

HANDOUT – FIGURENLEHRE

Definitionen der Stilfiguren nach Autoren

1. Joachim Burmeister (1564–1629)

Hintergrund

Burmeister war einer der ersten, der eine systematische *musikalische Figurenlehre* entwickelte. Er verstand Musik ganz im Sinne der *Rhetorik* – also als eine „Klangrede“, die mit sprachlichen Figuren arbeitet, um Affekte auszudrücken.

Kernpunkte

- Er übertrug die rhetorischen Figuren der antiken Redekunst (Cicero, Quintilian) direkt auf Musik
- Figuren dienen bei ihm der Zierde und Verstärkung des Ausdrucks
- Er unterschied zwischen musikalischen Tropen (Einzelfiguren) und Figuren (mehrgliedrige Strukturen)
- Burmeister ordnete Figuren nach ihrem Zweck:
 - *Ornatus* (Zierde)
 - *Emphasis* (Verstärkung)
 - *Exclamatio, Anaphora, Climax* etc. – also Figuren, die den Ausdruck steigern
- Für ihn sind Figuren bewusste kompositorische Mittel, keine zufälligen Effekte

Beispielhafte Haltung

Musik soll wie eine gute Rede sein: klar gegliedert, affektgeladen und rhetorisch wirkungsvoll.

2. Christoph Bernhard (1628–1692)

Hintergrund

Bernhard war Schüler Schützens und praktischer Musiker (Sänger, Komponist). Seine Theorie ist stärker praxisorientiert als Burmeisters und steht zwischen Renaissance und Hochbarock.

Kernpunkte

- Führt die Figurenlehre Burmeisters weiter, passte sie aber dem neuen musikalischen Stil (Affektenlehre, Generalbass, Ausdrucksdramatik) an
- Sah Figuren als Ausdrucksmittel der Emotionen – nicht mehr nur als ornamentale Zierde
- Unterschieden werden:
 - *Figuren der Harmonie* (z. B. Dissonanzen, Modulationen)
 - *Figuren der Melodie* (z. B. Sprünge, Wiederholungen, Climax)
 - *Figuren der Textdeklamation* (z. B. Hypotyposis = bildhafte Darstellung)
- Er nannte viele Figuren lateinisch und mit rhetorischer Bedeutung, z. B. *Passus duriusculus* (chromatischer Abstieg als Ausdruck von Schmerz).
- Ziel ist die musikalische Deutlichkeit und die Verständlichkeit des Textes – Musik soll „reden“ und bewegen

Beispielhafte Haltung

Figuren sind Mittel der *affektiven Darstellung*, eng verbunden mit der Affektenlehre des Barock.

3. Johann Mattheson (1681–1764)

Hintergrund

Mattheson war Theoretiker, Musiker und Diplomat; er fasste die barocke Rhetorik- und Affektenlehre im frühen 18. Jh. kritisch zusammen

Kernpunkte

- Betrachtet Musik als Kunst der Affektenübertragung – Figuren sind nicht mehr nur Nachahmung der Rede, sondern eigene musikalische Sprache
- Er unterscheidet nicht mehr so streng nach einzelnen Figuren, sondern interessiert sich für ihre Wirkung auf den Hörer
- Betonung des praktischen Nutzens und der Empfindung statt der formalen Regelmäßigkeit
- Oft ironisch-kritisch gegenüber der „alten“ Figurenlehre, die er als zu gelehrt und unmusikalisch empfindet
- Trotzdem beschreibt er Figuren wie *Climax*, *Suspiratio*, *Hypotyposis* usw. weiterhin, aber als Affektsymbole – nicht als strenges Regelwerk
- Seine Theorie ist also psychologisch und empfindsam, nicht mehr formal-rhetorisch

Beispielhafte Haltung

Musik soll das Herz bewegen, nicht nur den Verstand beeindrucken. Figuren sind *Hilfsmittel*, keine Gesetze.

Vergleich & Hauptunterschiede

Aspekt	Burmeister	Bernhard	Mattheson
Zeit / Stilphase	Spätrenaissance (um 1600)	Frühbarock (Mitte 17. Jh.)	Spätbarock / Frühaufklärung (18. Jh.)
Ziel der Figurenlehre	Ordnung & Zierde nach antikem Vorbild	Ausdruck von Affekten & Textdeutung	Wirkung auf den Hörer, psychologische Wirkung
Bezug zur Rhetorik	Sehr eng – direkte Übertragung sprachlicher Figuren	Noch rhetorisch, aber praxisnäher	Rhetorik als Metapher, nicht mehr als System
Funktion der Figuren	Ornament und Struktur	Ausdruck und Deutung	Mittel emotionaler Wirkung
Musikalische Anwendung	Regelhaft, theoretisch	Stilistisch-praktisch (z. B. Kirchenmusik)	Freier, empfindsamer Stil
Beispielhafte Figurenauffassung	<i>Climax</i> = stufenweise Steigerung als rhetorisches Mittel	<i>Climax</i> = Ausdruck des Affekts der Erregung	<i>Climax</i> = psychologische Steigerung, Spannungsaufbau

Figuren

Superjectio

Grundidee und Herkunft

- *Superjectio* = „Überwurf“, auch *Accentus*, *Vorschlag*, *Überschlag*
- Gehört zu den *figurae simplices* – also einfachen melodischen Verzierungen
- Ursprung in der rhetorischen Figur der Hyperbel (Übertreibung, Überhöhung)
- Musikalisch:
 - Kurze zusätzliche Note über oder unter einer Hauptnote
 - Dient der Zierde, Betonung oder Ausdrucksverstärkung
- Verbindung von rhetorischem Ausdruck und ornamentaler Technik

Vergleich

Autor	Fokus	Bedeutung
Susenbrotus	Rhetorisch	Übertreibung, Überhöhung (Hyperbel)
Bernhard	Kompositorisch	Ergänzung einer Note über Konsonanz/Dissonanz
Printz	Aufführungspraktisch	Sanftes Hinübergleiten, nicht notiert
Walther	Praktisch-didaktisch	Präzise Regelung der Ausführung
Mattheson	Ausdrucksbezogen	Affektbetont, französischer Stil (<i>port de voix</i>)

Fazit

- *Superjectio* steht **zwischen Komposition und Interpretation**:
 - Bei Bernhard: strukturierte, kontrapunktische Figur
 - Bei Mattheson & Printz: affektive Verzierung in der Aufführung
- Ausdruck einer allgemeinen Tendenz im 17./18. Jahrhundert:
→ **Musikalische Figurenlehre** verbindet **Rhetorik, Affekt** und **ornamentale Praxis**

Abruptio

Begriff und Definition

- von (lat.) *abruptio* = Bruch / Abbruch, kommt von *abrumper* = wegreißen, abbrechen

Ein plötzlicher Abbruch einer melodischen, rhythmischen oder harmonischen Bewegung, eines musikalischen Gedankens oder Affekts, häufig mitten in einem erwartbaren Verlauf.

Typische Merkmale

- **vorzeitig**
- **unerwartet**
- **kurz und scharf**

Der Abbruch dient der Affektdarstellung oder geschieht aus einem Affekt von z. B. Angst, Erschrecken, Schmerz, Zorn, Atemlosigkeit, Unruhe/Spannung.

Formen

- *Melodisch* - Melodielinie endet unvorbereitet
- *Rhythmisch* - rhythmisches Muster wird plötzlich unterbrochen
- *Harmonisch* - Harmoniewechsel bleibt aus

Verwandte Figur

Aposiopesis: Verschweigen; (gr.) *apo*: von, weg; *siopesis*: Schweigen

- das Schweigen erfolgt, wo sonst gesungen werden muss
- ist häufig in Kompositionen zu finden, deren Texte Wörter wie Tot oder Ewigkeit enthalten, welches bei *abruptio* eher selten verwendet wird

Ansichten der Autoren

Kircher - eine zu Ende gebrachte musikalische Periode, die in einer unvermittelten Sache ausgedrückt wird und meist am Ende einer Komposition auftritt

Vogt - entsteht, wenn eine musikalische Periode, mittels an ihrem Schluss gesetzten Pausen, abgebrochen wird

Bernhard/ Walther - bezeichnet es als eine Abreißung



Climax / Gradatio

	Climax	Gradatio
Begriff und Definition	Climax: Treppe, Leiter; von (gr.) <i>klino</i>: neigen, wenden, beugen; davon (lat.) <i>clivus</i>: Lehne, Abhang, Halde Eine stufenweise Steigerung von Tonhöhe, Lautstärke, Dichte, Harmonik oder Rhythmus, die zu einem Höhepunkt führt.	Gradatio: Steigung; von (lat.) <i>gradus</i>: Schritt, Stufe, Rang Gradatio ist eine spezielle Form der Steigerung. Sie ist eine Art „steigende Wiederholung“. Die unmittelbare Abfolge von wiederholten Elementen, die jeweils leicht verändert oder gesteigert wiederkehren.
Wirkung	emotionale Erhebung energetischen Höhepunkt dramatische Zuspitzung Spannungsentladung oder -steigerung Sie ist ein zentrales Mittel, um Affekte wie Leidenschaft, Dringlichkeit, Triumph oder Verzweiflung musikalisch darzustellen.	kontinuierliche Spannung Vorwärtsdrang Erwartungshaltung Affektsteigerung
Formen	<i>Melodisch</i> – aufsteigende Linien/ größere Intervalle/ zunehmende Virtuosität <i>Dynamisch</i> – crescendo/ Verdichtung des Klanges/ Hinzufügen weiterer Stimmen oder Instrumente <i>Harmonisch</i> – zunehmend spannungsreiche Akkorde/ Vorbereitung auf eine Kadenz/ chromatische Aufwärtsbewegungen <i>Rhythmisch</i> – Beschleunigung/ immer kürzer werdende Notenwerte/ zunehmende Bewegungsenergie	<i>motivische Wiederholung</i> – höherer Anfangston/ dichter Rhythmus/ intensivere Dynamik <i>Sequenzen</i> – ein Motiv wird auf neuer Tonstufe wiederholt/ oft aufwärts gerichtet → Steigerungseffekt <i>Wiederholung mit Verstärkung</i> – mehr Instrumente/ mehr Lautstärke/ mehr harmonische Spannung

Während die Climax oft auf einen bestimmten Höhepunkt zielt, ist die Gradatio eine Bewegung im Aufbau der Spannung.

➔ eher das Ziel / eher der Weg

Anwendung

Climax

- Ausdruck starker Affekte wie Ekstase, Schmerz, Erregung
- oft in geistlicher Musik bei Worten wie „erheben“, „steigen“, „schreien“

Gradatio

- Ausdruck innerer Bewegung, Steigerung der Emotion
- häufige Verbindung mit Textbegriffen wie „mehr und mehr“, „immer weiter“, „steigen“

Laut der Autoren im Handbuch der musikalischen Figurenlehre kann man am Ende nicht wirklich zwischen Climax und Gradatio unterscheiden. Es geht alles ineinander über.

Hypotyposis

Begriff und Definition

Hypotyposis: Abbildung; von (gr.) *hypo*: unter; *typos*: Formen, bilden

- stammt aus der antiken Rhetorik und bedeutet sinngemäß „anschauliche Darstellung“ oder „Vor-Augen-Führen“

Die klangliche Nachahmung oder Vergegenwärtigung von Ereignissen, Bewegungen, Gefühlen oder Szenen, sodass der Hörer sie unmittelbar sinnlich erfährt.

Zahlreiche Figuren sind als Sonderformen der Hypotyposis zu verstehen, wie z.B. Anabasis, Catabasis, Circulatio oder Exclamatio...

Musikalische Darstellung

Während andere Figuren abstrakte Strukturen bilden (z. B. Climax, Passus duriusculus), ist die Hypotypose dramatisch, bildhaft und erzählerisch.

Klangmalerei – Vogelrufe, Donner, Meer/Flüsse, Wind

Textmalerei (Wort-Ton-Beziehungen) - „steigen“ = aufsteigende Linie/ „fallen“ = absteigende Linie/ „schreien“ = hoher Akzent/ „zitternd“ = Triller oder Tremolo

Affektive Szenendarstellung - flüchtende Schritte/ Schlachtszenen/ Trauerprozessionen/ Jubelfeste

Bewegungssuggestion - Unruhe: motorische Figuren/ Schmerz: chromatische Linien/ Freude: aufstrebende, klare Dreiklänge

Formen

Melodisch - gestische Linien/ Nachahmung von Sprachmelodien/ extreme Lagen zur Betonung

Rhythmisch - Schritte, Herzschlag, Marschrhythmen/ Zittern durch schnelle Wiederholungen/ Unruhe durch Synkopen

Harmonisch - Dissonanzen für Schmerz/ klare Dreiklänge für Reinheit/ Chromatik für Leiden oder Gefahr

Klangfarbe und Besetzung - Flöten = Natur, Vögel, Sanftheit/ Trompeten = Triumph, Krieg/ Streicher tremolierend = Angst oder Kälte/ Orgelpunkte = Stabilität oder Spannung

Figurenlehre

Musikalisch-rhetorische Mittel/Motive (nicht nur) in Bachs Matthäuspassion

EINE AUSWAHL!

Anabasis/Ascensus
"ansteigen", "aufsteigen"
Auferstehung, Erhöhung

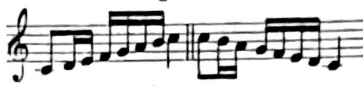


Katabasis/Descensus
"absteigen", sterben,
Erniedrigung, Grab, Hölle



Tirata

"Zug", "Streich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen



Kyklosis/Circulatio

"umkreisen", umschließen, herumgehen,
Fessel, Schlange, Ring, Krone, Erde, Rad



Lassus



quae circumdabit me

Fuga (1.)

"Flucht",
flüchtige Bewegung,
Eile, Augenblick



Fuga (2.)

- Imitation -
Nachfolge,
Verfolgung
Flucht,
Nachahmung

Bach: Johannespassion



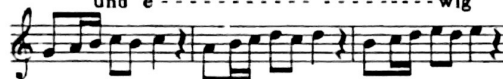
Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten

Extensio - Liegeton, Bordun -
"Ausdehnung", ewig,
unablässig, Ruhe



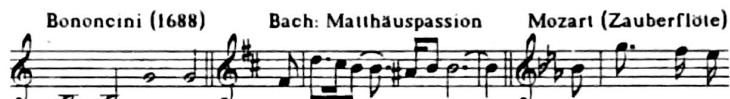
und e - - - - - wig

Climax/Gradatio - Sequenzierung -
"Treppe", Leiter/"Steigerung".



Ekphonesis/Exclamatio

"Ausruf" (Moll-Sext: negativ,
Dur-Sext: positiv)

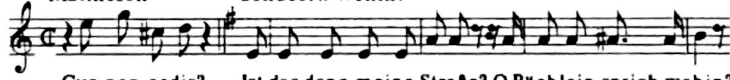


Sommo Di - o Er - bar - - - me dich Dies Bild - nis ist

Mattheson Schubert: Wohin?

Interrogatio

"Frage"
Heben der Stimme (meist Sekunde)

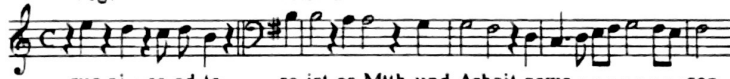


Cur non cedis? Ist das denn meine Straße? O Bächlein sprich wohin?

Vogt Schütz

Tmesis/Suspensio

"Seufzer"/"Trennung"
Plage, Ermattung, Sehnsucht,
Alter



sus-pi - ro ad te so ist es Müh und Arbeit gewe - - - - - sen

Schütz



Es ist vollbracht, es ist vollbracht

Mozart: Das Veilchen

Seufzer-
motiv



Es sank und starb

Dubitatio

"Zweifel"
ungewöhnliche
Modulation
Imitation (Zwei-fel)
Ligaturen (Unsi-cher-heit)



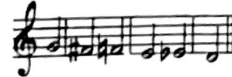
Stillstand,
Zögern
("stehender
Akkord,
Fermaten)

Forkel

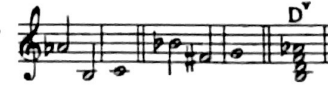


Passus duriusculus

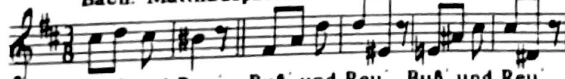
"etwas harter Gang",
Lamentobuß: "Klage",
Schmerz, Trauer



Saltus duriusculus
"etwas harter Sprung"
s. o. - Falschheit ua.

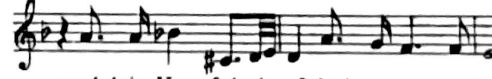


Bach: Matthäuspassion



Buß und Reu', Buß und Reu', Buß und Reu'

Bernhard



und dein Herz falsch, falsch gewe - sen ist

Abweichungen von der "normalen" Diatonik und Harmonik bedeuten etwas Negatives: unmelodische Intervalle und dissonante Klänge, vor allem: Tritonus ("diabolus in musica") und verm. Septakkord.

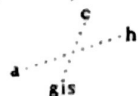
Tremolo

"Zittern",
Beben
Donnern
Angst

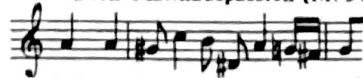


Kreuzsymbol

griech. X (Chi, Anfangsbuchstabe
von Christos), Chiasmus: a b b a:



Bach: Matthäuspassion (Nr. 54)



Laß ihn kreu - - - - - (zigen)

**Musikalisch-rhetorische Mittel/Motive (nicht nur) in Bachs Matthäuspassion
EINE AUSWAHL!**

Intervalle und Akkorde

		Beispiele in der MP
Sekunde	Sekundenschritte; häufig als Seufzermotiv; dann auch als ‚inhaltsschwerer‘ Vorhalt	Seufzermotiv: (Nr. 8 =12) Takt 1ff „Blute nur“; (Nr. 19=25) Takt 1ff „O Schmerz“; bedeutungsvoller Vorhalt vor dem allerletzten Schlussakkord der MP (h > c) der Flauto traverso I/II (Nr. 68-78); u.v.a.
Terz	Fortlaufende Terz- und Sextparallelen zB vermitteln den Eindruck der Eintracht, Zusammengehörigkeit	Nr. (13=19) „Ich will dir mein Herze schenken“ ab Takt 1 (vor allem die 2 Oboe d'amore, teilweise zusammen mit der Sopran-Stimme) u.v.a.
Quart	Oft als Signalton benutzt : Aufmerksamkeit!	Nr. 1 Takt 57 / 60 („wohin?“); (Nr. 9e=15) Chor „Herr, bin ich's“ u.v.a.
Tritonus	Übermäßige Quarte, umfasst genau drei Ganztöne (daher der Name). Auch „diabolus in musica“ genannt (siehe Johann Joseph Fux, gest. 1741, in seiner Schrift „Gradus ad Parnassum“)	Schriller, ‚eigentlich‘ dissonanter Akkord, der meistens ein negatives Gefühl musikalisch verstärkt oder auf etwas Besonderes hindeutet: (Nr. 4e=8) auf „mich aber“ Takt 39f; Nr. (64=74) Takt 17 auf „o köstlichs An“.. gleich 2 x; u.v.a.
Sext	Siehe Terz! Und: Die 1. Umkehrung als ‚Terz-Sext-Akkord‘ (zB C-Dur: e-g-c) wird in Rezitativen bei Bach gern als „Eröffnung einer Spannung“ im Gegensatz zum normalen Dreiklang gebraucht.	Nr. 50e (letztes Ev-Rez. vor 60) auf: „Da gab er...“ / „...los“ / „...geißeln“ / „...ihn“ u.v.a.
Septime	Häufig als extremes Intervall zur Hervorhebung; dann natürlich aus als Dissonanz und im Sinne eines modulierenden Leittons in der Kadenz (siehe auch verm. Akkorde und Dominantseptakkord!)	Nr. 55=64 Takt 3 auf „und zogen“ und Takt 9 auf „ihm sein...“ u.v.a.
Oktave	Oft als Symbol des Allumfassenden, der Totalität	(Nr. 58b=67) Chor „Der du den Tempel“) Takt 30 auf „zerbrichst“ im Bass; (Nr. 27b=33) „Sind Blitze und Donner“) auf „eröffne den feurigen Abgrund“ und absteigende Oktaven im Bass auf „zertrümme, verschlinge, mit Abgrund, .. verderbe, zerschelle“
AKKORDE		
Verm. Akkorde	Verminderter Dominantseptakkord: (c-e-g-b) oder noch mehr verschärft als verminderter Akkord (c-es-ges-a): Da in ihm mindestens einmal das dissonanteste Intervall der dur-moll-tonalen Musik, der Tritonus vorkommt, ist er ein sehr dissonanter Akkord, der in der Musik vor dem 20. Jh. meistens nach Auflösung verlangt oder ein besonderes Betonungssignal setzen will.	(Nr. 9c=15) – Rezitativ in Takt 27f; (Nr. 51=60) in Takt 3f ; Nr. 50e (letztes Ev-Rez. vor 60) auf: „...gekreu...“ und Nr. (51=60) Takt 2 („...steht“), Takt 3 auf „3“ „...o Schläg“, Takt 11 auf „4“; Nr. 93=15 im ganzen Chor „Herr, bin ich's“; u.v.a.
Neapolit. Sextakkord	Beispiel e-moll: Ein durch chromatische Erniedrigung der 2. Stufe einer Molltonart (e > f statt fis) gebildeter Klang, der quasi der Sextakkordlage eines Durakkords (e > c-f-a mit Terz im Bass, also dann a-c-f statt c-f-a) entspricht, seiner Funktion nach aber als Nebenform der Moll-Subdominante (in e-moll = a-moll) bei Ersatz der Akkordquinte durch die kleine Sext (also statt e jetzt f) empfunden wird. Seinen Namen erhielt der Klang wegen seiner häufigen Verwendung in der neapolitanischen Opernmusik des 18. Jhts, bei der er vorerst nur in Molltonarten verwendet wurde und Affekte wie Leid, Trauer und Schmerz symbolisierte. Seine eigentliche Blütezeit erlebte der Akkord im Hochbarock und in der Wiener Klassik. Er ist ein ‚hervorstechender Überraschungsklang‘ zur Spannungssteigerung, der sich von der normalen Kadenz (e-moll > a-moll > h-moll > e-moll) abhebt.	Nr. 1 Takt 16 auf 1 / Takt 89 auf 1 u.v.a.