

APPOLON ORATEUR

„Appolon¹ reuestu de l'humanité de Gaultier desploye icy tous les tresors de son bien-dire, & par la force des ses charmes fait que ses auditeurs deuiennent tout oreilles.“

Apollon als Rhetor, als Inspirator, Sänger und vor allem als Lautenist – so führt er den Reigen der Götter und Genien der Rhétorique des Dieux an, jenes Gipfelpunktes der französischen Lautenmusik im 17. Jahrhundert. In dieser Prachtsammlung, mit Kupferstichen reich verziert, in denen uns Apollon erneut begegnet, setzte Anne de Chambré, Schatzmeister des französischen Königs und reicher Mäzen, seinem 'Hauslautenisten' Denis Gautier (um 1600-1672) ein Denkmal. Kaum eine Lautentabulaturammlung des 17. Jahrhunderts weist keine Stücke dieses unbestritten führenden Lautenmeisters und -komponisten seiner Zeit auf, Stücke wie La belle homicide finden sich in Tabulaturen weit über Frankreich hinaus. Der in ganz Europa bekannte J. Froberger ließ sich während seines Parisaufenthaltes 1652 von Gautier inspirieren und wahrscheinlich auch unterrichten². In der Rhétorique des Dieux sind Gautiers bekannteste und beste Stücke zu einem wahren Kompendium der französischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts vereinigt. Hier begegnet uns Apollon als Rhetor im Titel einer Allemande³, die ihrerseits das erste Stück des Mode Mixolydien ist.

Die Stücke der Rhétorique des Dieux, Tanzsätze wie Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Pavane, Gaillarde, aber auch freie Préludes und Fantaisies, sind noch nicht in Suitenform geordnet (auch wenn sich erste Ansätze zu motivischer Verwandtschaft in aufeinanderfolgenden Sätzen finden), sondern nach 'Modes'. Diese Einteilung hat mit der tonartlichen Realität der Stücke so gut wie nichts gemein, diese sind schon gänzlich Dur-moll-tonal. Wenn modale Elemente auftreten, so haben sie eine semantisch-musikalische Funktion, ihr Identifiziertwerden als 'modal' öffnet solche Elemente zur Begrifflichkeit; so kann das Auftreten einer phrygischen Kadenz meist eindeutig als Trauersymbol verstanden werden. Die Grundtonarten der Tanzsätze der Rhétorique haben mit den Kirchentonarten so wenig zu tun, daß nicht nur beim lydischen und beim

- 1 Die Schreibung entspricht derjenigen des französischen Originals.
- 2 Dies kann man deutlich an seinem „Tombeau de M. Blancheroche“ sehen, welches von den damals in Blüte stehenden Lautentombeaux, besonders aber von dem Lautenstil beeinflusst ist, der uns in Denis Gautiers „Tombeau de M. Blancrocher“ entgegentritt; vgl. auch meine demnächst erscheinende Dissertation „Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß; die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert“.
- 3 Zwar ist das Stück nicht ausdrücklich als Allemande bezeichnet, doch die Anlage des Stückes, vor allem aber das Initialmotiv, weisen deutlich auf diesen Tanz.

äolischen Modus keine Stücke vorhanden sind, sondern z.B. die Stücke des phrygischen Modus nicht auf E als finalis, sondern auf fis-Moll (wie auch die Stücke des mode sous-phrygien) lauten. Viel wichtiger als die allgemeine Zuordnung der Tonarten zu Affekten der Modi ist die eigentliche Aussage dieser 'affektmodalen' Ordnung, daß diese Tanzsätze von menschlichen Gefühlen wie Liebe, Leid, Mut und Hoffnung, aber auch von Ereignissen wie Geburt und Tod reden. So finden sich unter ein und demselben Modus, dem phrygischen, Stücke vom Tombeau de Mademoiselle Gaultier, Mars superbe bis zur Cleopatre Amante vereinigt, also drei ganz gegensätzliche Affekte. Genau wie die vielen Stücken beigefügten Kommentartexte, die wohl von Chambré stammen, so bilden die musikalischen 'Kapitel' nur einen imaginativen Rahmen für die spezifische Aussage, für den affektischen Ausdruck jedes einzelnen Stückes.

Trotzdem ist es aufschlußreich, einzelne Stiche und Kommentare genauer zu betrachten. Alle Stiche haben drei gemeinsame Elemente: Genien in verschiedenen Lebenslagen wie Krieg, Liebe, Gottesdienst etc., einen antiken Architekturhintergrund in verschiedenen Stilen (dorisch, korinthisch, aber auch barock nachempfunden) und neben affektspezifischen Instrumenten immer wieder die Laute als Krönung. Man kann daraus ersehen, wie eng die Beziehung der verschiedenen Künste untereinander aufgefaßt wurde. So schlägt sich der antike Gedanke der Affekte, die mit den Modi verbunden sind, auch auf dem Gebiet der Malerei und Architektur nieder. Nicolas Poussin schreibt:

Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effects... Pour cette cause ils appellèrent le mode dorique stable, grave et sévère [...] J'espère, devant qu'il soit un an, dépeindre un sujet avec ce mode phrygien. Les sujets de guerre épouvantables s'accommodent à cette manière."⁴

Während aber in den darstellenden Künsten die 'sujets' im Vordergrund stehen, die Inhalte des Seelenlebens, kommt der Musik besondere Bedeutung in der Darstellung des Wie der Erzeugung der Seelenzustände zu. Hier trifft sich die Musik mit der Rhetorik. Die Verbindung von Rhetorik und Musik ist so eng, daß nicht nur die Musik nach Art einer Rede gemacht ist, sondern auch die Rhetorik von der Musik lernen kann. Beide treffen sich in einem ersten Ziel, nämlich eine Art sensibilisierten Zustand beim Hörer hervorzurufen, der ihn überhaupt erst aufnahmefähig macht.

„Das Hören im Zeitalter des Barock begnügt sich nicht mehr mit der musikalischen demonstratio, repraesentatio oder significatio einer bildstarken und affekthaltigen Sprachvorlage. Der Komponist dieser neuen Epoche will den Menschen in einen typischen Erregungszustand steigern. Er ist bestrebt, den Hörer 'außer sich' zu bringen.“⁵

4 N. Poussin, Correspondance, ed. Jouanny, 373.

5 R. Damman, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967, 221.

Mersenne, der wichtigste Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts in Frankreich, ordnet den einzelnen Modi nicht nur bestimmte Affekte, sondern auch Grundrhythmen zu⁶. Dies wird sofort einsichtig, wenn man wie Descartes die Affekte als 'Bewegung der Seele' versteht, die ihrerseits nur den Körper als Ursache haben⁷. Im Geist der Aufklärung werden die Affekte fast medizinisch betrachtet. So schreibt der Sieur de la Chambre, Medecin du Roy:

„Toutes les passions consistent dans le mouvement interieur des parties de l'ame. – Les passions sont de veritables mouvements.“⁸

So mußte der Rhythmus beim Anstoßen der 'Seelenmechanik' eine bedeutende Rolle spielen. Schon Mersenne schrieb: „Il faut suivre et imiter le mouvement de la passion à laquelle on veut exciter les auditeurs“⁹ und noch wichtiger über den Rhythmus:

„(il) transporte en quelque façon la vie, l'ame, l'esprit et l'affection du Chantre, ou du musicien, aux oreilles et dans l'ame des auditeurs.“¹⁰

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum gerade die aus einem unmittelbaren Lebenszusammenhang stammenden Tanzsätze so wichtig für die Übertragung der passions de l'âme wurden. Die den Tänzen zugrunde liegenden einfachen Grundrhythmen entsprechen den einfachsten Bewegungen der Seele, auf dieser Basis wird in zunehmender Stilisierung die Seele zu immer komplexeren Zuständen bzw. Bewegungen erregt.

Es handelt sich dabei keineswegs um einen plumpen Wirkmechanismus, der ja eigentlich keine Kunst erfordern würde. So geht es auch Mersenne nicht so sehr um die Erzeugung einzelner Affekte und den ihnen korrespondierenden Seelenbewegungen, sondern um eine Art Generalaffekt, den des 'plaisir'. Eine 'chanson triste' macht deshalb nicht etwa traurig, sondern der erfolgreich transportierte Gehalt einer solchen chanson erregt 'plaisir' weil sich ein Gleichgewicht zwischen der übertragenen Aussage und dem Seelenzustand des Hörers ergeben hat.¹¹ Ob das plaisir sich einstellt, hängt von der überlegenen Formgebung des Komponisten ab, von einem sorgfältig austarierten Gleichgewicht zwischen Natur und Kunst, zwischen dem, was naturel, und dem, was rare ist. Descartes unterstreicht die Notwendigkeit dieses Gleichgewichtes, indem er einerseits die Einheitlichkeit und Proportioniertheit der Teile zueinander fordert, andererseits aber vor zu

6 M. Mersenne, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris 1627, 262.

7 R. Descartes, *Les Passions de l'Ame*, 1644, neu ed. von G. Rodis-Lewis, Paris 1970, 67.

8 *Le Systeme de l'Ame*, Paris 1664, 433.

9 *Harmonie Universelle*, loc. cit., Chant 99.

10 *Harmonie Universelle*, Paris 1636, Chant 92.

11 *Harmonie Universelle*, loc. cit., Chants 93.

großer Einfachheit warnt, da sonst der Geist nicht mehr angesprochen werde¹². Dieses Gleichgewicht ist nichts anderes als das rhetorische aptum bzw. prépon. Im aptum stellt sich für Cicero (Orator, 70) die Verbindung zwischen Leben und Rede her. Genau dies geschieht auch in der Musik. So wie die Musik die Affekte nicht in ihrer Vereinzelnung und in ihren verwirrenden Überlagerungen einfach umsetzt, sondern durch die Form auf eine höhere, einsichtigere Ebene bringt, so stellt der Rhetor seinen Gegenstand durch die Kunst der dispositio erst klar; er bringt die Wahrheit aus den verwirrenden Lebenszusammenhängen erst ans Licht. Allerdings hat das Wie der dispositio für die Musik ein anderes Gewicht, da ihr Gegenstand nicht bestimmte Inhalte sind, sondern die Umsetzung einer Zeitspanne in Töne. Der Komponist lernt das Wie von der Rhetorik:

„La Rhétorique enseigne comme il faut disposer le sujet pour le mettre en Musique...“¹³

Das Titelblatt der 1652 erschienenen Rhétorique des Dieux stellt eine Apotheose der Laute dar. Die Laute thront auf einem Altar. Den Baldachin, auf den die Wappensterne des Anne de Chambré eingestickt sind, ziert die Inschrift: „ARBITRE DE L'AMOUR DE LA PAIX DE LA GUERRE“. Hiermit ist sowohl die Musik im allgemeinen als auch ihr hervorragendstes Instrument, die Laute gemeint. Die Laute stellt in ihrer Musik das Gleichgewicht der wichtigsten Lebenssituationen her, sie steht über ihnen. Ja, die Laute, das Instrument des Sohnes Apollons, Orpheus, ist auch das Symbol für die Unsterblichkeit der Musik; die Musik geht über das Leben hinaus. So ist es nicht verwunderlich, neben Apollon vor allem Orpheus als musikalische Symbolfigur zu finden, z.B. auch im Titel der ersten Allemande des mode ionien. Kein Instrument kann die Bewegung der Seele direkter und stärker in Gang bringen als die Laute, unzählig sind die Berichte über die starke Affektwirkung der Laute. Athanasius Kircher, der deutsche Antipode Mersennes, vergleicht die Affektübertragung mit zwei Saiteninstrumenten, deren eines angerissen wird und deren anderes, obwohl nicht angerissen, denselben Ton hervorbringt¹⁴.

Im Zeichen der Laute versammeln sich auf dem dritten Kupferstich der Rhétorique Musik, Harmonie und Rhetorik:

Dans le Ciel sous un Zodiaque, trois figures, l'une representant la Musique, l'autre l'Harmonie & la dernière l'Eloquence, la première tenant une carte déployée ou sont écrits ces mots La Rhétorique des Dieux aux environs desquels est un prelude mystérieux qui n'a ny commencement ny fin, la seconde couronnée comme Reine du Ciel tenant en main un Luth, sur lequel elle touche ce prelude, ... cette disposition donnant à connoître que ces divinitez composent ensemble la Science du grand Gaultier.“
(Einleitung)

12 R. Descartes, compendium musicae, 1650, 119.

13 Mersenne, Traité, loc. cit., 21.

14 A. Kircher, musurgia universalis, Rom 1650, b 211.

Appolon orateur — er steht hier für die Erhebung der Laute in den Himmel, d.h. zur Ewigkeit, wie im vorangehenden Text anhand des Prelude ohne Anfang und Ende dargestellt wird. Die Rede Apolls haben wir uns so vorzustellen, wie in der Einleitung zur Rhétorique:

„Ceux qui possèdent la Musique y trouveront une entière satisfaction, en ce que cet Auteur s'exprime avec tant d'art, tant d'adresse & des termes si choisis, que de toutes les parties du Corps il attire l'Âme à l'oreille: qu'il représente tres parfaitement la nature des Passions; & qu'il élève les Esprits les plus abaissez aux plus sublimes vertus; Cette façon de s'exprimer peut à bon droit se nommer La Rhétorique des Dieux, d'autant que l'Entendement humain ne peut concevoir de langage plus éloquent.“

Die Rede, von der hier gesprochen wird, nimmt ihren Sitz im Leben nur als ersten Anknüpfungspunkt, die Seelenzustände, die sie aufgreift, sind nicht geschil- dert als solche, sondern versetzen den Hörer in einen anderen, gereinigten Zu- stand, in dem er von eben diesen einzelnen Befindlichkeiten des Lebens zugun- sten eines zeitlosen Wohlbefindens befreit ist. Minerva, wie Apollon Gottheit der Künste, findet sich nicht nur auf dem zweiten Kupferstich der Rhétorique mit Apoll im Kunsthimmel vereinigt, sondern sie gibt auch ihren Namen einer Courante im mode dorien:

„MINERVE Cette Deesse qui possede toutes les Sciences ensemble, fait icy connoistre par Gaultier son Interprete, ce qu'elle sçait de la Musique: et que par cet art divin, elle fait naistre dans les hommes les passions sans violence, et les vertus dans leur pureté.“

Wenn in den Begleittexten zu einzelnen Stücken der Rhétorique von Rede ge- sprochen wird, dann nur im übertragenen Sinn; Rede ist der Synthesebegriff, der weder Musik noch Sprache allein meint, sondern das Mittel für den oben angesprochenen gehobenen Seelenzustand. Deshalb gibt es auch eigentlich keine Quelle, die Apollon als Rhetor ausweist, sondern nur die bekannten Quellen, in denen Apollon mit der Musik oder den Künsten allgemein in Verbindung ge- bracht wird. Apollon als mousagétês¹⁵, als Inspirator der Künste¹⁶ oder als Gott der Musik¹⁷.

Appolon orateur — wir wollen nach diesen allgemeinen Betrachtungen die Allemande der Rhétorique des Dieux näher untersuchen, die jenen Titel trägt und die ästhetische Wirkung ihrer rhetorischen Qualität herausarbeiten¹⁸. Es sollen dabei immer wieder an geeigneter Stelle Vergleiche mit der antiken Rhe-

15 Vgl. Ilias, I, 603.

16 Odyssee VIII, 488.

17 Vgl. Ilias I, 603.

18 Das Stück wurde von mir neu aus der Tabulatur übertragen, da die Übertragung der Ausgabe Tessiers (La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier, ed. André Tessier, Paris 1932) mittlerweile veraltet ist. Als Tabulaturvorlage wurde die im Bd. I, 51 der genannten Ausgabe wiedergegebene Tabulatur der Rhétorique verwendet.

toriklehre gezogen werden, insbesondere mit Quintilian. Es kann aber nicht darum gehen, zu beweisen, daß Gautier genau diese und keine andere Rhetoriklehre bei seiner Komposition vor Augen hatte; wir besitzen keinerlei Zeugnisse darüber. Wovon man allerdings ausgehen kann, ist die Tatsache, daß es eine fast lückenlose Tradition der antiken Autoren in Frankreich gab und daß viele der rhetorischen Vorstellungen Mersennes an antike Vorstellungen anknüpfen¹⁹. Das Ziel der Vergleiche mit der antiken Rhétoriklehre ist hier kein historisches, sondern ein ästhetisches. Es soll gezeigt werden, wo sich Antike und Barock auf einer ästhetischen Ebene treffen. Darüber hinaus ist ein Verständnis des Stückes ohne eine ästhetische Würdigung der Rolle von semantischen Elementen nicht möglich, d.h. sie erfordert eine Klärung des Erkenntnisinteresses der Gegenwart.

Bei der Untersuchung der rhetorischen Qualität eines Musikstückes ist der Titel auf den ersten Blick ein sehr wichtiger Gesichtspunkt, da er ja der einzige wirklich sprachliche Anteil am Werk ist. Doch es erhebt sich sogleich die Frage, ob der Titel, zumal wenn es sich nicht um eine musikalische Gattungsbezeichnung handelt, tatsächlich ein *inhärenter* Bestandteil des Werkes ist. Im französischen Barock kann die Antwort sehr verschieden ausfallen, sie muß bei jedem Stück erneut gefunden werden²⁰. Für die meisten Titel der Rhétorique gilt, daß die Titel keine Beschreibung des musikalischen Inhalts der Stücke darstellen. Der einzige Titel mit unmittelbarem Bezug auf die musikalische Struktur ist *tombeau*. Die oft ausgefallenen Titel wie *coquette virtuosa* haben vielmehr die Funktion, die Imaginationskraft des Hörers noch vor dem Hören in Schwingung zu versetzen, damit er für die Übertragung der Seelenzustände über den Tanzrhythmus und seine Veränderungen empfänglich wird. Auf gar keinen Fall ist ein Festklammern an bestimmte Inhalte beabsichtigt, denn die Musik kann ihre Botschaft mit *ihrer* Rhetorik ungleich besser vermitteln als die Sprache. So sind die den Titeln korrespondierenden Kommentartexte nur 'Phantasie-Anleitungen' für ungebildete Hörer:

"L'explication des pièces qui suivent ces modes sera incomparablement mieux entendue par Elles mesmes que par le petit discours qui se trouve au bas de chacune d'elles, qui est seulement pour l'Intelligence de ceux qui n'ont pas une entière connoissance de la Musique." (Einleitung zur Rhétorique).

Die musikalisch-rhetorische Absicht dieser Stücke ist nicht, durch bildliche und gestische Mittel im Hörer Begriffe zu erzeugen, sondern alle Empfindungsformen bis hin zur sprachlichen Empfindung zu intensivieren; im Prozeß des

19 Vgl. z.B. zur Quintilian-Überlieferung M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence, Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de L'époque classique*, Genf 1980, 732 f.

20 Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, ausführlich auf die Bedeutung der Titel im französischen Barock einzugehen; ich habe dies in meiner demnächst erscheinenden Dissertation getan.

Verstehens der Musik wird vom Werk und seinem sprachlichen Rahmen der Spielraum zum Begriff hin offen gehalten, er ist aber nicht auf ihn gerichtet.

Betrachten wir nun die dispositio unserer Klangrede. Wie jede Allemande ist das Stück zweiteilig angelegt, die Modulation geht im ersten Teil von F-Dur (Tonika) nach C-Dur (Dominante), um im zweiten Teil wieder zur Tonika zurückzukehren. Dieser Normablauf ist in unserem Stücke aber nur ganz äußerlich gewahrt, und die harmonischen Abläufe sind wesentlich von den anderen 'Rede'-elementen bestimmt; besonders auffällig ist der starke Hang zu subdominanten Passagen²¹. Sie bilden die 'abgerückte Landschaft' für starke gestische Elemente. Die Schlußkadenzierungen sind dann auch nicht Modulationsziele, sondern notwendige architektonische Fixierungen, die ein statisches Gegengewicht zu den dynamischen Gesten bilden und so dem im französischen Barock so typischen Gleichgewichtsprinzip dienen. Die Klangereignisse unseres Stückes sind wie folgt geordnet:

Teil I:

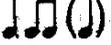
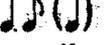
Takte 1-3	4	5	bis	9
große Katabasis	Wandlung	Anabasis gestisch	Katabasis verschleiert durch musikalische Schlußbildung	Zwischenschluß
T	Moll-Parallele	Subdominante		Dominante

Teil II

Takt 1	2	3	und	4
Erinnerung erster Teil	2. Erinnerung Takt I,7	harmonische Entfernung mit Septakkordmodulation		Syncopatio
Moll-Parallele				
5	6	7		
und höchste Dichte		Überleitung		
Exclamatio Moll	Exclamatio Dur	Anknüpfung an Teil I (Sextenkatabasis)		
	Raumöffnung C-c"			

21 Wenn hier von Tonika bzw. Dominante die Rede ist, so nicht im Sinne Riemanns und dessen funktionaler Harmonielehre, sondern sie bezeichnen eine harmonische hervorgehobene Position; im Barock sind diese Grundstufen eher architektonisch als dynamisch zu verstehen. Andererseits halte ich die Bezeichnung mit Stufen für zu neutral. Die Harmonik dieser Stücke bewegt sich zwischen musikalischer Architektur und musikalischem Klangereignis. So ist eine 'entferntere' Stufe oft keine 'Ausweichung' und eine 'Zwischendominante' nicht funktionalharmonisch, sondern ein Affektträger, das heißt ein Bewegungsmoment.

8 bis 10
 Schlußsynthese An- und Abstieg des Chant in Bogenform
 fixe Schlußkadenz
 Subdominante – (D)T Tonika Dominante Tonika
 vag. fix

Man sieht deutlich, daß im I. Teil die Mittel noch viel sparsamer und weiträumiger angelegt sind als im II. Teil, wo bis Takt 8 eine immer größere Intensivierung erfolgt. Die Schlußgruppe spannt einen synthetisierenden Bogen, in dem alle Elemente nochmals aufscheinen. Über das ganze Stück hinweg spannt sich auch eine Variation eines Motivs, das in zwei Formen, nämlich  und  auftritt. Würde man diese Variationen, wie das so oft geschieht, als musikwissenschaftliches Material betrachten, so käme man zu dem Schluß, daß die Motive nicht sehr auffällig variiert werden; ein Mangel an Phantasie? Keineswegs, sondern ein höchst subtil eingesetztes Instrumentarium, um die sprechende Qualität des Stückes unmerklich zu unterstreichen und die starken Gesten auch als Variation von einfachen Motiven einzubinden. Die variatio der Motive soll gar nicht auffallen, weil sie kein Selbstzweck ist. Alle Elemente, die die dispositio ausmachen, sind nicht als Objekte zu analysieren, sondern als prozessuale Vorgänge, die ihren endgültigen Sinn erst im letzten Ton erhalten, wenn sich der Eindruck des aptum, des vollkommenen Zusammenstimmens und damit der Wahrheit der Klangrede ergibt. Wie in der Rede ergibt sich durch das aptum (bzw. accomodatum), præpon bzw. quid deceat erst der Bezug zum Leben und die vollkommene Übereinstimmung nicht nur aller Arbeitsphasen der Rede, sondern auch der Gleichklang mit dem Hörer. Weil dies auch für eine moderne Rezeptionstheorie so wichtig und zugleich einsichtig ist, sei hier ausführlich aus Cicero, Orator 70, zitiert:

„... est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia; ut enim in vita sic in oratione nihil est difficilius, quam *quid deceat* videre: præpon appellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum ...: huius ignoratione non modo in vita, sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur; ... semperque in omni parte orationis, ut vitae, quid deceat est considerandum: quod et in re de qua agitur positum est, et in personis eorum qui loquuntur, et in eorum qui audiunt.“

Der Hörer macht sich die Sache, sei es eine Rede oder ein Musikstück, dann zu eigen, wenn sie stimmig ist, das Stimmen als Wahrheit des Hörers wahrgenommen werden kann.

Schon beim Anfang der Rede (exordium) kommt es wesentlich auf ein Einstimmen des Hörers an, er muß sympathetisch gestimmt werden. Für die Musik hatten wir oben gesagt, daß dies vor allem durch den Rhythmus geschieht, der Rhythmus versetzt den Hörer in eine Art permanenten Reizzustand, auf dem aufbauend die eigentliche Wirkung einsetzen kann. In unserem Stück wird ein typisierter Rhythmus eingesetzt, der mehrere Funktionen erfüllt:  . Einer-

seits ist der Rhythmus motivischer Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von leicht variierten Motivformen. Andererseits kann mit diesem Rhythmus, verbunden mit einem entsprechenden Tempo, jeder halbwegs gebildete Hörer erkennen, daß es sich um eine Allemande handelt.²² Die folgenden Takte zeigen, daß das Motiv aber noch eine weitere Funktion hat. Es ist nämlich nicht nur das Ursprungsmotiv des Stückes, sondern auch Ausgangspunkt für eine musikalisch-bildliche Geste bzw. eine musikalische Figur, eine Katabasis über drei Takte hinweg. Die unmittelbare Wirkung des Ursprungsmotivs ist das Hervorrufen eines identifizierenden Aktes, das heißt einer begrifflichen Empfindung, die einen unmittelbaren Bezug zu den Lebenszusammenhängen des Hörers herstellt. Es zeigt sich, daß mit einem solchen mindestens teilweise begrifflichen Empfinden natürlich auch eine Gefahr, ein *vitium*, verbunden sein kann, nämlich ein Herausfallen aus der musikalischen Prozessualität. Der Grat zwischen die Erwartung und damit die Intensität steigernder Identifizierung und plattem Benennen ist schmal. In unserem Stück ist das *vitium* aber meisterhaft vermieden. Das Initialmotiv ist Anlaß zur Erzeugung einer spielerisch angedeuteten neuen Stimme, also eines musikalischen Vorganges, und umschreibt mit ihr gleichzeitig eine Sept f-g, ein musikalisches Spannungsmoment. Die harmonischen Verhältnisse sind absichtlich vage gehalten: g-Moll erscheint als nicht erwartete, aber durch die Stimmführung logische Ausweichung, die sofort in Takt 2 ihren Sinn erhält, da hier die Grundtonart F-Dur erneut als Initiator der Fall-Figur verwendet wird. Das Motiv wandert fallend durch den musikalischen Raum, es wird von einer Mittelstimme zum Baß. Sehr interessant ist die leichte Variation, indem das erste Achtel als *Syncoptio* frei bleibt. Einerseits ist dies ein Element der *variatio*, andererseits wird das rhythmische Gefüge derartig verändert (es bleibt ein Viertelwert auf unbetonter Zeit stehen), daß das Motiv zu einem musikalischen Gestus wird. Ich benenne mit 'musikalischer Gestus' eine Zwischenform zwischen rein musikalischer Zeitbildung und ansatzweiser vorhandener Semantik. Im Unterschied zur Semantik verweist der Gestus nicht auf *etwas*, er öffnet die Struktur des Prozesses nicht hin zu einem anderen Objektprozeß, er zeigt auf sich selbst. Dies geschieht oft mit visuellem Anteil. Der Gestus kann damit in Konflikt mit der musikalischen Raumvorstellung geraten, die ebenfalls von musikalischen Steuerungsmitteln wie Rhythmus und interner Stille (Pause) abhängen. Dieser Konflikt kann, wie schon im Fall der Anfangsmotive, sowohl positiv zur Intensivierung des Spielraumes des Rezeptionsprozesses als auch negativ in einer herausfallenden Identifikation führen. Das Hinweisen des musikalischen Gestus hat auch eine musikalische Sprach-

22 Ich gehe im folgenden immer davon aus, daß der potentielle Hörer so weit vorgebildet ist, daß er bestimmte Erwartungshaltungen entwickelt, die sich aus dem Vergleich mit zeitgenössischen Stücken ergeben; darüber hinaus ist zu bemerken, daß die französische Lautenmusik der Mitte des 17. Jahrhunderts eine ausgesprochen esoterische Kunst war, die von vorneherein für ein höchst anspruchsvolles und gebildetes Publikum, sei es bei Hof oder in den Pariser Salons, bestimmt war.

qualität, indem er das Vorstellen als Vorform zur sprachlichen Identifikation bewirkt.

Bei Gautier sind alle Elemente der Formbildung in mehrere Bezugssysteme eingebunden, hierin liegt das hohe Kunstniveau seiner Stücke. So geht der Gestus des Motivs nahtlos über in ein neues Element der Katabasis, nämlich einer Sextenkette. Auch dieses für sich genommen stark gestische bis semantische Element (die Sextenkatabasis ist ein starkes Trauersymbol, wie sich aus dem Vergleich mit Trauerstücken erweist) ist geschickt in den musikalischen Gesamtverlauf eingebunden. Wie zuvor schon das Katabasis-Motiv, so wandert die Sextenkatabasis durch den musikalischen Stimmraum, und über ihm erscheint, die Achtel-Syncopatio des vorigen Taktes aufgreifend, ein Fragment des Chant.

An dieser Stelle müssen wir uns der überragenden Bedeutung, die der Chant, also die Melodieoberstimme, in der Lautenmusik der Gautier-Generation spielt, bewußt werden. Sein Geborenwerden, sein Aussetzen und seine Schlußbildung sind das musikalische Leitsystem für die Rezeption; der Chant führt den Hörer durch das Stück. Dies heißt keineswegs, daß der Chant die beherrschende Stimme sei und die anderen Stimmen nur Stützfunktion für ihn hätten. Im Gegenteil: es gibt kaum eine vergleichbare Musik, die derartig subtil verschiedenste Formen von Stimmenverbindung aufwies. So gehen die Möglichkeiten von der reinen Polyphonie fixierter Zweistimmigkeit über das Einsetzen von Scheinstimmen, die in fixierte Stimmen übergehen oder nicht, bis hin zu reiner Akkordhomophonie. Das Spiel zwischen diesen Formen ist ein wesentlicher Formfaktor dieser Stücke. Die Rezeptionsspielräume, die so für den Hörer eingerichtet werden, erlauben mit geringstem Aufwand das Aufgreifen und Ausprägen aller potentiell angelegten Systeme zur Bildung des Chant, für musikalische Gesten oder für musikalische Semantik. Der Chant ist in dieser Formbildung nur eine mehr oder minder starke Realisierung mit größerem oder kleinerem Steuerungsanteil von angelegter Potentialität. Die Musik bewältigt die Zeit also ähnlich wie das Subjekt außerhalb der musikalischen Rezeption, indem aus einer unendlichen Auswahl an Prozessen und der unendlichen Potentialität, aus der heraus sie entstehen, immer wieder bestimmte Prozesse ausgewählt, verworfen, intensiviert und – selten – zu Ende geführt werden. Hier liegt der Bezug unserer Klangrede zum Leben, wobei sich in ihr die scheinhafte Möglichkeit auftut, einen Prozeß als einzelnen von Anfang bis Ende verfolgen zu können, so wie die Prozeßrede einen Fall scheinhaft als ganzen und als wahren darstellt.

Den Abschluß der Katabasis bildet das erste Auftreten der Motivableitung  im Baß, das gleichzeitig nach d-Moll führt und so die erste fixe Kadenz darstellt. Kadenzen sind nach Mersenne 'pointcs de Musique'²³ und hierin der Rede vergleichbar, andererseits aber auch 'propositions'²⁴ wie in der Logik. In unserem Fall bildet die Kadenz einen Angelpunkt zwischen zwei rhetorischen Figuren, nämlich der Katabasis Takt I, 1-3 und einer in Takt 4 beginnenden Ana-

23 *Traité de l'Harmonie Universelle*, loc. cit., 190.

24 *Op. cit.*, 19.

basis-Antwort (bis Takt 6 a'). Der Tiefpunkt wird mit der Molltonart unterstrichen; zu erwarten wäre eigentlich eine Modulation zur Dominante oder Subdominante, die dann auch die kommende Anabasis beherrscht. Harmonisch ist auch eigentlich nicht der kadentielle Gelenktakt Ausgangspunkt, sondern Takt 5 mit der deutlich als Akkord betonten Subdominante B-Dur.



Die Übersicht zeigt weiter, wie kunstvoll die Gelenkstellung auch in der Art der Stimmführung und der „Geburt“ des Chant zum Ausdruck kommt. Am Ende von Takt 3 bleibt der Chant Fragment, ja er war auch vorher eigentlich nur im Anfangsmotiv anwesend. Der Angelpunkt ist ein Zweitonmotiv f-a als style-brisé-Stimme (dies ist der Terminus für nicht fixierte, einsetzende und wieder verschwindende Scheinstimmen), das den Chant verschleiert und in Takt 4/2 in Beantwortung a-f den Anfang des Chant bildet. Wir haben diese Anfangspassage so ausführlich analysiert, um das subtile Gleichgewicht der einzelnen Übergänge von Potentialität in Realität und damit das Mehr oder Weniger an Ausformulierung genau darzustellen. So können wir jetzt auch besser beurteilen, welchen Stellenwert eine musikalisch-rhetorische Figur wie Katabasis und Anabasis hat. Hier kann zuerst ein Blick auf die Figurenlehre der Antike einen Ansatzpunkt bieten.

Figura bzw. das griechische schēma ist ursprünglich eine Abweichung der Körperhaltung von ihrem Normalzustand. Die Abweichungen geschehen nach Regeln (arte), die ihren Ursprung wieder in der natura haben. In der Rede ist Figura das Abweichen von der gewohnten Redeweise zugunsten einer 'künstlichen' Rede. „figura sit arte aliqua novata forma dicendi“²⁵. Für das Verständnis der musikalischen Figur ist die Herkunft von einem Bewegungsablauf wichtig, weil die Figur ja wesentlich zur Erzeugung der Seelenzustände dient, und

25 Quintilian, inst. 9, 1, 14.

dies wieder mittels der Bewegung der Seele durch den Rhythmus. „Die abweichende Körperhaltung ist eine Lebensäußerung und drückt Affekte aus“²⁶. Bei Quintilian (2, 13, 9) heißt es „flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quondam et affectum“. Lausberg gibt den Zweck der figura mit dem aptum an²⁷. Genau dies trifft auch für unser Stück zu. Die Figur wird aus dem Ursprungsmotiv (der normalen Aussage) gewonnen, indem dieses gestisch gesteigert wird. Es bleibt aber weiterhin in einen musikalischen Formablauf eingebunden und leitet in neu gewonnene Figuren über, die ihrerseits auch eine musikalische Funktion haben. Der Bewegungsanteil (Motiv kommt von movere) wird ‘arte’ ‘manipuliert’ und trägt damit zur Intensivierung und auch zur Öffnung zur Erfahrungswelt bzw. Bildwelt des Hörers bei. Die Figuren sind niemals Selbstzweck, zumindest nicht im französischen Barock, wo es im Gegensatz zur deutschen Tradition nicht regelrechte Nachschlagewerke für musikalische Figuren gab. Nicht der Inhalt oder die Begrifflichkeit der Figur (‘Trauer’, ‘Ruhm’ etc.), sondern die Bewegung, die von der Ursprungsbewegung abweicht, ist das Ziel der Figur.

Wir wollen im folgenden nicht mehr so genau die Einbindung und die Bewegungsabweichung der Figuren untersuchen, sondern diese nur im Überblick herausgreifen.

Die schon erwähnte Anabasis wird mit dem neu gewonnenen Motiv  gebildet, und zwar in einer für die kurzen Lautenstücke ganz ungewöhnlichen Häufung. Die vier gleichen Motive im Chant werden so als Figur wahrgenommen, und zwar als ‘adiectio’²⁸. Die Wiederholungsfiguren, die in der Musik bei weitem nicht so viele verschiedene Formen haben wie in der Rhetorik, haben in jedem Falle eine Steigerung des Affektes zur Folge. Lausberg²⁹ nennt die Wiederholung eine ‘pathos-Formel’, die ihrerseits ein Moment des Redezieles ‘movere’ ist, was uns erneut auf die Bewegungsanteiligkeit der Affekt-Figuren weist. Das pathos bewirkt vor allem eine momentane, wenngleich auch nachhaltige Wirkung. Dies trifft genau auf den Sinn des Einsatzes auch von musikalischen Figuren zu; sie betonen den Augenblick im Kunstwerk und stehen trotzdem in der Kontinuität des Ganzen, ja sie sind ein Teil der Kontinuität, indem sie in der Bewegungsabweichung eine Intensitätssteigerung der Realisierung aus den potentiell angelegten Bewegungsabläufen bewirken. Unser Anabasismotiv ist zwar gestisch-steigernd, es ist aber doch auch Teil der Motivvariationen über das ganze Stück hinweg.

Die Takte 7-9 stellen einen sanften Abstieg des Chant und mit ihm eine Art Synthese des ersten Teils dar. Der ‘affektische Stau’ wird mit dem kleinen Exclamatio-Motiv im Chant Takt 7 (das so erreichte g’ ist Anknüpfungston zum Spitzenton a’ der Anabasis) und den Quart- und Quintintervallen in Takt 8 aufgefangen und abgebaut.

26 H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, 308.

27 *Op. cit.*, 267.

28 Quintilian, *op. cit.*, 9, 3, 28.

29 *Op. cit.*, 311.

Wie schon aus der dispositio-Übersicht deutlich wurde, ist der II. Teil erheblich kurzgliedriger und dichter gestaltet als der I. Teil. Dies entspricht nicht nur der Formanlage des überwiegenden Teils der Allemanden Gautiers, sondern auch ihrer rhetorischen Anlage. Nach einer ruhigeren, nur selten schon durch pathos-Anteile 'angeschärften' Darstellung der den 'Fall' ausmachenden 'Tatbestände' werden diese im II. Teil erneut aufgegriffen, dieses Mal aber – nachdem die allgemeine Sympathie des Hörers gewonnen ist – zum Augenblickserlebnis gesteigert und vor allem zu Figuren verdichtet. Den Abschluß bildet meist eine conclusio, die synthetisierend den I. und II. Teil verbindet. Eine solche rhetorische Anlage ist für die französische Lautenmusik im 17. Jahrhundert keineswegs selbstverständlich, sondern tritt erst mit den Werken des Onkels von Denis, Ennemond Gautier, ausgeprägt auf. Die vorangehenden Meister wie Du Faut verwenden oft symmetrische Formanlagen mit Mittensteigerung. Reste solcher Symmetrieanlage finden sich auch noch in unserer Allemande, etwa in der Entsprechung der Takte I,6 und II,6 (Höhepunkt der Anabasis – Höhepunkt der Affektfigur). Aber gerade diese Symmetrieentsprechung zeigt auch die rhetorische Qualität im Unterschied zur rein musikalischen Parallelität bei Du Faut. Der Höhepunkt im ersten Teil ist seinerseits eine weit angelegte Entsprechung zweier musikalisch-bildhafter Figuren, nämlich von Katabasis und Anabasis, die in ihrem Entwicklungsgang auch stark musikalisch empfunden werden und nicht pathos-anteilig sind. Im II. Teil ist der Höhepunkt nicht symmetrisch entsprechend zu einem gegenteiligen Pendant angelegt, sondern als stärkster Augenblick einer Reihe von kurzgliedrig präsentierten pathos-Elementen, also steigernd.

Die veränderte Formbildung des II. gegenüber dem I. Teil wird schon in den ersten Takten des II. Teils deutlich. Hier wird kein breiter Raum für die Darstellung und musikalische Ableitung der Katabasis benötigt, ein einziges kurzes Anspielen genügt. Die Erinnerungs-Intensität wird durch die mehrfach und in verschiedener Konstellation (zuerst nur als Durchgangston, dann aber betont im Chant) wiederholte Septime zu C hergestellt. Gleichsam im Erinnerungs-Zeitraffer führt ein 'Trugschluß' nach d-Moll, der Parallele zu F-Dur. Der Begriff 'Trugschluß' ist nicht im klassischen Sinn als Teil eines kadentiellen Systems zu verstehen; bei unerwarteten Tonarten steht oft eine affektische Vorstellung im Hintergrund. Natürlich liegt ein Vergleich mit der rhetorischen Tropus-Lehre nahe³⁰. Da es sich bei unserem 'Trugschluß' um eine Wiederaufnahme eines musikalischen Augenblicks und seine erneute Verankerung in der musikalischen

30 Leider kann hier nicht ausführlich auf die Beziehung zwischen rhetorischem Tropus und musikalischer substitutio eingegangen werden. Die Erwartung und mit ihr die 'geleitete Umleitung' der Erwartung ist eine grundlegende Kategorie der musikalischen Rezeption, so daß bei der musikalischen substitutio eine noch erheblich stärkere Wirkung als bei der Rede eintritt. Andererseits müßte der auch historisch belegte Begriff der „substitution“ um seine rhetorische Qualität erweitert werden; vgl. A. Cohen, *La Supposition and the Changing Concept of Dissonance in Baroque Theory*, JAMS 27 (1971).

Kontinuität handelt, könnte man ihn, in Unterscheidung zum Wort-Tropus 'Gedanken-Tropus' nennen. Nach Lausberg³¹ ist der Gedanken-Tropus ein schēma, steht also in Beziehung zur Figuren-Lehre. Interessant ist hier auch der Unterschied zum I. Teil. Dort war d-Moll Teil des Übergangsraumes zur Anabasis und deshalb auch nur mit dem Übergangsmotiv a-f vollständig definiert. Hier tritt d-Moll als Akkord auf, der syntaktisch abschließend und stauend eingesetzt ist.

Nach der Anspielung auf die Katabasis erwartet man in Takt II,2 nun eine Anspielung auf die Anabasis, und es findet sich auch ein Ansatz in der Triolenfigur im Chant. Die Figur ist schon in Takt I,7 aufgetreten, also nach der Anabasis; sie führt auch hier nicht zur Anabasis, und so ist endgültig die Wiederaufnahme der Figuren des I. Teils abgeschlossen. Harmonisch sind wir wieder am Ausgangspunkt des II. Teils, in C-Dur (Dominante), aber hier im Unterschied zu Takt II,1 nur angedeutet. Hier wird deutlich, wie wichtig die oben angesprochenen verschiedenen Formen der Realisierung von Polyphonie bis Homophonie ist. Das Neue gegenüber dem ersten Teil ist die vollständige Anwesenheit des Chant, die zu einer direkten zeitlichen Leitung der Rezeption im Unterschied zu einer statisch-räumlichen Präsentation im I. Teil führt. Die Erinnerung an den I. Teil wurde akkordlich-harmonisch intensiviert. Der Ausgangspunkt zur neuen Entwicklung wird in fixer Zweistimmigkeit gesetzt. Diese Zweistimmigkeit führt in eine zwei Takte dauernde Passage die mit vorwiegend musikalischen Zeitleitungsmitteln arbeitet. Es handelt sich um eine Folge von Septakkorden, die allerdings nicht funktionalharmonisch verstanden werden sollte, auch wenn es sich um eine regelgerechte Folge von 'D⁷ - T' handelt. Auch die Bezeichnung als Sequenz führt am eigentlichen Phänomen vorbei. Sequenzen über mehrere Stationen sind in diesen kurzen Stücken sehr selten. Sie erhalten hier ein ganz anderes Gewicht als in langen Stücken. In unserem Fall wirkt die Modulation wie das Aufschließen immer neuer Räume mit einem hohen Leitanteil, d.h. die Vorstellungswelt des Rezipienten ist durch die fixierten musikalischen Vorgänge ebenfalls enger eingebunden. Ganz typisch für die Formbildung in Gautiers Stücken ist aber, daß auch in solchen Passagen Anteile an andere 'Potentialitätsstränge' des Stückes anwesend sind, hier an die affektische syncopatio (Takt II,3 und 4 im Baß).

Die enge musikalische Führung hatte die Aufgabe, auf die oben angesprochene letzte Steigerung im II. Teil vorzubereiten. Hier sollen nur kurz die steigenden Elemente der Takte 5 und 6 aufgezählt werden, die zu einer musikalischen Figur bzw. einem bildhaften bzw. semantischen Anteil führen:

1. Aus dem schon bekannten und auch vorher dauernd präsenten Motiv  wird ein exclamatio-Intervall des Schmerzes (kleine Sext) herausgelöst.
2. Die syncopatio der vorigen Takte wird konsequent aufgegriffen und gesteigert: zuerst im Baß, dann in der falschen Stellung des Höhepunktes im Chant, und dies in Takt 6 erneut mit Kontrastwirkung: die Schmerzfigur wird zum Dur-Raum.

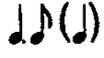
31. Op. cit., 830; hier auch der Hinweis auf die Unterscheidung bei Quintilian anlässlich der Ironie.

3. Die style-brisé-Stimmen sind verschleiernnd-fragmentarisch und fallen in Takt 6 zum Höhepunkt hin fort, so daß die offene Tripeloktave C-c“, die den gesamten Klangraum der Laute umfaßt, stark wirken kann. Die Öffnung des Klangraumes ist nicht zufällig auf dem rhythmisch unbedeutendsten Taktteil gesetzt, an dieser Stelle wird der Affektzustand des Hörers am stärksten bewegt, weil hier die stärkste Abweichung vom rhythmischen Normalzustand vorliegt.

Auf der Seite der harmonischen Planung wird nun auch die ökonomische Planung Gautiers ersichtlich. Im I. Teil wurde die Dominanttonart C-Dur bewußt ausgespart, so daß sie hier um so stärker wirken kann, sie ist nicht mehr nur musikalisches Architekturelement, sondern hat auch einen semantischen Anteil: es ist Dur schlechthin, Freude als Pendant zum Schmerz.

Takt 7 ist wie Takt I,4 Übergangstakt. Dies zeigt sich deutlich in der Aufnahme der Sextenkatabasis aus dem I. Teil, die hier natürlich auch verkürzt wird. Die Erinnerungsbrücke ist ein idealer Übergang zum Syntheseabschluß der letzten drei Takte.

Wie in einer Rede hat der Rhetor Apollon sein eigentliches Anliegen, die Dur-Öffnung, zuerst nur angedeutet und im Verlauf der Rede immer neue Elemente eingebaut, die er im rechten Augenblick aufgreifen kann, um sein Hauptargument 'erstrahlen' zu lassen, es aber auch 'logisch' abzuleiten. Es kommt nun darauf an, dem Hörer diese Logik wieder präsent zu machen, und zwar in einem stufenweisen Abbau der Figur-Elemente und der pathos-Augenblicke. Die abschließende Synthese schließt den Bogen, indem die pathos-Augenblicke als natürliche Teile der Kontinuität, der Wahrheit des Ganzen erscheinen; um es rhetorisch zu sagen, indem das aptum der einzelnen Elemente zum éthos führt. Wir wollen abschließend die Anteile der Schlußsynthese aufzählen:

1. Im Chant erscheint symmetrisch das musikalische Ausgangsmotiv  und läuft leicht synkopisch aus.

2. Im Abbau der pathos-elemente erscheint in Takt 8 ein Quintsextakkord über B (Subdominante) und führt in eine Septvorhalt-Sextenkatabasis mit Septvorhalten (leichte Erinnerung an den Schmerz).

3. Die fixe Dreistimmigkeit wird zu style brisé und schließlich zu rein akkordlicher Schlußbildung.

4. Das Motiv , das jeweils rhetorisch abschnittmarkierend war (Takt II,2 und 4) wird in Takt 9 aufgegriffen.

5. Der Chant bildet einen Halbbogen, der den idealen Ausgleich zwischen musikalischer Melodik und bildhaftem Abschluß darstellt.

Nicht nur in der conclusio, sondern im ganzen Stück konnten wir beobachten, wie sorgfältig Gautier auf diesen Ausgleich bedacht ist. Zeichen dafür ist die Motivarbeit, die in der Notenwiedergabe durch Klammern und Buchstaben verdeutlicht ist.

Appolon orateur — er war hier sicherlich erfolgreicher als mit seiner Rede, mit der er Daphne überzeugen wollte. Doch wie dort, so kommt es letztlich nicht auf den augenblicklichen Erfolg, sondern auf die menschlich-göttliche Wahrheit an:

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music with notes, rests, and fingerings. A trill is marked with a '3' and a 'b' with a prime. A slur is marked 'a. var.'. The middle staff is in bass clef with notes and rests. The bottom staff contains rhythmic notation (vertical lines) and letter-based notes (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z) written below the staff.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music with notes, rests, and fingerings. A trill is marked with a '3' and a 'b' with a prime. A slur is marked 'a. var.'. The middle staff is in bass clef with notes and rests. The bottom staff contains rhythmic notation (vertical lines) and letter-based notes (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z) written below the staff.

Handwritten musical score consisting of five staves. The top staff is a treble clef with notes and a slur. The second staff is a bass clef with notes. The third staff contains rhythmic stems and accents. The fourth and fifth staves contain letter-based notation (a, c, e, d) and syllabic notation (a, ta, ta).