= Mixt Division] und zur Descant-Division Beispiele geben (. . .), wobei ich auf jene Passagen besonderes Gewicht lege, welche innerhalb eines Ground am meisten hervorstechen, nämlich Kadenzen.“ Es scheint, als habe Simpson sich aus ökonomischen und pädagogischen Erwägungen heraus auf Kadenzen beschränken wollen, weil sie kurze und dennoch ganzheitliche Formeln darstellen. Daraus kann meiner Meinung nach jedoch nicht geschlossen werden, daß Kadenzen der spezifische Ort von Descant- und Mixt Division seien: Spätestens eine Analyse von Simpsons Kompositionsbeispielen würde das Gegenteil unter Beweis stellen.

³⁶ Vgl. Simpson 1667, S. 36 sowie S. 27.

Zwar verzichtet Simpson auf eine weitere Differenzierung der Mixt Division, dennoch lassen sich in der Vielfalt der sich nunmehr ergebenden Divisionsmöglichkeiten drei Grundtypen erkennen, die jedoch kaum in reiner Form anzutreffen sind. Ihnen ist die Zwei- oder Mehrstimmigkeit gemeinsam.

3. 1. Scheinpolyphone Division

Die scheinpolyphone Division suggeriert durch permanenten Wechsel der Stimmebenen einen mehrstimmigen (meist zweistimmigen), imitatorisch verzahnten, kontrapunktischen Satz. Der Mixt-Charakter wird u. a. dadurch sinnfällig, daß der Ground in Baßlage durch Breaking (im Sinne der Repetitions-Division 1. 1.) nachgezeichnet und zugleich in der Diskantregion kontrapunktiert wird. Typisch für die scheinpolyphone Division sind weiträumige Intervallsprünge (Duodezimen) und imitatorisch verschränkte Motive³⁷ in punktierten Notenwerten:

Die punktierten Motive sind idiomatisch zu begründen. Punktierungen erlauben einen kräftigen, kurzen Bogenstrich, der die Saite lange weiterklingen läßt (so daß eine lineare Autonomie der Stimmen vorgetäuscht werden kann) und die Zeit gewährt, die der

³⁷ Simpson gibt ebda., S. 54, zwei Dutzend Figurationsmotive, sog. „points“, wieder, darunter auch einige punktierte, bzw. mit Überbindungen versehene. Vgl. insbesondere die Motive Nr. 5, 8, 15. Notenbeispiele S. 62 (recte: S. 72). Das obere, nicht originale System stellt die polyphone Umschrift der Akkolade dar.

Saitenwechsel des Bogens erforderlich macht. Simpsons Hinweis, die virtuellen Stimmen auf verschiedenen Saiten auszuführen³⁸, hängt mit diesem Effekt der Scheinpolyphonie zusammen: würden zwei aufeinanderfolgende, aber verschiedenen Stimmebenen angehörende Töne auf ein und derselben Saite ausgeführt werden, so würde zwangsläufig der Klang des ersten Tons durch den neu zu greifenden Folgeton erstickt. Hier wie auch in der Sprung-Division (1. 4. und 2. 4.) und der noch zu behandelnden Generalbaß-Division wird der eigentliche Zweck der „Holds“³⁹ deutlich.

3. 2. Mehrklangs-Division

Als zwei- oder mehrstimmiger linearer Satz, der selbständig über dem Ground verläuft, ohne ihn zu berühren, kann die Mehrklangs-Division als Kombination zweier (oder mehrerer) Descant-Stimmen begriffen werden. Die damit verbundenen grifftechnischen Probleme führen jedoch zu einer Mäßigung des Divisionsverhältnisses: Bei einem Ground in Minimae (wie im folgenden Beispiel, wobei Tonwiederholungen zu einem Wert zusammenzufassen sind) überschreitet die Mehrklangs-Division kaum den Wert einer Fusa, wogegen die einstimmige Breaking- oder Descant-Division nicht selten in den Bereich der „Semifusa semis“ (= Semifusa chroma) vorstößt⁴⁰:



Die als Erweiterung oder Sonderform der Mehrklangs-Division zu betrachtende Generalbaß-Division (3. 3.) verdient eine detailliertere Untersuchung.

II. Generalbaß-Division (3. 3.)

Im Unterschied zur Mehrklangs-Division (3. 2.) ist in der Generalbaß-Division der Ground obligater Bestandteil der Akkorde. Das Klangresultat stellt sich demnach als Generalbaßsatz dar, der mit den idiomatischen Mitteln der Gambe (freistimmige Akkordverbindungen, stellenweise Arpeggios) realisiert wird. Der – wie Max Schneider herauszustellen bemüht war⁴¹ – im Vorfeld der Diminution bereits vor 1600 praktizierte „Generalbaß“ emanzipiert sich bei Simpson von der dem Clavier zugeteilten Aufgabe des Begleitens zu einer selbständigen, um ihrer selbst willen erklingenden gambistischen Divisionsform. Diese ersetzt keinesfalls die Funktion des Begleitinstrumentariums, sondern sucht lediglich dessen volle Klanglichkeit zu übernehmen. Im Zuge der improvisatorischen Division wäre

³⁸ Ebda., S. 44.

³⁹ Mit dem Begriff „hold“ verbindet sich die Forderung, durch möglichst langes Liegenlassen der Griff-Finger die erzeugte Saitenschwingung lange aufrecht zu erhalten. Dies dient nicht zuletzt auch der grifftechnischen Ökonomie. Der klangliche Effekt ist in gewisser Weise demjenigen vergleichbar, der durch das Tenutopedal des Klaviers erzeugt werden kann. Simpson benutzt zur Kennzeichnung der Holds ein besonderes Applikatursymbol (ebda., S. 5).

⁴⁰ Notenbeispiel ebda., S. 61 (recte: S. 71).

⁴¹ *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung* (Leipzig 1918; Reprint: Farnborough 1971), S. 52–62.

hier jedoch auch ein Rollentausch denkbar: Zur akkordischen Begleitung der Gambe konnte der Clavierist einen ein- oder mehrstimmigen Descant improvisieren.

Die Verwendung der Gambe als vollwertiges Generalbaßinstrument neben Laute und Clavier liegt in der Idiomatik dieses Instruments begründet: Sein großer Ambitus (etwa drei Oktaven), der die Ausführung jeder beliebigen Stimme vom Baß bis zum Sopran erlaubt⁴², und das der Laute entsprechende Bundsystem erlauben eine akkordische Spielweise. Simpson selbst verweist auf die Möglichkeit, den Generalbaß als Division auszuführen⁴³. Die Gambe als autonomes Generalbaßinstrument ist ein wichtiges Desideratum der Gambenforschung.

Die harmonische Interpretation der Gerüsttöne, welche sich in den beiden Arten der Sprung-Division (1. 4. und 2. 4.) bereits angekündigt hat, ist nun in der Generalbaß-Division vollends ausgebildet. Damit ist ein tiefgreifender Wandel des alten Diminutionsgedankens verbunden. Erstens zeichnet sich ein Funktionswechsel des Gerüsttons ab: Muß man ihn innerhalb des Breaking-Verfahrens als kontextuell gebundenen Melodiebaustein verstehen, von dem der Impuls zur melodisch-linearen (horizontalen) Kolorierung ausgeht (die nach Simpson lediglich als eine Verdopplung des Grounds zu betrachten ist), so ist der Gerüstton innerhalb der Generalbaß-Division als Harmonieträger aufzufassen, der akkordische, also harmonische (vertikale) Ergänzungen fordert. Zwischen den Extremen stehen die anderen Möglichkeiten der Descant-Division (2. 1. bis 2. 3. und 2. 5.): Hier kontrapunktiert der Descant das Baßfundament autonom (im Gegensatz zum unselbständigen Breaking), jedoch ist er wie das Baßgerüst nur einstimmig.

Zweitens blieb dieser Funktionswechsel des Gerüsttons nicht ohne Folgen für die Wahl der jeweiligen Variationsgrundlage, der Grounds. Zu den beiden, bei Ortiz bereits genannten Quellen für „Grounds“⁴⁴, nämlich Tanzbaßgerüsten oder Stimmen einer (Vokal-) Komposition (einschließlich zerdehnter Cantus firmi), treten bei Simpson nun eigens erfundene, komponierte Grounds⁴⁵ und exzerpierte Generalbaßstimmen hinzu. Diese Bereicherung und Individualisierung der Variationsgrundlage ist sicherlich nicht zuletzt deshalb notwendig geworden, weil die alten Gerüstbässe (insbesondere wegen ihrer harmonischen Fixierung) verbraucht und abgegriffen waren. Die Erfindung neuer Grounds hatte neben der sich durch sie eröffnenden Mannigfaltigkeit zusätzlich noch den Vorteil, daß der Erfinder des Grounds das Problem des „mittleren Grundnotenwertes“ lösen konnte. Gemeint ist folgendes: Verläuft der Ground im Semibreven-Bereich, ist er für die reine Generalbaß-Division problematisch, weil die Akkorde nicht über diese lange Dauer hinweg konstant erklingen können. Verläuft er dagegen in kurzen Grundnotenwerten, etwa in Fusae⁴⁶, kann er auf der Gambe wegen griff- und bogentechnischer Probleme nur mit Mühe realisiert werden. (Davon abgesehen, verbliebe für Breaking und Descanting kein Raum.) Der günstigste „mittlere Grundnotenwert“ eines zur Generalbaß-Division geeigneten

⁴² Alle Stimmen, schreibt Simpson, „are concerned in our Division-Viol, as employing the whole compass of the Scale and acting by turns all the Parts therein contained“. Simpson 1667, S. 12.

⁴³ Ebda., S. 44 und S. 57.

⁴⁴ Ortiz, a. a. O., S. XXXVf.

⁴⁵ Simpson 1667, 2. Teil, § 6 „How to frame a Bass“, S. 17. Die von Simpson angegebenen Kriterien einer angemessenen Baßstimme sind tonartenadäquate Binnenkadenzen und überwiegende Sprungbewegung.

⁴⁶ Simpson gibt ebda., S. 52f., hierfür ein Beispiel, weist jedoch darauf hin, daß Grounds in Fusa-Werten vermieden werden sollten.

Ground liegt etwa im Bereich der Minima. Bei diesem Wert ist das für die Generalbaß-Division optimale Verhältnis 1:1 zwischen Ground und Division etwa gegeben⁴⁷.

Daraus folgt drittens, daß bei einem derartigen Verhältnis nicht mehr sinnvoll von Diminution im Sinne des Aufteilens großer Notenwerte in kleine gesprochen werden kann. Artikuliert sich die uralte, usuellen Praktiken entsprungene Idee der Diminution im Breaking noch naiv und ist sie im Descant noch vorhanden, solange dieser als contrapunctus floridus den Ground aufteilt, so ist sie bereits im contrapunctus simplex gefährdet (weil ihm das namengebende Moment kleinerer Notenwerte fehlt) und in der Generalbaß-Division im Grunde völlig aufgegeben. Damit stellt sich die aufgrund musikalischer Sachzwänge sich aufdrängende Bezeichnung „Generalbaß-Division“⁴⁸ in zweierlei Hinsicht als Paradoxon dar: Einerseits ist sie keine „Division“ mehr, weil sie keine „Zerkleinerung“ (Diminution) vorgegebener Notenwerte mehr darstellt, und andererseits ist diese Improvisationsform auch kein begleitender Generalbaßsatz. Denn in ihm entfaltet sich gambistische Virtuosität und improvisatorischer Einfallsreichtum. Die Analogie zum clavieristischen Partimento-spiel⁴⁹ drängt sich auf, insbesondere dann, wenn die schlicht akkordische Generalbaß-Division mit Motiven und Spielfiguren ausgestaltet wird:



III. Simpsons Formenlehre

Simpsons Divisionslehre vermittelt unterschiedliche Satztechniken – die bloße Kolorierung, den Kontrapunkt und den Generalbaß – bruchlos. „... all Division, whether Descant or Breaking the Bass, is but a Transition from Note to Note, or from one Concord to another, either by Degrees or Leaps, with an Intermixture of such Discords as are allowed in Composition“⁵⁰. Aus der Vielfalt der Divisionstechniken resultiert „Varietas“ („variety“, S. 59 und öfter); der Bezug auf einen Ground und dessen motivische Durchführung mit Hilfe der Points gewährt „Unitas“; aus der Steigerung der Division mittels Verkleinerung der Notenwerte und/oder mittels Entfaltung von Klangfülle erfährt der Variationszyklus seine virtuose Dynamik: alles zusammengenommen bestimmt die musikalische Form. So folgt also mit zwingender Logik aus Simpsons Systematik eine Formenlehre zeitgenössischer

⁴⁷ Bei allen diesen Notenwerten wird das Tempo des durchschnittlichen Pulsschlags (Minima = 72 MM) angenommen. Durch Beschleunigung oder Verlangsamung dieses Tempos verschieben sich die angegebenen Grundnotenwerte entsprechend.

⁴⁸ Der vom Verfasser geprägte Begriff „Generalbaß-Division“ erweist sich nicht zum Nachteil als äquivok: Als Kategorie innerhalb der Systematik bezeichnet er die Art und Weise einer improvisatorischen Realisierung einer vorgegebenen Baßstimme (Division in der Art ausgesetzter Generalbässe); andererseits kann der Begriff den Gegenstand einer Division meinen (Generalbaßstimme als Grundlage einer ad libitum durchzuführenden Division). Beide Aspekte können, müssen aber nicht zusammenfallen.

⁴⁹ K. G. Fellerer, *Der Partimento-Spieler* (Leipzig o. J.), S. 4–8. Sicherlich nicht zufällig heißt der englische Terminus für Partimento „division“. Vgl. P. Williams, Art. *Partimento*, in: *The New Grove Dictionary*, Band 14 (London 1980), S. 254. Notenbeispiel Simpson 1667, Anhang S. 56 (recte: S. 66).

⁵⁰ Simpson 1667, S. 35.

Instrumentalmusik. Simpson entwickelt diese im Anschluß an allgemeine Bemerkungen zu „ordering of Division“ („minuritionum syntaxis“), in denen es namentlich um die Verwirklichung des Varietas- und Steigerungsprinzips innerhalb des Variationszyklus geht⁵¹. Alle beschriebenen Instrumentalformen mit Ausnahme der Fancy stützen sich auf ein Baßfundament (ground) unterschiedlicher Herkunft: auf

- | | | |
|--|---|----------------------|
| a) ein standardisiertes Tanzbaßgerüst | } | ein- oder mehrteilig |
| b) einen komponierten Strophenbaß | | |
| c) eine motettische oder madrigalische Generalbaßstimme und | | |
| d) einen eigens zum Zwecke der Division durchkomponierten Generalbaß | | |

Auf a) und b) stützen sich Variationszyklen; c) und d) ermöglichen durchkomponierte Sätze. (Zwar erwähnt Simpson die Möglichkeit d) nicht ausdrücklich, hat sie jedoch §6 des zweiten Teils, S. 17, zufolge offenbar gesehen.)

Aus der Kombination verschiedener Ground-Typen, Divisionstechniken und Besetzungen ergibt sich eine Vielfalt an Instrumentalformen, von denen Simpson folgende beschreibt⁵²:

- | | | |
|------|--|---|
| I. | Solodivision (mit oder ohne Basso continuo) | |
| II. | Duett von Baßgamben | } |
| III. | Duett von Diskantgamben | |
| IV. | Duett von Diskant- und Baßgambe | |
| V. | Trio von Baßgamben (meist ohne Basso continuo) | |

Dies aber bedeutet nichts anderes als die Beschreibung von Solo, Triosonate (I bis IV) und Fancy (V) aus der Perspektive der Divisionstechnik⁵³. So liest sich etwa die ‚nordische‘ Beschreibung der Triosonate vor dem Hintergrund der Divisionstechnik folgendermaßen⁵⁴: „Komponierst Du für zwei Diskantgamben, müssen beide Stimmen als Descant konzipiert sein, so daß sich zusammen mit dem Ground ein dreistimmiger Satz ergibt. Für die beiden Oberstimmen ist der Verlauf in Terzparallelen am natürlichsten. Gelegentlich kann man auch Sextparallelen verwenden oder andere Intervalle einbringen, die sich aber auch zum Ground [= basso continuo] konsonant verhalten müssen. Hinsichtlich der Durchführung von Figurationsmotiven [= points] sowie der erwünschten Mannigfaltigkeit gilt das gleiche wie bei der Division für zwei Baßgamben“. Dort heißt es, beide Solostimmen sollen wechselweise die Oberstimme übernehmen (Stimmtausch) und beide gemeinsam an der Durchführung von Figurationsmotiven teilhaben⁵⁵.

Etwa vierzig Jahre nach Erscheinen des Traktats von Simpson legte Friedrich Erhard Niedt 1706 in der mit England vielfältig verbundenen Hansestadt Hamburg den zweiten

⁵¹ Ebda., S. 56.

⁵² Ebda., S. 57–61.

⁵³ Bereits Einstein wies auf diese nordische, von der Divisionstechnik aus beschriebene Formenlehre hin. *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert* (Leipzig 1905), S. 28. Hinsichtlich der Fancy macht Simpson jedoch die Einschränkung, daß diese im allgemeinen nicht auf Grounds basiert, sondern durchkomponiert und mit Fugen versehen ist. Jenkins gilt als nachahmenswertes Beispiel. Simpson 1667, S. 60f. In der Tat können anhand der von Simpson dargelegten divisionstechnischen Kriterien einige Fantasien Jenkins' beschrieben werden. Vgl. z. B. Fantasia Nr. 33 und 34 in: J. Jenkins, *Consort Music of four parts*, hrsg. von A. Ashbee (London 1969), S. 28–81 und S. 85–89 (= *Musica Britannica* 26).

⁵⁴ Simpson 1667, S. 60. Zitiert nach der gemeinschaftlichen Übersetzung des Verfassers mit Karl Geck. In [] erläuternde Zusätze des Verfassers.

⁵⁵ Ebda., S. 69f.

Teil seiner Kompositionslehre vor, die das bei Simpson verfolgte Prinzip einer Begründung instrumentaler Formen aus dem Diminutions- bzw. Variationsgedanken heraus detailliert darlegt: *Friedrich Erhard Niedtens Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen und aus einem schlechten [= schlichten] General-Bass Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Gigueen und dergleichen leichtlich verfertigen könne samt andern nötigen Instructionen*⁵⁶. Simpsons Einflüsse auf den Kontinent und damit möglicherweise auch auf Niedt bedürften einer besonderen Untersuchung⁵⁷.

In der Geschichte der instrumentalen Diminution markiert Simpsons Lehrbuch einen Endpunkt. Indem die Diminution, ausgehend von der akzidentellen Kolorierung einer *res facta* sich in der Divisionstechnik mit allen Möglichkeiten des Kontrapunkts und der Generalbaßpraxis verbindet, sind „die Formen der Improvisation . . . erschöpft und nicht mehr entwicklungsfähig“⁵⁸. Die Kehrseite dieser negativen Feststellung Einsteins sollte jedoch den im geschichtlichen Wandel der Division vollzogenen qualitativen Sprung nicht vergessen machen: Simpsons Systematik der Divisionsverfahren, die in ihrer kumulierenden Eigenart insgeheim eine Geschichte der Diminutionslehre seit ihren usuell-ornamentalen Anfängen darstellt, legt das essentielle, formschaffende Moment in einer hochentwickelten Improvisationstechnik offen: Aus der ornamentierten *res facta* ist selbst eine *res facta* geworden; aus dem Prozeß der „Zerteilung“ von Notenwerten heraus entdeckte die Division die musikalischen Teile und deren Zusammenhang, die Form.

Bemerkungen zum Autograph des „Sacre du printemps“

von Volker Scherliess, Trossingen

Die Frage nach den Quellen eines musikalischen Kunstwerkes meint immer mehr als nur ein philologisches Spezialinteresse – sie ist, in des Wortes eigentlicher Bedeutung, eine Frage nach den Ursprüngen, nach dem Entstehungs- und Entwicklungsprozeß, den es bis zur endgültigen Gestalt durchlaufen hat. Vieles, was Analysen, äußere Daten und Berichte nicht mitteilen können, wird erst klar, wenn wir Skizzen, Handschriften, Ausgaben befragen und die verschiedenen Stadien der Komposition und der Revisionen nachzuvollziehen versuchen. Die Quellenlage im Falle Strawinsky ist schwierig, und wenn man zum Vergleich an Schönberg mit seiner weit fortgeschrittenen Gesamtausgabe oder auch an Berg, Webern, Bartók und Hindemith denkt, deren Nachlässe mittlerweile der Wissenschaft geöffnet wurden, so wird diese Schwierigkeit noch deutlicher. Denn nicht nur der Wust von

⁵⁶ Dem Verfasser lag der Nachdruck (Buren 1976) der von Johann Mattheson bearbeiteten 2. Auflage vor: *Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation Des General-Basses. Samt einer Anweisung / wie man aus einem schlechten [= schlichten] General-Bass allerley Sachen / als Praeludia, Ciaconen, Allemanden etc. erfinden könne* (Hamburg 1721).

⁵⁷ Einstein, a. a. O., S. 31 ff., versucht derlei nachzuweisen. A. Feil geht in seiner Dissertation *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Heidelberg 1955, der Frage möglicher Vorbilder Niedts nicht nach.

⁵⁸ Einstein, a. a. O., S. 26. Nach Simpson gibt es dann auch keine wirklich neuen Divisionslehren mehr. Sein Traktat wurde noch 1712 zum dritten Mal aufgelegt.