The background of the page is a complex, overlapping musical score for the piece 'La Folia'. It features multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and chord symbols. The score is tilted and layered, creating a sense of depth and complexity. The title 'La Folia' is prominently displayed in the center, with the subtitle 'ein kompositorisches Modell und seine geschichtliche Entwicklung' below it. The overall aesthetic is that of a historical or scholarly music manuscript.

# La Folia – ein kompositorisches Modell und seine geschichtliche Entwicklung

62  
*Folia*

*Adagio*

4/4 ♯ 5/6

3 4/3

4

9 6/6 4 b7 9 6

<b>1 LA FOLIA – DER WAHNSINN.....</b>	<b>3</b>
<b>2 WAS IST EINE FOLIA? .....</b>	<b>5</b>
2.1 WÖRTERBÜCHER.....	5
2.2 MUSIKLEXIKA.....	5
2.2.1 HISTORISCHE MUSIKLEXIKA.....	5
2.2.2 AKTUELLE MUSIKLEXIKA.....	7
<b>2.3 DIE FOLIA ALS TANZ, FOLIA-GEDICHTE UND GESUNGENE FOLIAS IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT</b>	<b>9</b>
2.3.1 DIE FOLIA – EIN PORTUGIESISCHER TANZ.....	9
2.3.2 DIE FOLIA ALS GEDICHTSTYPUS.....	9
2.3.3 FOLIASONGS.....	10
2.3.4 DIE FOLIA – EIN DANCE-SONG.....	10
2.3.5 DIE FOLIA ALS ARISTOKRATISCHER TANZ.....	10
<b>3 DER HARMONIEBEGRIFF UND ANDERE GRUNDLAGEN.....</b>	<b>12</b>
3.1 AKKORD – ZWEISTIMMIGER GERÜSTSATZ.....	12
3.2 HARMONIESCHEMA.....	13
3.3 TONALITÄT, KLAUSEL UND KADENZ.....	14
<b>4 DAS FOLIASHEMA.....</b>	<b>15</b>
<b>5 DIE GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG DER FOLIA.....</b>	<b>18</b>
5.1 PHASE 1: DAS 16. JAHRHUNDERT.....	18
5.1.1 CANCIONERO DE PALACIO.....	19
5.1.2 TRES LIBROS DE MÚSICA EN CIFRAS PARA VIHUELA.....	25
5.1.3 ORTIZ.....	27
5.1.4 LA GAMBA UND LA CARA COSA.....	30
5.1.5 WEITERE QUELLEN.....	31
5.2 PHASE 2: DIE FRÜHE FOLIA.....	32
5.2.1 RHYTHMISCHE VARIANTEN.....	33
5.2.2 HARMONISCHE VARIANTEN .....	34
5.2.3 RITORNELLI.....	36
5.2.4 FEDELE.....	36
5.3 DER ÜBERGANG VON DER 2. ZUR 3. PHASE.....	38

<b>5.4 3. PHASE: DIE SPÄTE FOLIA.....</b>	<b>41</b>
<b>5.5 AUSBLICK.....</b>	<b>45</b>
5.5.1 FOLIAVARIATIONEN NACH 1750.....	45
5.5.2 DAS FOLIAMODELL IN ANDEREN KOMPOSITIONEN.....	46
<b><u>6 ÜBERSICHT DER ENTWICKLUNG UND VERGLEICH DER FRÜHEN UND SPÄTEN FOLIA UND DEM SATZMODELL.....</u></b>	<b>48</b>
<b>6.1 GEGENÜBERSTELLUNG VON FOLIA UND DEM SATZMODELL.....</b>	<b>48</b>
<b>6.2 GEGENÜBERSTELLUNG DER FRÜHEN FOLIA UND DER SPÄTEN FOLIA.....</b>	<b>49</b>
<b>6.3 LA FOLIA – EIN KOMPOSITORISCHES MODELL UND SEINE GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG.....</b>	<b>50</b>
<b><u>7 FOLIAMELODIEN.....</u></b>	<b>52</b>
<b><u>8 DIE FOLIA UND ANDERE TANZMODELLE.....</u></b>	<b>55</b>
<b><u>9 IST DIE FOLIA EINE SARABANDE?.....</u></b>	<b>58</b>
<b><u>10 CORELLIS FOLIA.....</u></b>	<b>60</b>
<b>10.1 ANALYSE VON CORELLIS FOLLIA.....</b>	<b>60</b>
<b><u>11 SCHLUSSBEMERKUNGEN.....</u></b>	<b>68</b>
LITERATURVERZEICHNIS.....	70
QUELENNACHWEIS DER BEISPIELE.....	71
ERKLÄRUNG.....	73

# **La Folia – ein kompositorisches Modell und seine geschichtliche Entwicklung**

**Wissenschaftliche Hausarbeit  
im Rahmen des Schulmusikstudiums (L6)  
an der Universität der Künste Berlin**

**vorgelegt von**

**Madlen Bialas**

**aus Berlin**

# 1 La Folia – Der Wahnsinn

Der Wahnsinn? Wenn ich die bezaubernde Melodie höre, über die Arcangelo Corelli eine der bekanntesten Foliavariationen geschrieben hat, so höre ich eine schlichte Adagio-Melodie über einem simplen Baß, und der Gedanke an Wahnsinn liegt mir fern. Doch spätestens in der 6. Variation ist der Gedanke nicht mehr allzu weit weg, einerseits hervorgerufen von dem rasanten aufgewühlten Charakter, andererseits von dem Perpetuum mobile der immer wiederkehrenden Harmonien.

Neben Corelli haben im Laufe der Jahrhunderte etliche Komponisten Folias komponiert, die heute wiederum eine große Anzahl an CDs füllen und auf vielen Konzerten gespielt werden. Zudem hat die Folia ihren Einzug in die Popmusik geschafft – der Textteil des Liedes *Conquest Of Paradise* von Vangelis beruht auf der ersten Hälfte des Foliamodels – und besitzt eine eigene Homepage – Wahnsinn!

Doch wie und wann begann dieser Wahnsinn? Die geschichtliche Entwicklung der Folia, des kompositorischen Modells, ist das zentrale Thema dieser Arbeit und wird vor allem in Kapitel 5 behandelt. Verfolgt man die Geschichte der Folia zurück, stößt man allerdings auf einige Probleme:

Die Wurzeln der Folia reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück, eine Zeit vor dem Notendruck. Das bedeutet, daß aus dieser Zeit viele Quellen nicht mehr existieren, und somit die Entstehung der Folia nicht endgültig und eindeutig geklärt ist und dies auch niemals sein wird.

Ein weiteres Problem entsteht durch die Frage: Was ist die Folia? Eine Melodie? Ein Baß? Beides? Ein Harmonieschema? Diese Frage wird in der musikwissenschaftlichen Literatur der letzten 100 Jahre nicht einstimmig beantwortet und, je nach zugrunde gelegter Definition, werden Stücke des 15. Jahrhunderts als Folias angesehen oder nicht. Die Frage „Was ist die Folia?“ wird ein wesentlicher Bestandteil dieser Arbeit sein und sie wird ständig erneut gestellt werden, um eine Annäherung an die Antwort vom jeweiligen historischen Standpunkt aus zu finden. Zuerst gehe ich vom Begriff an sich aus und wie er in musikalischen Lexika des 18. und des 20. Jahrhundert beschrieben wird. (Kapitel 2.1 und 2.2)

Danach wird in Kapitel 2.3 ein Blick auf die Folias der Renaissance und des Barock geworfen, die nicht primär etwas mit der Folia zu tun haben, die Hauptgegenstand dieser Arbeit ist, aber eventuell mit ihr gemeinsame Wurzeln haben.

Nach einer kurzen Darlegung von musiktheoretischen Grundlagen der Renaissance und des Barock in Kapitel 3 erfolgt in Kapitel 4 die Darstellung des Foli-

aschemas, um in Kapitel 5 das Hauptanliegen dieser Arbeit, nämlich den Gang durch die geschichtliche Entwicklung der Folia, zu vollziehen, beginnend um 1500 in Spanien. Die Entwicklung verfolge ich, bis sich die sogenannte späte Folia etabliert hat und in großen Teilen Europas bekannt und beliebt war, also bis ins 18. Jahrhundert hinein. Die weitere Entwicklung, vor allem die Rezeption in der Neuen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, werden in dieser Arbeit nur kurz erwähnt und nicht weiter untersucht. Die geschichtliche Entwicklung der Folia wird in Kapitel 6 zusammengefaßt.

Die weiteren Kapiteln behandeln Fragestellungen und Themen, die die Folia betreffen, wie *Foliamelodien* (Kapitel 7), *die Folia und andere Tanzmodelle* (Kapitel 8) und *die Folia – eine Sarabande?* (Kapitel 9).

Als Abschluß dieser Arbeit werden in Kapitel 10 die anfangs erwähnten Foliavariationen von Corelli analysiert, als Beispiel für eine Komposition, die ein kompositorisches Modell verwendet, das über 200 Jahre Entwicklung hinter sich hat, und sich sowohl Modell als auch als Komposition bis heute an Beliebtheit erfreuen.

Wegen der bessern Lesbarkeit verzichte ich in dieser Arbeit auf die Unterscheidung des Geschlechts.

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei Astrid Pörings und Axel Habermann bedanken, die diese Arbeit Korrektur gelesen haben. Ein besonderer Dank geht an meinen betreuenden Professor Herrn Fladt für die fachliche Unterstützung und Inspiration. Meinem Freund Jörg Bartholdt möchte ich für seine Geduld, die Spaziergänge an *frischer* Luft und die vielen leckeren Kuchen bedanken, die mich in der Endphase der Arbeit am Leben erhalten haben.

## 2 Was ist eine Folia?

Dies ist die Frage nach der Bedeutung des Wortes an sich, doch ist hiermit auch gemeint: Was steht hinter dem Begriff? Ist die Musik einer Folia durch eine Melodie, ein Baßmodell oder eine Akkordfolge gekennzeichnet? Oder durch eine Kombination von diesen Dingen? Gehören auch Dinge wie Rhythmus, Takt, Tonalität zu den definierenden Parametern? Außerdem soll an dieser Stelle gezeigt werden, daß der Begriff der Folia nicht nur für die Musik, die Hauptgegenstand dieser Arbeit ist, benutzt wurde, sondern auch und zuerst für Tänze, Gedichte und Songs.

Als erstes soll die Frage nach der Bedeutung des Wortes an sich untersucht werden.

### 2.1 Wörterbücher

Das Wort „Folia“ kommt aus dem Portugiesischen und bedeutet lärmende Lustbarkeit, Rummel, übermütige Ausgelassenheit.

Das Wort existiert aber auch

- im Italienischen: la follia – Wahnsinn, Tollheit, Torheit, Narrheit
- im Französischen: la folle – Narrheit, Wahnsinn, Torheit
- im Spanischen: la folía – leichte Musik im Volkston; ~s pl. portugiesischer Tanz

Die Übersetzung des Wortes läßt durch Begriffe wie Narrheit oder Wahnsinn den Charakter dieser Musik vermuten, doch erst die Musiklexika geben nähere Auskunft.

### 2.2 Musiklexika

#### **Historische Musiklexika**

##### Johann Gottfried Walther (1732)<sup>1</sup>

„Folie d’Espagnè (gall.) ist der bekannte Spanische Tanz, welcher von einer Person allein executirt wird.“

---

<sup>1</sup> Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faks.-Nachdr., hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953, S. 254.

## Johann Mattheson (1739)<sup>2</sup>

„Sonst scheinen die bekannten Folies d’Espagne auf gewisse Weise mit zu der Sarabanden-Gattung zu gehören; sie sind aber nichts weniger, als Thorheiten, im Ernst gesagt. Denn es ist wahrlich mehr gutes in solcher alten Melodie, deren Ausdehnung nur eine kleine Quart begreift, als in allen Mohren-Tänzen, die jemahls erfunden seyn mögen.“

## Heinrich Christoph Koch (1802)<sup>3</sup>

„Folie d’Espagne, war ein Tanz von spanischer Erfindung und von ernsthaftem Charakter für eine einzige Person bestimmt, der ehemals besonders auf der Schaubühne sehr gebräuchlich war, aber schon seit geraumer Zeit außer Gebrauch gekommen ist. Die Melodie bestehet aus zwey Theilen, jeder von acht Takten, von welchen der erste eine Cadenz in die Quinte macht. Sie wird in den Dreyvierteltakt gesetzt, und muß nicht allein sehr einfach und faßlich, sondern auch so eingerichtet seyn, daß in jedem Takte nicht mehr als eine Harmonie statt findet, die übrigens sehr einfach gesetzt wird, und aus lauter consonirenden Intervallen bestehet. Nächst dem fangt die Melodie in dem Niederschlage an, und ihre Theile enthalten immer Abschnitte von zwey Takten, denen besonders dieses Metrum eigen ist,

Das Stück selbst wird bey seinen Wiederholungen mit melodischen Veränderungen vorge-



tragen.“

Diese Auswahl von Musiklexika gibt unterschiedlich genaue Auskunft darüber, was die Folia ist bzw. als was sie zu der damaligen Zeit gesehen wurde. Es zeigt sich zum einen, daß im 18. Jahrhundert die Folia als Folie d’Espagne bekannt war – als ein Tanz aus Spanien. Im musikalischen Lexikon von Johann Gottfried Walther erfährt man außerdem noch etwas über die Aufführungspraxis des Tanzes: Er wurde von einer Person getanzt.

Johann Mattheson sieht zudem in den Folies d’Espagne keine Narrheiten, wie dem Wort nach zu vermuten wäre, sondern spricht ihnen eine Qualität zu, die man von einer einfachen Melodie mit einem so geringen Umfang (er schreibt kleine Quarte, meint hier aber die verminderte Quarte) kaum erwarten würde und setzt die Folies den Mohren-Tänzen gegenüber, die etwas Groteskes haben.<sup>4</sup>

Die detailliertesten Auskünfte erhält man aus dem musikalischen Lexikon von Heinrich Christoph Koch. So erfährt man zum Beispiel über den Tanz, daß er


- aus Spanien kommt,
- von einer einzigen Person aufgeführt werden soll, doch
- nicht mehr im Gebrauch ist.

<sup>2</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr., hrsg. von Margarete Reimann, Kassel 1991, S. 230.

<sup>3</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, reprografischer Nachdr., Hildesheim 1985, Sp. 589.

<sup>4</sup> Mohren-Tanz bezeichnet hier die *moresca*, ein groteskes Tanzlied im 16. Jahrhundert.

Über die Musik erfährt man unter anderem, daß sie

- im Dreivierteltakt steht
- eine einfache Melodie besitzt, die in zwei achttaktige Teile geteilt ist,
- nach acht Takten eine Kadenz in die Quinte macht,
- den nicht auftaktigen und zweitaktigen Rhythmus  zur Grundlage hat und
- im einfachen konsonanten Satz (*contrapunctus simplex*) gesetzt ist.

Hierbei ist zu beachten, daß Koch eine Kadenz in die Quinte nach acht Takten beschreibt, die jedoch in den meisten Fällen ein Halbschluß in der Quinte ist. Koch könnte hierbei die sogenannte Halbkadenz gemeint haben, die einen etwas kräftigeren Quintabsatz bezeichnet.

Weiterhin erwähnt Koch den einfachen konsonanten Satz der Folia. Es wird sich zeigen, daß dieses Satzmodell eines der wichtigsten Merkmale des Foliaschemas ist, aber auch in anderen Stücken vorhanden ist.

Hatten die historischen Lexika die Folia im Blick, die ihnen zeitlich am nächsten stand, also die späte Folia, versuchen die heutigen Musiklexika, einen Überblick über die gesamte Entwicklung zu geben.

## Aktuelle Musiklexika

### Musik in Geschichte und Gegenwart

„Bei der Folia handelt es sich 1. um einen lärmenden Tanz iberischer Herkunft, der auf volkstümliche Ursprünge zurückgeht; er trat zuerst im 15. Jh. auf und fand während des 16. und 17. Jh. sowohl auf volkstümlichen Festen wie auch im höfischen Theater Verwendung, 2. um eine harmonisch-melodische Formel, die im 15. Jh. entstand und sich im 16. bis 18. Jh. großer Beliebtheit erfreute; sie wurde in der Komposition von Tänzen, Liedern und Instrumentalvariationen eingesetzt.“<sup>5</sup>

### New Grove

„A term for a musical framework used during the Baroque period for songs, dances and sets of variations. [...] A dance called ‘folia’ was popular in late 15<sup>th</sup>-century Portugal; [...].“<sup>6</sup>

Zum einen ist hier die Unterscheidung zwischen der Foliamusik und einem Tanz zu bemerken, auf den in Kapitel 2.3 nochmals eingegangen wird. Zum anderen ist zu sehen, daß die Folia als eine harmonisch-melodische Formel bzw. als ein Gerüst (*framework*) beschrieben wird. Es wird sich zeigen, daß die musikwissenschaftliche Literatur des 20. Jahrhunderts sich in diesem Punkt keineswegs einig ist. Es

<sup>5</sup> John Griffiths, Art. „Folia“, in *MGG*<sub>2</sub> 3, Kassel 1999, Sp. 600.

<sup>6</sup> Giuseppe Gerbino, Alexander Silbiger, Art. „Folia“ in *New Grove* 9, New York und London 2001, S. 60.

finden sich unter anderem Definitionen wie Baßmodell, harmonisch-melodische Formel und harmonisch-metrische Formel für die Folia. Die Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der Folia, also eine Untersuchung der Musik selbst, wird hier weiterhelfen. Dabei werden die unterschiedlichen Definitionen in ihren geschichtlichen Kontext gestellt, und anhand der Musik soll versucht werden, diese Definitionen zu bestätigen oder zu widerlegen.

Doch zuvor wird ein Blick in die anderen Künste im 16. und 17. Jahrhundert geworfen, denn hier finden sich verschiedene Bedeutungen der Folia, die die Charaktermerkmale des Wahnsinns und der Narrheit beinhalten.

## 2.3 Die Folia als Tanz, Folia-Gedichte und gesungene Folia im 16. und 17. Jahrhundert

### **Die Folia – ein portugiesischer Tanz**

Im 16. Jahrhundert existierte ein Tanz, der Folia hieß, und von Sebastián de Covarrubias 1611 in seinem Lexikon als lärmender portugiesischer Tanz beschrieben wird, der mit Tamburin und anderen Instrumenten aufgeführt wird. Es heißt weiter:

„[...] some disguised porters carry on their shoulders some boys dressed as maidens [...]. The noise is so great and the music [son] so fast, that it seems that both the men and the boys are out of their minds.“<sup>7</sup>

Ähnliche Beschreibungen finden sich aber auch schon in früheren Quellen im Zusammenhang mit Festen Adliger, so zum Beispiel in einer Beschreibung des Empfangs der Königin Isabel de Valois in der Stadt Toledo (Spanien) im Jahre 1560.

Ob dieser Tanz und das Tanzmodell des Barock, dem die Foliamusik zugrunde liegt, etwas miteinander zu tun haben bzw. ob die Foliamusik und dieser Tanz einen gemeinsamen Ursprung haben, ist ungeklärt:

„In Ursprung und Verwendung sind der Tanz und die Musik der Folia wahrscheinlich miteinander verwandt, aber eindeutige Belege lassen sich hierfür nicht anführen.“<sup>8</sup>

„[...] the relationship between such traditions [folk dances] and the harmonic-melodic formula known later as the folia remains somewhat obscure.“<sup>9</sup>

### **Die Folia als Gedichtstypus**

Anfang des 17. Jahrhunderts beschreibt ein Professor der Universität von Salamanca vier verschiedene Bedeutungen des Begriffs Folia in der Poetik.<sup>10</sup> Unter anderem sind Folia vierzeilige Gedichte, die einen absichtlich absurden Inhalt besitzen. Viele dieser Gedichte sind erhalten.

---

<sup>7</sup> Zitiert nach Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries*, Bd. 1: *History and Background, Music and Dance*, Stuyvesant, 1992, S. 638.

<sup>8</sup> Griffiths, „Folia“, Sp. 600.

<sup>9</sup> Gerbino, Silbiger, „Folia“, S. 60.

<sup>10</sup> Siehe hierzu Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries*, Bd. 1: *History and Background, Music and Dance*, S. 639.

## **Foliasongs**

Aus dem 17. Jahrhundert existieren Songs spanischer und portugiesischer Herkunft, die den Namen Folia tragen, jedoch nicht auf dem charakteristischen Satzmodell der barocken Folia basieren, die Hauptgegenstand dieser Arbeit ist. Eine Liste dieser Foliasongs ist bei Maurice Esses aufgeführt.<sup>11</sup> Er vermutet, daß die Bezeichnung Folia auf die Textform oder auf einige musikalische Merkmale, die denen der barocken Folia ähneln, zurückzuführen ist.

## **Die Folia – ein *dance-song***

Im Zusammenhang mit Theaterstücken des 16. und 17. Jahrhunderts wurde die Folia als eine bestimmte Art von gesungenem Tanz erwähnt. Es sind verschiedene Liedtexte überliefert, die teilweise der Form nach einer der poetischen Bedeutungen der Folia entsprechen. Über die Art des Tanzens ist wenig überliefert, es heißt allerdings, daß die Folias zu den ausgelassenen *dance-songs* wie auch die *chacanas* und die *zarabandas* gehören.

## **Die Folia als aristokratischer Tanz**

Im frühen 17. Jahrhundert entwickelte sich die Folia in Spanien zum aristokratischen Tanz, über den einige choreographische Anweisungen über Drehungen und andere Schritte überliefert sind.

Im späten 17. und im 18. Jahrhundert entsteht in Frankreich ein langsamer Bühnentanz, der den Namen *folie* trägt. Dieser Tanz hat wahrscheinlich im spanischen Adel den ursprünglichen Tanz Folia ersetzt.

In vielen dieser Folias steckt eine Art Narrheit oder Verrücktheit, sei es eine verrückte Bewegung in einem Tanz oder die Absurdität eines Gedichtes. Diese Folias scheinen jedoch nicht mit der Art von Musik verknüpft zu sein, um die es in dieser Arbeit hauptsächlich gehen wird. Da jedoch die instrumentalen Begleitungen von den eben beschriebenen Tänzen kaum überliefert sind, ist ein Zusammenhang nicht auszuschließen. Es ist sogar denkbar, daß diese Folias eine Wurzel bilden, die zusammen mit anderen Entwicklungssträngen zu der Folia geführt haben, wie sie in unzähligen Beispielen existiert.

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 641.

Bevor die geschichtliche Entwicklung der Foliamusik, die auf dem Satzmodell beruht, dargelegt wird, müssen noch einige Überlegungen zu den Begriffen Akkord, Harmonie und Harmonieschema dargelegt werden.

### 3 Der Harmoniebegriff und andere Grundlagen

Die Entwicklung der Folia erstreckt sich über gut zwei Jahrhunderte. Sie beginnt im späten 15. Jahrhundert und geht bis ins 18. Jahrhundert hinein. Damit steht die Folia am Anfang ihrer Entwicklung in der Renaissance und überlebt den Wandel zum Barock hin, um im Hochbarock zu einem der beliebtesten Satzmodelle zu werden, mit denen sich die Komponisten auseinandergesetzt haben.

*Die Folia* wird oft als „harmonisches Schema“ bezeichnet und durch Begriffe wie akkordischer Stil, Harmoniefortschreitung und Akkordreihe charakterisiert – unabhängig von ihrer zeitlichen Zuordnung. Dabei erlebten gerade diese Begriffe einen erheblichen Wandel von der Renaissance zum Barock hin und haben teilweise an Bedeutung gewonnen, andere hingegen sind im Denken und Hören von Musik in den Hintergrund gerückt. Diese Veränderungen müssen auch in der Betrachtung der Entwicklung des Satzmodells der Folia Beachtung finden. Dazu werden in diesem Kapitel einige Begriffe erörtert und ihre Entwicklung zwischen Renaissance und Barock betrachtet.

#### 3.1 Akkord – zweistimmiger Gerüstsatz

Aus heutiger Sicht ist ein Akkord ein Zusammenklang von mehreren Stimmen, der durch einen Grundton repräsentiert werden kann und somit sowohl in Grundstellung als auch in Umkehrungen existiert. Diese Betrachtungsweise ist jedoch für das 15. und 16. Jahrhundert nicht angemessen, denn die Denkweise, die um 1500 vorherrschte, war eine kontrapunktische, d.h. das Denken in Intervallen bestimmte das Musikverständnis: Es gab Zusammenklänge von Intervallen, z.B. einen Terz-Sextklang  $a - c' - f'$  oder einen Terz-Quintklang  $f - a - c'$ , die als Folge von einem vorwiegend linearen Prozeß entstanden. Dabei wurde der erste Klang nicht als Umkehrung von dem zweiten gesehen, d.h. der Baßton war auch zugleich Fundament. Diese Betrachtungsweise hat sich dann im Generalbaß manifestiert. Dies führt auch dazu, daß eine Funktionsbetrachtung von Akkorden, also die Beziehung eines Akkordes zum Grundakkord der Tonart (Tonika) bzw. zum vorigen und nächsten Akkord mit Begriffen des 18. Jahrhunderts wie Subdominante oder Zwischendominante den Sinn der Musik der Renaissance und des frühen Barock kaum trifft. So wäre es zum Beispiel nicht adäquat, einen Fauxbourdonsatz der Re-

naissance als Sextakkordkette zu sehen. Die Sextakkordkette entsteht aus dem zweistimmigen Gerüstsatz, dem eine Mittelstimme hinzugefügt wird.

Dieses Prinzip greift nicht nur bei einem Fauxbourdonsatz, sondern war ein generelles kompositorisches Mittel. Die Grundlage war der zweistimmige Gymel und es entstanden Satztypen wie der Fauxbourdon, der Faburden und der Falsobordone. Dabei wurden sowohl in vokaler als auch in instrumentaler Musik zu einer Stimme – das konnte ein cantus firmus sein oder nicht – eine zweite Stimme komponiert oder improvisiert. Dieser zweistimmige Gerüstsatz begann und endete mit einem Einklang oder der Oktave und bestand zwischendurch aus perfekten und imperfekten Konsonanzen, also aus Primen, Quinten und Oktaven sowie Terzen, Sexten und Dezimen. Dazu wurden, zum Anfang improvisierend, später auch komponierend, eine oder mehrere Stimmen nach bestimmten Regeln hinzugefügt, ohne die primäre Wichtigkeit des Gerüstsatzes (meist Tenor – Diskant) außer Kraft zu setzen. Dies geschah erst nach und nach, bis die Beziehung zwischen Baß und Sopran die entscheidende wurde und die zwischen Tenor und Sopran (Diskant) in den Hintergrund trat.

Es wird sich zeigen, daß in der Folia, aber auch in anderen Tanzformen wie der Romanesca oder dem Passamezzo antico dieser zweistimmige Gerüstsatz vorhanden ist. (siehe auch Kapitel 8)

### 3.2 Harmonieschema

Die Folia wird oft als harmonisch-melodischer bzw. harmonisch-metrischer Satztypus beschrieben, der durch die Harmoniefortschreitung charakterisiert ist. Dabei ist es schwierig, in den Anfängen der Entwicklung der Folia, also im 16. Jahrhundert, ein Harmonieschema als primäre Grundlage einer Komposition zu sehen. Selbst wenn der Begriff Harmonie nicht im Sinne der Harmonielehre mit Funktionen wie zum Beispiel Subdominante oder Zwischendominante verknüpft wird, sondern lediglich für das Erklingen eines Akkordes steht, trifft das nicht die primäre Sichtweise des 16. Jahrhunderts, wie im vorigen Abschnitt erörtert wurde. Vielmehr würde *Klangfortschreitung* den Sachverhalt besser treffen als *Harmonie-* oder *Akkordfortschreitung*.

### 3.3 Tonalität, Klausel und Kadenz

Die Dur-Molltonalität läßt sich durch Melodien in der Dur-Mollskala und Akkorde, die sich auf einen Grundton beziehen und in Beziehung (Funktion) zu einer Tonika stehen, charakterisieren. Doch bevor sich diese Tonalität im Barock langsam durchsetzt, greifen andere Prinzipien, wie die Erörterung der Problematik der Akkorde und ihrer Funktionen im vorigen Kapitel gezeigt hat.

Die Skalen der Renaissance beschränken sich nicht auf Dur und Moll, sondern das System der acht Kirchentonarten (bzw. -modi) und das Hexachordsystem stellen die Grundlage der Musik. Die Bekräftigung eines solchen Modus vollzieht sich in Klauseln; später hebt die Kadenz die Dur- oder Molltonart eines Stückes hervor. Dabei ist eine Klausel primär das Ergebnis von linearen und intervallischen Wendungen der einzelnen Stimmen, eine Kadenz resultiert vor allem aus der Abfolge von Akkorden auf bestimmten Stufen (z.B. I. – ii. – V. Stufe). Allerdings schließt die Priorität des Linearen im 15. und 16. Jahrhundert, das Mitvorhandensein und das Mitdenken des akkordischen, also des Vertikalen nicht aus.

Eine Klausel vollzieht sich nicht notwendigerweise auf der ersten Tonstufe des Modus (ebensowenig wie die Kadenz), sondern kann zum Beispiel ebenso auf der V. oder III. Stufe erfolgen.

Nun soll das Foliасchema aufgeführt werden, was den Foliас des 17. und 18. Jahrhunderts zugrunde liegt, also den Stücken, die den Namen Folia tragen und somit ohne Zweifel zu den Foliас gehören. Hiervon ausgehend soll überprüft werden, ob auch schon Stücke des 16. Jahrhunderts zu den Foliас gezählt werden können, unter Berücksichtigung, daß in der Renaissance andere Denkweisen als im Barock vorherrschten. Diese Stücke tragen noch nicht den Namen Folia, werden aber von einigen Autoren aufgrund von Gemeinsamkeiten mit den Foliас des 17. Jahrhunderts zu den Foliас gezählt.

## 4 Das Foliасchema

Die Folia entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem Modell, wie wir es bei Foliakompositionen von Corelli, Lully, Farinelli, aber auch bei Bach, Schubert, Liszt, Rachmaninow oder in populären Songs wie *Conquest of Paradise* von Vangelis vorfinden. Man kann sagen, daß sich diese Foliaform um 1700 etabliert hat und bis heute verwendet wird. Diese Foliaform nenne ich nach Hudson späte Folia und die Form, wie sie davor bestand, nenne ich, ebenfalls nach Hudson, frühe Folia.<sup>12</sup>

Keine Foliakomposition gleicht einer anderen, und man kann kaum von *der* Folia reden. Dennoch haben diese Stücke so viele Gemeinsamkeiten, daß man versuchen kann, ein Foliасchema bzw. -modell zu konstruieren. Doch was gehört zu diesem Schema? Reicht eine Baßlinie oder gehört eine Melodie dazu? Ist es vielleicht sogar die Melodie alleine, die eine Folia charakterisiert? Wie sieht es mit Metrum und Rhythmus aus? Reicht ein Schema für die ganze Entwicklungsgeschichte der Folia aus? Es wird eine Kombination aus diesen Dingen sein, die benötigt wird, um die gesamte Entwicklung der Folia beschreiben zu können.

In den Beispielen 1a) und 1b) sind die beiden Tonfolgen zu sehen, aus denen die Foliamelodien bestehen. Es wird sich jedoch zeigen, daß meistens beide Tonfolgen in einem Stück vorhanden sind und zusammen einen konsonanten Gerüstsatz bilden.

Beispiel 1c) zeigt eine Akkordreihe – repräsentiert durch die Grundtöne – auf der die Schemata der frühen und der späten Folia, wie es bei Richard Hudson zu finden ist, basieren. Diese beiden Schemata bzw. die Gerüstsätze zeigen die Beispiele 1d) und 1e). Sie sind durch die Harmoniefortschreitung und durch das Metrum charakterisiert und sind somit harmonisch-metrische Schemata.<sup>13</sup>

Es wird sich zeigen, daß die Harmoniefortschreitung, wie sie in den Foliас verwendet wird, auch in anderen Werken auftaucht und schon wesentlich länger existiert als die Musik der Folia. Da diese Kompositionen sich teilweise erheblich von dem Foliасschema unterscheiden, z.B. im harmonischen Rhythmus, ist es wichtig, das harmonisch-metrische Foliасschema von der Harmoniefortschreitung (Akkordreihe) an sich zu unterscheiden. Dabei ist die harmonische Sicht- und Her-

---

<sup>12</sup> Siehe Richard Hudson, *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne, the Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-course Spanish Guitar*, Bd. 1: *The Folia*, Neuhausen-Stuttgart 1982.

<sup>13</sup> Ebd., S. xviii.

angehensweise bei Stücken der Renaissance nicht angemessen, wie bereits im Kapitel 3 problematisiert wurde. Wir haben es hier weniger mit einem Harmonieschema sondern mit einem Klangschemata (bzw. -modell) zu tun. Dieses wird durch einen zweistimmigen Gerüstsatz der Tonfolgen 1 und 2 aus Beispiel 1a) und 1b) angemessener repräsentiert als durch den Außenstimmengerüstsatz aus Beispiel 1e).

Der Begriff Schema soll nicht bedeuten, daß es als Grundmodell zu verstehen ist, das fest stand und bewußt (oder unbewußt) verändert wurde bzw. von dem abgewichen wurde. Vielmehr ist jede Foliakomposition als eine Variante von einem Prinzip zu sehen und das Schema nur als ein Konstrukt, als die größtmögliche Schnittmenge von Gemeinsamkeiten der Stücke.

Mit Hilfe dieser Modelle kann nun der geschichtliche Verlauf der Folia betrachtet werden, und die einzelnen Folia lassen sich vergleichen. Ebenso ist nun ein Vergleich von Kompositionen des 16. Jahrhunderts, die nicht den Namen Folia tragen, aber trotzdem Gemeinsamkeiten aufweisen, mit dem Folia-schema möglich.

Beispiel 1a) 1.Tonfolge der Melodien

Beispiel 1b) 2.Tonfolge der Melodien

Beispiel 1c) Akkordreihe

Beispiel 1d) Schema/Außenstimmengerüstsatz der frühen Folia

Beispiel 1e) Schema/Außenstimmengerüstsatz der späten Folia

## 5 Die geschichtliche Entwicklung der Folia

Der Beginn der Existenz einer musikalischen Form läßt sich im allgemeinen nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt festlegen. Vielmehr ist es ein Entwicklungsprozeß, der die Form hervorbringt, verändert und evtl. wieder untergehen läßt. So ist es auch mit der Folia geschehen. Ende des 15. Jahrhunderts und im Laufe des 16. Jahrhunderts entstanden Kompositionen, die auf dem gleichen Satzmodell (Klangschema) wie die Folia basieren und ihr teilweise sehr ähnlich sind, ohne den Namen Folia zu tragen (Phase 1). Ende des 16. Jahrhunderts begann die Phase 2, ab der dann etliche Stücke geschrieben wurden, die den Titel Folia tragen. Die Phase 3 begann Ende des 17. Jahrhunderts, als die Form der frühen Folia sich soweit gewandelt hatte, daß die späte Folia geboren war.

### 5.1 Phase 1: das 16. Jahrhundert

Fast 100 Jahre bevor die ersten Stücke auftauchten, die den Namen Folia tragen, existierten schon Kompositionen, deren Satz das gleiche klangliche Schema bilden wie die frühe Folia und teilweise einige Merkmale der Folia, wie den Dreiertakt, besitzen. Neben der gemeinsamen Klangfolge sind aber auch erhebliche Unterschiede festzustellen (siehe unten), die Gemeinsamkeiten führen allerdings dazu, daß diese Kompositionen von einigen Autoren wie Otto Gombosi<sup>14</sup>, John Ward<sup>15</sup> u.a. als Folia bezeichnet werden, auch wenn sie diesen Namen im Ursprung nicht tragen:

„Die Musik der Folia geht aus einem Entwicklungsprozeß hervor, der sich in drei Phasen gliedern läßt. Die erste erstreckt sich vom letzten Viertel des 15. bis zum Ende des 16. Jh. und ist der Zeitabschnitt, in dem die Folia einen eigenen Charakter entwickelte und sich in ihren zahlreichen Abwandlungen in ganz Spanien und Italien ausbreitete, bevor sie den Namen Folia annahm.“<sup>16</sup>

Die Unterschiede tragen auf der anderen Seite dazu bei, daß andere Autoren diese Stücke nicht zu den Foliakompositionen zählen:

„Similarities between the harmonic structure of the 17<sup>th</sup>-century folia and the chord progressions found in some villancicos in the Cancionero de Palacio [...] led to the suggestion that the folia model was already at work in these compositions. However, like other dance forms and ostinato types, the folia did not consist merely of a chord progression, but included a complex of other distinctive musical elements such as metric patterns, rhythmic and melodic figures, cadential formulae and so forth. [...] The earliest extant composition to use the folia progression in an osti-

<sup>14</sup> Otto Gombosi, Art. „Folia“, in: MGG 4, Kassel 1962, Sp. 481.

<sup>15</sup> John Ward, „The Folia“, in: *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, 5. Kongress, Utrecht 1952*, Amsterdam 1953.

<sup>16</sup> Griffiths, „Folia“, Sp. 602.

nato fashion is the Fantasia que contrahaze la harpa in Alonso Mudarra's Tres libros de música en cifras para vihuela of 1546."<sup>17</sup>

Nach Richard Hudson erschienen die ersten Foliakompositionen sogar erst um 1600 in den Tabulaturen für Gitarre.<sup>18</sup> Diese Foliawerke seien durch eine gewisse Harmoniefortschreitung („scheme V“<sup>19</sup>) und eine formale Struktur bestimmt. Das Harmonieschema existierte schon lange vor 1600, muß aber laut Hudson getrennt betrachtet werden, da eine Foliakomposition nicht allein durch das Harmonieschema charakterisiert sei. Da aber die Folia eng mit dem Harmonieschema verknüpft ist, nennt Hudson Schema V auch „folia formula“<sup>20</sup>. Diese enge Verknüpfung zwischen Harmonieschema und der Folia stellt für Hudson den Grund dar, weshalb viele Autoren diesem Schema den Namen Folia geben und beides somit gleichsetzen. Da ein musikalisches Modell nicht ohne seine Vorgeschichte zu verstehen ist, schreibt Hudson diesem Schema und seiner Geschichte eine große Bedeutung im Zusammenhang mit der geschichtlichen Entwicklung der Folia zu.

Auch in dieser Arbeit werden die Stücke, die nicht den Namen Folia tragen, aber Gemeinsamkeiten (vor allem das Harmonie- bzw. Klangschemata) mit der frühen Folia besitzen, betrachtet, und in einen geschichtlichen Zusammenhang mit der Folia gestellt.

### **Cancionero de Palacio**

Die ältesten Stücke, die von einigen Autoren als Folias gesehen werden, führt John Ward auf. Es sind etliche Stücke aus dem *Cancionero de Palacio*, die auf dem Foliaskema basieren.<sup>21</sup> Der *Cancionero de Palacio* ist eine spanische Sammlung von meist drei- oder vierstimmigen Liedern. Sie enthielt ursprünglich über 500 Lieder, von denen noch 460 erhalten sind. Es sind Lieder, die um 1500 am spanischen Hofe zur Unterhaltung gesungen wurden und zu dieser Zeit sehr populär waren. Eines der Stücke, das die Foliaklangfolgen aufweist, kann auf das Jahr 1494 zurückdatiert werden und ist das früheste foliaverwandte Stück, das zur Zeit verifiziert ist. Aufgrund der Gleichsetzung des Satzmodells mit der Folia von einigen Autoren, gilt dieses Stück auch als die früheste Folia der Musikgeschichte.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Gerbino, Silbiger, „Folia“, S. 60.

<sup>18</sup> Siehe z.B. Richard Hudson, „The Folia Dance and the Folia Formula in 17<sup>th</sup> Century Guitar Music“, in: *Musica Disciplina*, 25 (1971), S. 199-221.

<sup>19</sup> Die Bezeichnung „scheme V“ entsteht bei Hudson durch die Bedeutung des Akkordes auf der V. Stufe in diesem Schema zur Unterscheidung von anderen häufig gebrauchten Akkordschemata.

<sup>20</sup> Siehe Hudson: „The Folia Dance and the Folia Formula in 17<sup>th</sup> Century Guitar Music“

<sup>21</sup> John Ward, „The Folia“, S. 415-422.

<sup>22</sup> Es existiert ein Streichquartett der Postmoderne von George Crumb, das eine spanische Sarabanda *de la moerte* aus dem 14. Jahrhundert zitiert. Diese Sarabanda weist Ähnlichkeiten mit dem Folia

Bei den Stücken aus dem *Cancionero de Palacio* fällt auf, daß sie in einem einfachen Stil gehalten sind, bei dem die homophone und syllabische Kompositionsweise überwiegt, obwohl von vielen der Komponisten kunstvolle kontrapunktische, und somit zur Polyphonie tendierende Werke außerhalb *des Cancionero de Palacio* existieren. In der Homophonie entstehen vertikale Gebilde, die den Effekt eines Akkordes, einer Harmonie haben. Man muß allerdings beachten, daß Akkorde zu dieser Zeit noch nicht mit Funktionen (zum Beispiel Zwischendominante), wie es später der Fall ist, gekoppelt sind, sondern aus linearen und intervallischen Prozessen hervorgehen (siehe Kapitel 3).

Bei dem Stück „Una sanos parfía“ aus Beispiel 2 ist, wie auch bei vielen anderen Stücken aus dem *Cancionero de Palacio*, das Schema der frühen Folia annähernd wiederzufinden: die Takte 1 – 6 entsprechen dem ersten Teil und die Takte 7 – 16 dem zweiten Teil des Gerüsts der frühen Folia und die Tonfolge der Melodie findet sich im Diskant. Das Gerüst der frühen Folia ist, vor allem in Sopran und Baß, wiederzufinden, jedoch trifft diese Beschreibung kaum den Sinn des Stückes. Vielmehr ist zu beachten, daß Tenor und Diskant einen zweistimmigen Gerüstsatz von imperfekten und perfekten Konsonanzen bilden und die beiden unteren Stimmen, also 1. *Contra* und 2. *Contra* Zusatzstimmen sind, und somit ein korrekter vierstimmiger Satz im *contrapunctus simplex* (Note-gegen-Note-Satz) entsteht.

Der Tenor (in diesem Stück die zweite Stimme von oben!) besteht aus der Tonfolge der Melodie der späten Folia, doch verwundert das gleichzeitige Vorhandensein beider Tonfolgen in Tenor und Diskant kaum. Die eine Stimme ist sogar eine logische Konsequenz der anderen, um einen konsonanten zweistimmigen Gerüstsatz hervorzubringen.

Unabhängig von der Herangehensweise an diesen vierstimmigen Satz sind jedoch die aufgeführten Ähnlichkeiten zu dem Foliamodell zu sehen. Neben diesen Gemeinsamkeiten mit dem Foliamodell existieren allerdings auch Unterschiede:

---

modell auf und wäre somit das früheste foliverwandte Stück. Jedoch müßte dieser Sachverhalt noch verifiziert werden.

- Nach den ersten 16 Takten folgen 20 weitere Takte, die nicht auf dem Foli-schema basieren,
- das Stück steht im geraden Takt und
- die Länge einer Harmonie bzw. eines Klanges variiert im Vergleich mit dem Harmoniegerüst der Folia und es werden weitere Klänge eingeschoben (Takte 10-12) wodurch unterschiedlich lange Teile entstehen (6+10 Takte) entgegen der symmetrischen Folia (8+8 Takte).

Ist dieses Stück eine Folia? Es hat mit ihr Gemeinsamkeiten, wie eben erörtert, doch machen die Unterschiede es schwer, dieses Stück als eine Folia zu sehen.

# Una sañosa porfía

*J. del Ensina*

f. 74<sup>v</sup> - 75

U - na sa - ño - sa por - fi - a Sin ven -

Tenor  
Una sañosa porfía

1. Contra  
Una sañosa porfía

2<sup>da</sup> Contra  
Una sañosa porfía.

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is for the Tenor voice, the third for the first Contralto, and the fourth for the second Contralto. The music is in 3/4 time and features a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment.

tu - ra va pu - jan - do. Ya nun -

Detailed description: This system contains the fifth through eighth staves. The vocal line continues with the lyrics 'tu - ra va pu - jan - do. Ya nun -'. The accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

ca tu - vea. le - gri - a, Ya mi mal se va or - de -

Detailed description: This system contains the ninth through twelfth staves. The vocal line continues with the lyrics 'ca tu - vea. le - gri - a, Ya mi mal se va or - de -'. The accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

80 35

nan do:

Beispiel 3

## Muchos van de amor heridos

Anónimo

1. 59

Muchos van de amor he- ridos Y yo tam, bien, Sin o,  
No pue, de ser ma, yor gloria Ni ma, yor bien, Que nun,

1. Contra Muchos van

Tenor Todos van

2. Contra Muchos van

10 Fin D. C.

sar de cir de quien. Per, di dos con tal vi to ria;  
ca de cir por quien. Que de so laes ta me mo ria;

Perdidos,  
Quede

Y con este tal dolor,  
Que se calle es lo mejor;  
Pues está todo'l favor  
Y todo el bien  
En nunca dezir por quien.

Das Stück „Muchos van de amor heridos“ aus Beispiel 3 ist dem Modell der Folia ähnlicher. Es steht im Dreier und das Stück besteht ausschließlich aus Takten, die sich auf das Foliасchema beziehen lassen: Takt 1-6 bilden die erste Hälfte des Schemas, die Takte 7-10 die zweite Hälfte, und ein viertaktiges Ritornell leitet zur zweiten Strophe über. Diese „Zwischenspiele“ (*ritornelli*) existieren auch bei der frühen Folia des 17. Jahrhunderts (siehe Kapitel 5.2.3)

Doch auch dieses Stück, das dem Modell der Folia sehr ähnlich ist, ist keine Folia im eigentlichen Sinne. Hier ist vielmehr zu erkennen, daß die Harmonieabfolge, wie sie später die Folia besitzt, schon vorher existierte (allerdings noch nicht als Harmoniefolge gedacht) und, nach den vielen Beispielen zu urteilen, zum Standard gehörte.

Der zweistimmige Gerüstsatz, bestehend aus den beiden Tonfolgen der Foliamelodien, ist bei fast allen Stücken aus dem Cancionero de Palacio, die Ward als Foliас aufzählt, zu finden<sup>23</sup>. Dieser Gerüstsatz, der mit den Zusatzstimmen zu einem vierstimmigen Satz wird, ist wohl eine der wichtigsten Wurzeln, aus denen sich die Folia als Tanzmodell entwickelt. Dies beschreibt auch Ernst Apfel und erklärt somit die Entstehung der Folia aus diesem ursprünglichen Gerüstsatz mit dem Baß als Zusatzstimme, wobei eine der ursprünglichen Stimmen des Gerüstsatzes im Laufe der Zeit wegfiel bzw. wegfallen konnte und man somit das Schema der Folia aus Baß und Sopran bestehend, erhält.<sup>24</sup>

Maurice Esses sagt dagegen, dass diese Herangehensweise für Kunstmusik adäquat wäre, jedoch nicht für die populären Quellen, aus denen sich später die Tanz-Schemata wie z.B. die Folia entwickelt haben.<sup>25</sup> Er vermutet vielmehr, daß populäre vokale Melodien den Ursprung bilden. Diese wurden dann mit einer homophonen Begleitung versehen, die sich im Laufe der Zeit verselbständigte und zu instrumentalen Stücken führte, die zwar diesen homophonen Satz beinhalteten, jedoch nicht zwangsläufig die ursprüngliche Melodie. Da aber unter den zahlreichen überlieferten Melodien keine zu sein scheint, die diese These stützt, entzieht sich diese Behauptung jeder Nachprüfbarkeit und bleibt Spekulation.

---

<sup>23</sup> Ward, „The Folia, S. 416.

<sup>24</sup> Ernst Apfel, „Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen“, in: *Die Musikforschung*, 28 (1975), S. 295.

<sup>25</sup> Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries*, Bd. 1: *History and Background, Music and Dance*, S. 582.

## Tres libros de música en cifras para vihuela

Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts existieren Pavanas aus Spanien, in denen das Klangschemata der Folia wiederzuerkennen ist. So ist in Alfonso Mudarras *Tres libros de música en cifras para vihuela* von 1546<sup>26</sup> unter anderem die Pavana in g zu finden, deren Beginn in Beispiel 4 zu sehen ist.

In den ersten 32 Takten ist die Klangfolge der Folia zu finden, und in der Oberstimme liegt die Tonfolge der Foliamelodie. Dieses Stück verwendet die zweite Hälfte des Foliamodells, dehnt es allerdings aus und erweitert die Kadenz. Nach 16 Takten beginnt der zweite Durchgang der Klangfolge. Der zweite Teil des Stücks (Takt 33-79) beruht nicht mehr auf dem kompletten Folia Schema, vielmehr beginnt es mit dem Schema der Romanesca, das aus dem zweiten Teil der ersten Hälfte des Foliamodells besteht: III – VII – i – V. (siehe Kapitel 8)

Insgesamt läßt sich sagen, daß die Harmoniefolge, wie sie später in der barocken Folia verwendet wird, zu erkennen ist, ohne daß dieses Stück als eigentliche Folia zu sehen ist.

Das gleiche gilt für die „Fantasía que contrahaze la harpa“, die in der gleichen Tabulatur zu finden ist und das Foliamodell mit leichten Abweichungen als ostinate Klangfolge benutzt. Sie gilt als früheste Variation über das Foliamodell.

---

<sup>26</sup> Man vgl. hierzu auch Paul Nettl, „Zwei spanische Ostinatothemen“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1919).

Beispiel 4

# Pauana I

The musical score for "Pauana I" is presented in two parts. The first part is a guitar introduction, shown on a six-string guitar staff with a treble clef and a common time signature. It features a sequence of chords and melodic lines, with two downward-pointing arrows indicating specific fretting or picking techniques. The second part is a piano accompaniment, written on a grand staff (treble and bass clefs) in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 clearly marked. The piano part includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings, including a fortissimo (f) marking at measure 19.

## Ortiz

Eine weitere wichtig Quelle für die geschichtliche Entwicklung der Folia bilden die *recercadas* von Diego Ortiz aus dem Jahr 1553.<sup>27</sup> Die letzten neun Recercare führt Ortiz als Beispiele für die dritte Art des Spielens der Violone mit dem Cembalo auf, also das Spielen über einen *Canto llano* (cantus firmus). Er fügt allerdings hinzu, daß der Baß zum Sopran perfekt paßt und man diesen Gerüstsatz auch alleine spielen kann (also ohne cantus firmus), wenn z.B. kein Cembalo zur Verfügung steht. Hiermit macht Ortiz den Übergang von alter zu neuer Kompositions-, Spiel- und Denkweise deutlich, in denen der cantus firmus und der Gerüstsatz zwischen Tenor und Diskant nicht mehr gebraucht werden und die Beziehung zwischen Baß und Sopran in den Vordergrund tritt.

Diese Recercare bedienen sich verschiedener Satzmodelle (*tenores Italianos*). So sind der Passamezzo antico und moderno, die Romanesca, der Ruggiero und die Folia wiederzufinden. Dabei dienen diese Modelle als ostinate Begleitungen für eine Oberstimme (siehe auch Kapitel 8). Das vierte und achte Recercar dieser letzten neun Recercare beruhen auf einer Variante des Schemas der frühen Folia, die die III. Stufe im 5. Takt aufweist, wie es bei der späten Folia ausschließlich der Fall ist. Als Beispiel dient hier das vierte Recercar: Die ersten acht Takte entsprechen dem ersten Teil des Schemas der Folia, danach erfolgt eine Beschleunigung im harmonischen Tempo, die dazu führt, daß jeweils vier Takte einem achttaktigen Teil des Schemas entsprechen.

Während die homophone Begleitung als ostinate Grundlage dient, entfaltet sich in der Violone eine variierende Melodie, die nichts mit der Melodie des Foliamodells zu tun hat. Die Foliamelodien sind allerdings im homophonen Satz im Cantus und im Tenor zu finden, was wiederum zu dem ursprünglichen zweistimmigen Gerüstsatz führt. Daß der aber zu dieser Zeit kaum noch eine Rolle spielt bzw. an Bedeutung verliert, macht auch das achte Recercar deutlich, bei dem nur noch die Stimme der Violone und der Baß notiert sind.

Diese beiden Recercare, die zwar nicht den Namen Folia tragen, enthalten das harmonisch-metrische Schema der Folia als Ostinato und sind somit Variationen über das Foliamodell.

---

<sup>27</sup> Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rome 1553, hrsg. von Max Schneider, Kassel 1967.

Eine weitere „Besonderheit“ ist das Fehlen der I. Stufe zu Beginn des Stückes und zu Beginn der Variationen (also zu Beginn eines jeden *statements*). Diese Variante des Foliасchemas wird von Otto Gombosi als Caracosa-Typus bezeichnet (siehe nächstes Kapitel).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Gombosi, „Folia“, Sp. 481 bzw.  
Otto Gombosi, „Zur Frühgeschichte der Folia“, in: *Acta Musicologica*, 8 (1936), S. 125 f.

Beispiel 5) Ortiz Recercar Nr. 4

The image displays a musical score for 'Ortiz Recercar Nr. 4'. It is structured into seven systems, each consisting of a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The keyboard accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The score begins with a common time signature (C) and a key signature of one sharp. The vocal line features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. The keyboard accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation, often using block chords and moving bass lines. The notation includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings. The overall style is characteristic of early 17th-century Spanish lute music transcribed for a four-part vocal ensemble and keyboard.

## La Gamba und La cara cosa

Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts existieren Tanzsätze aus italienischen Sammlungen, die den Namen *La Gamba* oder *La cara cosa* besitzen. Sie basieren auf dem Harmoniegerüst der Folia, ersetzen allerdings zu Beginn die Akkorde auf der ersten Stufe durch Akkorde auf der fünften Stufe und haben oftmals einen gestraffteren harmonischen Rhythmus, wie es auch bei den Recercare von Ortiz der Fall ist (siehe oben).

Die frühesten dieser Foliavarianten, die bisher bekannt sind und den Titel *La Gamba* tragen, führt Dietrich Kämper auf: Sie stammen aus der Klaviersammlung Gardanos (1551) und den Lautentabulaturen von Wecker (1552) und Balletti (1554). Der Titel *La cara cosa* scheint schon über 10 Jahre vorher zu existieren.<sup>29</sup>

Bei diesen Stücken, wie zum Beispiel dem achten Recercar von Ortiz, ist ein ostinates Element vorhanden, welches Otto Gombosi dem Baß zuschreibt. Daß diese Funktion nicht immer dem Baß zukommt, sieht man nach Kämper zum Beispiel in *La gamba in Tenor* oder in *La gamba in Bass, & Soprano* von Vincenzo Ruffo (1564)<sup>30</sup>. Hier findet sich die Melodie des Caracosa-Typus, also die der Folia, im Tenor bzw. im Baß und Sopran. Kämper sieht dies unter anderem als Beweis dafür, daß dem Baß keine herausragende Bedeutung zugeschrieben werden kann, wie es Gombosi und andere tun. Allerdings handelt es sich bei diesen Stücken um Capricci, um besondere Einfälle, und diese ungewöhnliche Kompositionstechnik läßt somit kaum Rückschlüsse auf die allgemeine Folia-Formel zu. Allerdings haben schon die Recercare von Ortiz und Ortiz' eigene Beschreibungen über mögliche Spielweisen ergeben, daß dem Baß sehr wohl die ostinate Funktion zugeordnet werden kann, dies aber als etwas Neues und (noch) Ungewöhnliches für diese Zeit zu sehen ist, da sonst Ortiz kaum explizit auf diese Möglichkeit hingewiesen hätte.

Diesem sogenannten Caracosa-Typus (Beginn auf der V. statt auf der I. bzw. i. Stufe) begegnet man, wie Otto Gombosi selbst bemerkt, auch schon bei den Stücken des Cancionero de Palacio.<sup>31</sup> Der Begriff Caracosa-Typus kann somit nur als Hilfskonstrukt gesehen werden, um etwas zu bezeichnen, daß schon existierte, bevor der Titel Caracosa (bzw. *cara cosa*) in der Musik auftauchte. Es ist außerdem fraglich, inwiefern dieser Variante des Foliamodells ein eigener Name gegeben

---

<sup>29</sup> Dietrich Kämper, „La Gamba, Folia-Bearbeitungen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien“, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Kassel und Leipzig 1967, S. 191.

<sup>30</sup> Siehe Kämper, „La Gamba“, S. 194.

<sup>31</sup> Gombosi, „Folia“, Sp. 481.

werden muß, da auch etliche andere Varianten existieren, die z.B. einen Akkord auslassen bzw. hinzufügen und nicht mit einem gesonderten Begriff bezeichnet werden. Diese besondere Behandlung dieser einen Variante des Foliamodells führt zu dem Schluß des Besonderen gegenüber den anderen Varianten, und dies ist nicht gegeben.

### **Weitere Quellen**

Im 16. Jahrhundert gibt es weitere Beispiele für Stücke, die der frühen Folia ähneln, ihren Namen aber noch nicht tragen. Eine große Anzahl von Liedern aus verschiedenen Ländern Europas führt John Ward auf, und schließt daraus, daß die Musik der Folia eigentlich ein *ballad tune*<sup>32</sup> war, der international bekannt war. Daß die Musik der Folia auch in Instrumentalstücken und Tänzen verwandt wird, zeige nur, daß sie ein großer Erfolg war.

Insgesamt ist zu sehen, daß im 16. Jahrhundert viele Stücke komponiert wurden, denen das gleiche Satzmodell wie der Folia zugrunde liegt. Das Satzmodell des 16. Jahrhunderts wird oft als Folia oder als Foliасhema bezeichnet. Dabei muß man unbedingt beachten, daß diese Bezeichnung nur aus der Sicht des 17. Jahrhunderts (oder später) möglich ist und nicht aus dem 16. Jahrhundert heraus entstanden sein kann. Erst eine Vereinigung des Foliatanzes mit dem Akkordschema macht es möglich, dieses Modell als Foliamodell zu sehen. Allerdings sind die Foliас des 17. Jahrhunderts, also die Stücke, die tatsächlich diesen Namen tragen, nicht alleine durch dieses Akkordschema charakterisiert. Vielmehr wird sich zeigen, daß es ein harmonisch-metrisches Schema ist, das das Tanz- und Satzmodell der Folia des 17. Jahrhunderts charakterisiert.

---

<sup>32</sup> Ward, „The Folia“, S. 418.

## 5.2 Phase 2: die frühe Folia

Der Titel Folia taucht das erste mal 1577 zu einer Melodie in Salinas' *De musica libri septem* auf.<sup>33</sup> Salinas führt zwei Melodien auf (Beispiel 6a) bzw. 6c) und 6b) bzw. 6d)) und beschreibt die zweite als ein Beispiel für das, was die Portugiesen *follias* nennen. Allerdings passen diese Melodie und das Modell der Folia, also das Akkordschema, nicht zusammen, vielmehr ist es die erste Melodie, die dazu passen würde; jedoch ist hier auch eine andere Unterlegung denkbar und Salinas äußert sich zu dieser Melodie nicht. Hudson vermutet, daß sich Salinas Bemerkung auf die erste Melodie bezieht, die eine Seite zuvor steht, und die Zuordnung somit „fehlerhaft“ ist<sup>34</sup>. Diese erste Melodie entspricht der Tonfolge aus Beispiel 1b), ein weiterer Hinweis auf den Zusammenhang mit der Folia. Die zweite Melodie würde dagegen zu dem Schema der Romanesca (siehe Beispiel 15c)) passen.

Eine weitere Möglichkeit für die „fehlerhafte“ Bezeichnung wäre, daß Salinas sich nicht auf die Melodie bzw. einen möglichen Gebrauch des Foliасchemas zum Begleiten derselben bezieht, sondern auf das Gedicht, das er zu der Melodie angibt.<sup>35</sup>

6a) *No me digays madre mal del padre fray Anton,  
Que es mi enamorado y yotengole en denocion.*

6b) *Veritate facta cuncta cernis optime, Veritas manet mouentur hæc sed ordine.*

6c) *Ve- ri- ta- te- fac- ta- cun- ta- cer- nis- op- ti- me,*

6d) *No me di- gays ma- dre. mal del pa- dre fray An- tón,  
Que es mi. e- na- mo- ra- do y yo tén- go- le en de- vo- ción.*

<sup>33</sup> Francisco Salinas, *De Musica*, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Macario Santiago Kastner, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1963, S. 309.

<sup>34</sup> Richard Hudson, „The Folia Melodies“, in: *AM*, 45 (1973), S.105 f.

<sup>35</sup> Siehe Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries*, Bd. 1: *History and Background, Music and Dance*, S. 640.

Spätestens zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich das Akkordschema mit dem Foliatanz verbunden. Die Folia war in Spanien als gesungener Tanz, der von der fünfsaitigen Gitarre begleitet wurde, populär. Eine Großzahl der Folias findet man somit in den Büchern und Tabulaturen für die fünfsaitige spanische Gitarre aus dem frühen 17. Jahrhundert. Diese Gitarre kam in Spanien im 16. Jahrhundert auf, vor allem (aber nicht nur) als Instrument der unteren Schichten, gelangte von dort aus nach Europa und erfreute sich, vor allem in Italien, großer Popularität. Mit dem Instrument verbreitete sich auch seine Musik und seine Spielart: Zuerst wurde die Gitarre im *rasgueado*-Stil gespielt, d.h. es wurden ganze Akkorde geschlagen und die Gitarre ersetzte fast völlig die Laute und ihren kontrapunktischen Stil. In der Mitte des 17. Jahrhunderts kam dann der *punteado*-Stil auf, bei dem die Saiten (einzeln) gezupft werden. Diese beiden Spielarten brachten auch unterschiedliche Notationsweisen mit sich. Der *rasgueado*-Stil hat Akkorde als Grundlage und wurde mit Buchstaben (in Italien) bzw. Ziffern (in Spanien) notiert. Umkehrungen gab es in den Symbolen nicht, wurden jedoch gespielt und waren gleichwertig mit einem Akkord in Grundstellung. Der spätere *punteado*-Stil wurde dann mit Hilfe von Tabulaturen dargestellt.

In den Quellen der Gitarre finden sich Tänze, instrumentale Stücke und Anleitungen zur Gitarre, die vor allem an die große Anzahl Amateure gerichtet waren, die sich mit diesem Instrument beschäftigten. Hier findet sich auch die Folia, die in Italien sowohl Grundlage für Variationen als auch Schema für Lieder und Tänze war.

Die früheste (erhaltene) Folia aus den Tabulaturen für die spanische Gitarre ist aus Girolamo Montesardos *Nuova inventione d'intavolatura* (1606).

Die früheste Foliavariation stammt von Girolamo Kapsberger (1604) und ist für Chitarrone komponiert. Sie besteht aus 19 Variationen über das Foliathema.

Bei diesen frühen Folias zeigt sich, daß die Form noch wesentlich flexibler ist als die der späten. Vor allem Rhythmus und Harmonien wurden variiert.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Viele Foliastücke findet man in moderner Umschrift in: Hudson, *Folia*.

## **Rhythmische Varianten**

Der simpelste Rhythmus einer Folia ist in Beispiel Nr. 8 zu sehen: durchgängige Viertel. Doch auch Halbe und punktierte Viertel plus Achtel sind häufig anzutreffen wie im Beispiel Nr. 7 und Nr. 9. Es ist jedoch zu bemerken, daß die frühen Folias isorhythmischer Natur sind und sich ein oder zwei rhythmische Bausteine wiederholen. Die frühe Folia ist in moderner Umschrift sowohl im 3/4 Takt als auch im 3/2 Takt notierbar.<sup>37</sup>

In Beispiel 8 ist eine der häufigsten rhythmischen Varianten zu sehen: Eine Harmonie wird über den Takt hinaus verlängert, d.h. sie dauert – im 3/4 Takt – vier statt drei Viertel. Dadurch entstehen veränderte Betonungen und insgesamt rhythmische Lebendigkeit. Diese Harmonieverlängerung kann in mehreren Takten stattfinden.

Der im 3/4 Takt zwei Viertel lange Auftakt wird manchmal wie in Beispiel Nr. 9 zu einem vollen Takt ergänzt, was dazu führt, daß die erste Betonung auf der ersten Stufe stattfindet und nicht auf der fünften.

## **Harmonische Varianten**

Die frühe Folia ist, im Gegensatz zur späten, nicht auf Dur oder Moll festgelegt. Einige Folias stehen in duralen, andere in mollaren Modi. Es existieren aber auch Folias, die beide Geschlechter aufweisen wie die Folia aus Beispiel Nr. 23.

Es existieren viele Folias, die, wie im Beispiel Nr. 7, die Harmoniefolge des Schemas der frühen Folia besitzen (vgl. Beispiel 1d)). In Beispiel Nr. 8 sind jedoch auch Akkorde der vierten (IV) und zweiten (II) Stufe anzutreffen. Es war eine übliche Variationspraxis, Akkorde einzufügen, deren Fundament eine Quinte höher liegt, als das Fundament des Akkordes danach. Mit den Worten der Harmonielehre sind es Zwischendominanten.

Der Akkord auf der dritten Stufe (III) ist in vielen Folias anzutreffen und wird in der späten Folia ein wichtiges Charakteristikum. Bei der frühen Folia ist er jedoch noch nicht obligatorisch und kann an unterschiedlichen Stellen stehen. In Beispiel Nr. 9 ist es Takt 5, die Stelle, an der er bei der späten Folia ebenfalls anzutreffen ist. Dieser Akkord wird teilweise in Beziehung mit dem Akkord der VII. Stufe gesehen und dieser als Zwischendominante bezeichnet. Steht der Akkord der III. Stufe an einer anderen Stelle, greift diese Erklärung nicht, allerdings ist der

---

<sup>37</sup> Bei den Beispielen ist zu beachten, daß sich moderne Umschrift auf die Taktart, aber auch auf die Vorzeichen, Taktstriche u. a. auswirken kann.

Akkord auf der dritten Stufe in mollaren Modi selbstverständlich und bedarf keiner gesonderten Betrachtung.

Beispiele für Varianten der frühen Folia

Beispiel 7

*Folia chiamata così da Spagnuoli, che da Italiani si chiama Fedele sopra l'A*  
Girolamo Montesardo, 1606

Two staves of music in 3/4 time, key of A major. The first staff has chord diagrams I, V, I, VII, I. The second staff has chord diagrams V, I, VII, I, V, I.

Beispiel 8

*Folia* c. 1620

Two staves of music in 3/4 time, key of A major. The first staff has chord diagrams i, V, i, VII, IV, VII, i, V. The second staff has chord diagrams II, V, i, VII, I, IV, V, I.

Beispiel 9

*Moresca I. tuono* Fabritio Costanzo, 1627

Two staves of music in 3/4 time, key of A major. The first staff has chord diagrams i, V, i, VII, III, VII, i, V. The second staff has chord diagrams i, V, i, VII, III, VII, i, V, I.

## Ritornelli

Dienten die Gitarrenfolias als Begleitung zum Tanz, wurden die nur aus einem *statement* bestehenden Kompositionen etliche Male wiederholt. Nach einem Durchlauf, also meistens nach 16 Takten, wurden häufig einige Takte angehängt. Dieses sogenannte Ritornello (auch *ripresa* oder *passacaglio*) ist in der Regel vier oder acht Takte lang. Ritornelli kommen nur nach einzelnen Folias (*single statement*) vor, nicht zwischen Variationen.

### Beispiel 10

*Folias sopra'l I* Giovanni Ambrosio Colonna, 1620

I V I VII I V

[Ritornelli] I VII IV V I

IV V I IV V I

Ritornelli variieren in ihrer Länge. Die einfachste Form besteht aus dem Baustein (I) – IV – V – I , der einmal oder öfters hintereinander zwischen den Durchgängen des eigentlichen Stücks gespielt wird. Diese Ritornelli existieren nicht nur bei der Folia sondern auch bei anderen Satzmodellen wie zum Beispiel der Romanesca. Diese Ritornelli stehen häufig im duralen Modus, selbst zwischen Durchläufen von Kompositionen, die im mollaren Modus stehen.

## Fedele

Die Folia aus Beispiel 7 trägt die Überschrift „Folia chiamata così dagli Spagnuoli, che da Italiani si chiama Fedele“ (Folia wird von den Spaniern genannt, was die Italiener Fedele nennen). Dies deutet darauf hin, daß das Schema, das der frühen Folia zugrunde liegt, in Italien bekannt war, bevor die erste Folia aus Spanien nach Italien kam. Tatsächlich existieren Stücke italienischer Herkunft, die den Namen *Fedele* tragen und auf dem gleichen bzw. einem ähnlichen Harmonieschema wie die frühe Folia basieren. Ebenso existieren Stücke mit der Bezeichnung *Alta Regina*, die das Foliасchema als Grundlage haben. Oft fehlt jedoch der Akkord auf der I. Stufe

zu Beginn des Schemas (wie beim Caracosa-Typus) und nicht selten steht ein Sextakkord auf der IV. Stufe im 2. Takt des Schemas:

Beispiel 11) Fedele-Schema



Auch unter den Stücken, die Fedele und Alta Regina heißen, existieren solche, denen nach einem Durchlauf Takte angehängt sind. Diese *riprese* entsprechen den *ritornelli* der Folias, kommen allerdings sowohl bei Variationen als auch bei einzelnen *statements* vor und können unterschiedlicher Länge sein.

### 5.3 Der Übergang von der 2. zur 3. Phase

Ab dem späten 17. Jahrhundert enthalten viele spanische Quellen zwei Formen der Folia: die frühe und die späte. Somit existierten beide Formen eine zeitlang nebeneinander, bevor die Form der späten Folia die der frühen endgültig ablöste.

Einer der wichtigsten Musiker, der die späte Folia auf den Weg brachte, war Francesco Corbetta, da einige seiner späten Foliastücke schon viele Merkmale der späten Folia enthalten. Corbetta war einer der berühmtesten Gitarrenvirtuosen seiner Zeit und ging 1648 von Spanien nach Frankreich, wo er den jungen Ludwig XIV. im Gitarrenspiel unterrichtete. Um 1662 ging er dann nach England und unterrichtete dort Charles II. und andere Adlige im Gitarrenspiel. Das führte dazu, daß die Gitarre sehr populär wurde. 1671 ging er nach Paris zurück und veröffentlichte dort seine Gitarrentabulatur, die er Charles II. widmete und in der u. a. die Folia enthalten ist, von der in Beispiel 12 der Beginn zu sehen ist. 1675 hielt er sich noch einmal in London auf, kehrte danach aber nach Paris zurück. Durch diesen regen Austausch war er für die Verbreitung der Folia in Frankreich und England mitverantwortlich.

Das Beispiel 12, wie auch andere Stücke von Corbetta, zeigen einen Übergang von der frühen zur späten Folia. Diese Variationen für Gitarre weisen, im Vergleich zu den einfachen Folias (einzelnes *statement*), kleinere Notenwerte auf. Dies, und das Vorhandensein von Verzierungen, läßt vermuten, daß die Foliavariationen in einem langsameren Tempo gespielt wurden als die ursprünglichen raschen Foliatänze. (Ein ähnlicher Verlangsamungs-Prozeß hat auch bei der Sarabande und der Ciaccona stattgefunden.)

Weiterhin besitzen alle Takte eine punktierte Viertel auf dem 2. Schlag. Dies ist der typische Rhythmus, der der späten Folia einen sarabandenartigen Charakter verleiht. Vor allem die punktierte Viertel des Auftaktes verschiebt die erste Betonung von der ersten Viertel des ersten vollständigen Taktes (auf der V. Stufe) auf den ersten Akkord des Stückes (also auf die i. Stufe), d.h. auf die Zählzeit zwei. Diese Betonung wird durch einen Vorschlag verstärkt, und die Zählzeit eins der nächsten Takte besteht nur aus einzelnen Noten, anstatt aus Akkorden, was die relative Unbetontheit der ersten Viertel hervorhebt. Hinzu kommt, daß die Figuren der neuen Variationen oft mit einem vollständigen Takt auf der i. Stufe beginnt, und somit das Auftaktgefühl verhindert wird.

Insgesamt lässt sich eine Entwicklung der Folia erkennen, an deren Ende die zweite Viertel eines jeden Taktes betont (und meistens punktiert) ist, die erste Betonung auf der i. und nicht auf der V. Stufe liegt und der Auftakt zu einem vollständigen Takt wird.

Beispiel 12

*Folie en d la re sol*

Guitar

Francesco Corbetta, 1671

The musical score is presented in six systems, each containing four staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes a second ending bracket labeled '2'. The second system includes a third ending bracket labeled '3'. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures.

### 5.4 3. Phase: die späte Folia

Ein Jahr nachdem Corbetta sein Buch, das die Folia aus Beispiel 12 enthält, in Paris veröffentlicht hat, also 1672, gab Louis XIV. bei Jean Baptiste Lully eine Folia in Auftrag. Dieser schreibt die *Air des hautbois Les folies d'Espagne* und sie gilt als die früheste Komposition der späten Folia.

Diese Variation über die Folia (3 *statements*) besitzt die charakteristischen Merkmale der späten Folia und diente als Vorbild für etliche weitere Kompositionen. Sie hat eine ostinate Harmoniefolge, und diese ergibt zusammen mit der Melodie der obersten Stimme das Schema der späten Folia, abgesehen davon, daß Lully in der Kadenz des zweiten Teils des Schemas einen Akkord auf der VI. Stufe einbaut. Den sarabandenartigen Rhythmus der späten Folia, wie er auch in dem Stück Lullys zu finden ist, hatte wahrscheinlich Mattheson im Sinn, als er die Folia in seinem *Capellmeister* beschrieb:

„Sonst scheinen die bekannten Folies d'Espagne auf gewisse Weise mit zu der Sarabanden-Gattung zu gehören; [...].“<sup>38</sup>

Das Jahr 1672 scheint das Geburtsjahr der späten Folia gewesen zu sein. Nicht nur, daß Lully seine *folies d'Espagne* komponiert hat, es war auch das Jahr, in dem sich Michel Farinelli, der ältere Bruder von Jean Baptiste Farinelli, in Paris aufhielt. Farinelli, der die Folia aus Portugal mitbrachte, schrieb seine Variationen über das Foliathema wahrscheinlich noch in Paris; sie gelangten, als er 1675 nach London reiste, nach England und wurden dort unter dem Namen *Farinell's Ground* bekannt. Gedruckt wurden sie allerdings zuerst 1685 in John Playfords *Division-Violin* (London) und später, 1706, in „The Division Flute“ – eine Quarte höher transponiert. Die Annahme, daß Corelli sich 1672 in Paris aufhielt und die Folia kennenlernte, scheint nicht haltbar zu sein.<sup>39</sup> Auf welchem Weg Corelli die späte Folia kennenlernte, ist somit nicht geklärt, doch scheint die Folia nach 1672 eine schnelle Verbreitung in Europa gefunden zu haben. 1700 erschien Corellis bekannte und bedeutende „Follia“. Sie ist das letzte Stück aus seinen *Sonate a Violino e Violone o Cimballo op. V*, die in Italien erschienen, aber dann auch in Frankreich, Holland und England gedruckt wurden.

<sup>38</sup> Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 230.

<sup>39</sup> Siehe Hans Joachim Marx, Art. „Corelli“, in: *MGG<sub>2</sub>-Personenteil 2*, Kassel 1999, Sp. 1577.

Somit verbreitete sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und zu Beginn des 18. Jahrhunderts die späte Folia in Europa und erhielt Namen wie Folia, Folies d’Espagne, Farinell’s Ground und andere:

- 1682: Thomas D’Urfey gab in England *The King’s Health* heraus; ein Text zu Ehren Charles II. zu 5 Variationen über die Folia.
- ca. 1685: Folie d’Espagne von Clamor Heinrich Abel erscheint als wahrscheinlich erste Bearbeitung des Foliathemas eines deutschen Komponisten.
- 1689: „Variations sur les Folies d’Espagne“ erschienen in *Pièces de Clavecin* von Jean Henry d’Anglebert.
- 1700: Corellis op. 5, das als letztes Stück eine „Follia“ enthält, wurde in Rom veröffentlicht.
- 1701: Marin Marais zweites Buch seiner *Pièces a une et a deux Violes* wurde in Paris herausgegeben. Es enthält die „Folies d’Espagne“ für Viola da gamba.
- 1705: Antonio Vivaldi beschließt seine zwölf *Sonate da camera a tre* mit einer Folia.
- 1723: Alessandro Scarlatti’s *Variazioni sulla Follia di Spagna* für Cembalo erscheinen

Diese Auswahl an Foliastücken, die um 1700 komponiert wurden bzw. erschienen sind, zeigt, daß sich die Folia in Europa zu diesem Zeitpunkt ausgebreitet hatte, und sich namenhafte Komponisten mit ihr auseinandersetzten. Dabei ist zu bemerken, daß die Folia nicht mehr bevorzugt als Tanz bzw. Begleitung zum Tanz komponiert wurde, sondern vielmehr Variationen über das Foliathema geschrieben wurden. Nun kann man auch von *dem* Foliathema reden, denn ein Vergleich der oben genannten Kompositionen ergibt, daß das Thema (erstes *statement*) in jedem Stück nahezu gleich ist (siehe Beispiel 13). Die Unterschiede ergeben sich vielmehr in den Variationen über das Thema.

Neben den zahlreichen Instrumentalvariationen über die Folia existieren aber auch Tänze und Lieder aus dieser Zeit, die auf dem Foliamodell basieren. Außerdem wurde die Folia auch in größeren Werken verarbeitet (siehe auch Kapitel 5.5) und ist somit eines der beliebtesten und bekanntesten kompositorischen Modelle der Zeit gewesen, das sowohl in der Kunst- als auch in der Unterhaltungsmusik verwendet wurde.

Beispiel 13

a) *Air des hautbois Les folies d'Espagne*

Wind ensemble

Jean Baptiste Lully, 1672

13 b) *The King's Health: set to Farrinell's Ground in six strains*

Words by Thomas D'Urfey

English, 1682

Joy to great Cae - sar, long Life, Love, and Plea - sure: 'tis a

Health that Di - vine is, fill the Bowl high as mine is: Let

13 c) *Faronell's Division on a Ground*

Violin and continuo

Michel Farinelli, 1685

13d)

1685

Clamor Heinrich Abel: Folie d'Espagne

13c)

Arcangelo Corelli 1700

**Adagio**

13f)

*Les folies d'Espagne*

Viola da gamba

Marin Marais, 1701

*1. er couplet de folies*

Antonio Vivaldi  
(1678 - 1741)

13g)

**I. Adagio**

5

Violino I.

Violino II.

Violoncello \*)  
*oppure*

Cembalo

## 5.5 Ausblick

Ende des 18. Jahrhunderts kam die Folia aus der Mode, wie im Lexikon von Koch aus dem Jahre 1802 zu lesen ist:

„Folie d’Espagne, war ein Tanz [...], der ehemals besonders auf der Schaubühne sehr gebräuchlich war, aber schon seit geraumer Zeit außer Gebrauch gekommen ist.“<sup>40</sup>

Doch auch nach der Hoch-Zeit der Folia um 1700 gelangte sie nicht in Vergessenheit. Weiterhin wurden Foliavariationen geschrieben und das Satzmodell, das der Folia zugrunde liegt, wurde in vielen Kompositionen verarbeitet.

### **Foliavariationen nach 1750**

Zum einen sind diese Variationen eigenständige Werke ihrer Zeit, die Komponisten variieren das „alte“ Foliathema mit Mitteln ihrer Epoche und in ihrem Stil. Zum anderen sind diese Kompositionen meist ein bewußter historischer Rückgriff.

Einige dieser Kompositionen sind:

- 1778: Carl Philip Emanuel Bach: 12 Variationen auf die Folie d’Espagne in d mineur (für Klavier)
- ca. 1820: Hector Berlioz: *La Folia*
- ca. 1863: Liszt: *Rhapsodie espagnole: Folies d’Espagne et jota aragonesa*
- 1932: Rachmaninov: *Variationen für Klavier über ein Thema von Corelli*, op. 42

Vor allem mit Werken der Neuen Musik aus dem 20. Jahrhundert ließe sich diese Liste erheblich verlängern.<sup>41</sup>

### **Das Foliamodell in anderen Kompositionen**

Neben diesen „echten“ Folias wurden Stücke komponiert, in denen das Modell, vor allem das harmonische Schema der späten Folia wiederzufinden ist. Teilweise ist nur ein Ausschnitt des Schemas verarbeitet, teilweise ist sogar nur eine Anlehnung an das Modell zu finden. Doch im allgemeinen kann man davon ausgehen, daß diese Komponisten mit dem Satzmodell der Folia vertraut waren und es bewußt verwendet haben.

<sup>40</sup> Koch, *Musikalisches Lexikon*, Sp. 589.

<sup>41</sup> Eine Übersicht über die Folias der Jahrhunderte existiert unter: Paul Gabler, *la folia – a musical cathedral*, <<http://members.chello.nl/folia/index.html>>, 29.01.2004.

Einige Beispiele für die Verwendung des Foliamodells sind:

- Georg Friedrich Händel: „Sarabande“ aus der *Suite für Cembalo* in d-Moll
- Schubert: „Doppelgänger“ aus der Winterreise
- Johann Sebastian Bach: *Bauernkantate* BWV 212, a-Moll Arie: „Unser trefflicher lieber Kammerherr“
- 1798: Cherubini: Ouvertüre zu *Hôtellerie portugaise*
- 1808: Ludwig van Beethoven: *Symphonie Nr. 5*, c-Moll op. 67, „Andante con moto“, Takt 166 – Takt 174
- Beethoven: *Symphonie Nr. 7*, „Allegretto“, a-Moll Variationssatz, Pavane
- Brahms, *1. Streichsextett* B-Dur op.18, 2. Satz „Andante“ in d-Moll

Bei diesen Stücken ergibt sich eine ähnliche Situation wie im 16. Jahrhundert: Das Modell ist in den Stücken wiederzuerkennen, doch die Unterschiede führen zu der Frage, ob es sich hier wirklich um das Foliamodell handelt. Doch im Gegensatz zum 16. Jahrhundert, in dem sich das Foliamodell erst etablieren mußte, ist dies im 18. Jahrhundert längst geschehen, und die Verwendung und die Veränderung des Modells geschehen aus dem Verständnis des Foliamodells heraus.

Wie schon erwähnt, existieren aus dem 20. Jahrhundert etliche Folia-Kompositionen, die über das Thema der Folia komponiert wurden. Ebenso gibt es Stücke der Neuen Musik, in denen das Modell (verändert oder in Originalgestalt) in einen größeren Zusammenhang eingearbeitet wurde.<sup>42</sup> Und auch in die Populärmusik hat die Folia bzw. das Foliamodell Eingang gefunden: In *Conquest Of Paradise* von Vangelis ist die erste Hälfte des harmonischen Schemas der Folia zu finden, ohne daß die Foliamelodie erklingt.

Dieser Gang durch die Geschichte der Folia und des Satzmodells der Folia vollzog sich von den Anfängen in Spanien im *Cancionero de Palacio* und führte zusammen mit der spanischen Gitarre weiter nach Italien, um Ende des 17. Jahrhunderts nach Frankreich und England zu gelangen. Von dort breitete sich die späte Folia in ganz Europa aus.

---

<sup>42</sup> Siehe ebenfalls: Gabler, *la folia – a musical cathedral*, <<http://members.chello.nl/folia/index.html>>.

Das Aufzeigen der geschichtlichen Entwicklung der Folia hat natürlich nicht alle Fragen und Aspekte beleuchtet, die die Folia aufwirft. Einige dieser Aspekte werden in den Kapiteln 7 – 9 behandelt. So werden in Kapitel 7 die Foliamelodien untersucht, Kapitel 8 stellt sich der Frage, ob die Folia eine Sarabande ist, und in Kapitel 9 werden Zusammenhänge zwischen der Folia und anderen Tanzmodellen dargestellt.

Eine andere Frage, die sich bei der Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung immer wieder stellte, war: Was ist eine Folia? Und der Versuch einer Antwort zeigte wiederholt, daß die Folia an sich und ihr Satzmodell verschiedenen Ursprungs sind und nicht gleichgesetzt werden sollten. In Kapitel 6 erfolgt deshalb eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung und eine Gegenüberstellung der Folia mit dem Satzmodell und der beiden Foliaformen.

## 6 Übersicht der Entwicklung und Vergleich der frühen und späten Folia und dem Satzmodell

Im Laufe der Zeit haben sich die Folia und ihr zugrundeliegendes kompositorische Satzmodell entwickelt und verändert. Einen Überblick gibt die Übersicht 6.3 (*La Folia – ein kompositorisches Modell und seine geschichtliche Entwicklung*). Während der Entwicklung der Folia sind charakteristische Merkmale über die gesamte Zeit gleich geblieben, andere haben sich dagegen erheblich verändert. In diesem Kapitel soll noch einmal zusammenfassend gezeigt werden, daß die Folia nicht mit dem Satzmodell gleichgesetzt werden kann und die Folia im Laufe ihrer geschichtlichen Entwicklung zwei Formen hervorbrachte, die sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede aufweisen.

Bei der Betrachtung dieser Gemeinsamkeiten und Unterschiede ist es sinnvoll, zum einen die Folia dem Satzmodell an sich (Klang- bzw. Harmonieschema) gegenüberzustellen und zum anderen, die frühe Folia mit der späten Folia zu vergleichen. Weiterhin ist zu beachten, daß es natürlich auch innerhalb einer Phase Varianten und Ausnahmen gibt.

### 6.1 Gegenüberstellung von Folia und dem Satzmodell

Da in der Literatur über die Folia das Satzmodell und die Folia oft gleichgesetzt und die Gemeinsamkeiten in den Vordergrund gerückt werden, sollen hier vor allem die Unterschiede aufgeführt werden

<b>Folia (frühe und späte)</b>	<b>Satzmodell (Schema)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Folia existierte zuerst in der Form von komischen Tänzen, Gedichten usw.</li> <li>- Die Foliamusik entwickelte sich ab Ende des 16. Jahrhunderts und ist seitdem mit dem Schema verknüpft.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Es existiert seit dem 15. Jahrhundert und bestand auch noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts neben der Folia in anderen Formen.<sup>43</sup> Später ist es nur noch mit der Folia verknüpft.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dreiertakt</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- sowohl gerader Takt, als auch Dreiertakt</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Das Thema besteht aus 16 Takten (2x8)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- unterschiedliche Längen</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- harmonisches Tempo ist im allgemeinen gleich</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- harmonisches Tempo kann erheblich variieren</li> </ul>

<sup>43</sup> Siehe auch: Richard Hudson, „The Folia Melodies“, in: *Acta Musicologica*, 45 (1973), S. 118.

## 6.2 Gegenüberstellung der frühen Folia und der späten Folia

frühe Folia	späte Folia
<b>Gemeinsamkeiten</b>	
- Dreiertakt	
- Thema ist 16 Takte lang (2 x 8)	
- homophon, im contrapunctus simplex	
- (fast) gleiches harmonisches Schema	
- Tonfolgen 1 und 2 finden sich in den Stücken wieder	
- Tänze, Lieder, instrumentale Variationen	
<b>Unterschiede</b>	
- Hauptzeit im 17. Jahrhundert	- Ende des 17. Jahrhunderts bis Mitte des 18. Jahrhunderts
- mollarer und (seltener) duraler Modus (auch innerhalb eines Stückes)	- nur Moll (d-Moll und g-Moll sind die üblichsten Tonarten)
- schnelles Tempo	- Thema ist im langsamen Tempo
- harmonische Varianten (Akkorde werden eingefügt)	- selten harmonische Varianten
- Varianten des harmonischen Rhythmus	- keine Varianten des harmonischen Rhythmus
	⇒ Varianten finden sich in den Variationen über das Thema
- manchmal Betonung der 2. Viertel durch Wechsel der Harmonie	- oftmals Betonung der 2. Viertel durch Rhythmus der Melodie (innerhalb einer Harmonie) → sarabandenartiger Rhythmus
- Erste Betonung ist auf dem Akkord der V. Stufe	- Erste Betonung ist auf dem Akkord der i. Stufe
- oft mit Auftakt	- i. d. R. ohne Auftakt
- Melodie, wenn vorhanden, beruht in der Regel auf Tonfolge 2	- Melodie beruht i. d. Regel auf Tonfolge 1. Die Unterschiede zwischen den Melodien der Themen sind sehr gering
- oft <i>ritornelli</i>	- keine <i>ritornelli</i>

### 6.3 La Folia – ein kompositorisches Modell und seine geschichtliche Entwicklung

S  
A  
T  
Z  
M  
O  
D  
E  
L  
L  
/  
H  
A  
R  
M  
O  
N  
I  
E  
S  
C  
H  
E  
M  
A

Cancionero de Palacio

- Spanien um 1500
- mehrstimmige Lieder

Tres libros de música

- Spanien 1546
- Gitarrentabulatur

ballad tunes

- verschiedene Länder und Quellen

Diego Ortiz

- Spanien, 1555
- recercadas
- Caracosa-Typus

spanische Gitarre

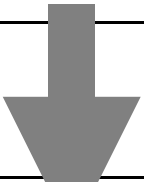
- Folias in den italienischen Tabulaturen

Fedele

- Spanien, Portugal im 17. Jahrhundert

Übergang

- Corbetta
- Farinelli



die späte Folia: u.a. Lully, Farinelli, Corelli, Marais

komödiantischer Tanz

- Portugal, 1490 - ca. 1630

Gedichte

- Spanien im 17. Jh.
- Absurder Text

Songs

- Spanien, Portugal im 17. Jh.

dance-songs

- Portugal, 16. und 17. Jh.
- ausgelassen

aristokratischer Tanz

- ab Mitte des 16. Jh. in Spanien
- später durch französische Variante des 17. Jh. ersetzt

F  
O  
L  
I  
A



die Folia im historischen Bewußtsein:  
u.a. Bach, Beethoven, Schubert, Brahms




die Folia im 20. Jahrhundert

Nach dieser Gegenüberstellung, die sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die Unterschiede der beiden Foliaformen dargestellt hat, werden in den nächsten Kapiteln einige Aspekte der Folia gesondert behandelt, um danach zum Abschluß dieser Arbeit eine der bekanntesten späten Folias, nämlich die *Follia* von Arcangelo Corelli näher zu betrachten und zu analysieren.

Doch zunächst werden die Foliamelodien oder besser gesagt die Tonfolgen, die die Folia berühmt gemacht haben, untersucht.

## 7 Foliamelodien

Bei der Betrachtung der Themen der späten Folias (siehe Beispiel 13) fällt, wie schon erwähnt, die Ähnlichkeit dieser auf. Die Unterschiede der Stücke, die alle in d-Moll stehen, sind vielmehr in den Variationen über dieses Thema zu finden. In den Themen sind die Harmoniefortschreitungen nahezu gleich – Corelli bildet eine Ausnahme, da er zwar die Harmoniefolge der Folia beibehält, aber noch einige weitere Harmonien dazwischen fügt. Bei den Melodien existieren hingegen kleine Unterschiede:

Ist der charakteristische punktierte Rhythmus  des ersten und eines jeden ungeraden Taktes in allen Stücken vorhanden – abgesehen davon, daß die Achtelnote in einigen Stücken in zwei Sechzehntel aufgelöst wird – unterscheidet sich der Rhythmus der dazwischen liegenden Takte teilweise sehr deutlich<sup>44</sup>:



z.B. bei Lully



z.B. bei Farinelli



z.B. bei Abel



z.B. bei Corelli



z.B. bei Marais

Diese rhythmischen Unterschiede führen dazu, daß in einigen Stücken der sarabandenartige Rhythmus mit schwerem zweiten Schlag der ungeraden Takte in den geraden Takten fortgeführt wird, wie z.B. bei Farinelli oder Abel. Die anderen Rhythmusbausteine führen hingegen zu einer Vermeidung dieser Möglichkeit, besonders bei Corelli und Marais ist eine Betonung des zweiten Schlages nicht möglich.

<sup>44</sup> Siehe auch die Übersicht von Foliamelodien von Richard Hudson, „The Folia Melodies“, in: *Acta Musicologica*, 45 (1973), S.112.

Neben diesen deutlichen rhythmischen Unterschieden ist der Tonverlauf der Melodien nahezu gleich und alle Themen besitzen Melodien, die auf folgender Tonfolge aufgebaut sind:

#### Beispiel 14a) 1.Tonfolge der Melodien



Diese Tonfolge, die charakteristisch für die späte Folia ist, existiert seit Beginn der Entwicklung des Satzmodells, denn sie ist auch schon im *Cancionero de Palacio* zu finden und ist somit von Anfang an mit dem Satzmodell verknüpft, das sich die Folia später zu eigen macht. Allerdings ist diese Tonfolge im *Cancionero* selten in der höchsten Stimme als Melodie zu finden, wie es bei der späten Folia der Fall ist, sondern liegt häufig in den Mittelstimmen, vor allem im Tenor.

Neben dieser Tonfolge existiert eine zweite, die die Melodien der Folia prägt:

#### Beispiel 14b) 2.Tonfolge der Melodien



Auch diese Tonfolge ist bereits in den Stücken des *Cancionero de Palacio* wiederzufinden. In der Regel liegt sie in der höchsten Stimme, in der Melodie, und ergibt mit der ersten Tonfolge zusammen einen zweistimmigen konsonanten Gerüstsatz, wie er in Kapitel 3 beschrieben wurde.

Bis auf einige Ausnahmen sind jeweils beide Tonfolgen in einem Stück vorhanden<sup>45</sup>. Man kann jedoch erkennen, daß, je nach Zeit, eine der beiden bevorzugt in der Oberstimme liegt. Im *Cancionero de Palacio*, also um 1500, ist es Tonfolge 2. In der Mitte des 16. Jahrhunderts liegt hingegen Tonfolge 1 in der Regel in der

<sup>45</sup> Vgl. hierzu auch: Ernst Apfel, „Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen“, in: *Die Musikforschung*, 28 (1975), S. 291-295.

Oberstimme (siehe zum Beispiel die Begleitung von Ortiz Recercar aus Beispiel 5). Ende des 16. Jahrhunderts bis Mitte des 17. Jahrhunderts (die Zeit der frühen Folia) ist wiederum Tonfolge 2 Grundlage für die Melodie, und die späte Folia bevorzugt, wie schon erwähnt, Tonfolge 1.

Diese beiden Tonfolgen sind zum einen der Ursprung des Foliamodells, denn sie bilden den ursprünglichen Gerüstsatz, aus dem sich dann das vierstimmige Modell entwickelt hat. Zum anderen stellen sie das Material für die schlichten cantablen Melodien der späten Foliathemen. Diese Melodien sind es unter anderem, die in den Variationen auf unterschiedlichste Art und Weise verändert werden, wie im Kapitel 10 (*Corellis Follia*) zu sehen sein wird.

## 8 Die Folia und andere Tanzmodelle

In der Literatur über die Folia werden oft der Passamezzo, die Romanesca und der Ruggiero erwähnt. Bei dem Passamezzo wird noch zwischen Passamezzo antico und Passamezzo moderno unterschieden. Dies sind Bezeichnungen für Satzmodelle, die eine ähnliche Verwendung wie das Satzmodell der Folia gefunden haben. Der Passamezzo, die Folia und der Ruggiero waren ursprünglich Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Passamezzo wurde während des 16. Jahrhunderts von verschiedenen Satzmodellen begleitet, von denen vor allem zwei noch im 17. Jahrhundert benutzt wurden. Diese Satzmodelle erhielten den Namen Passamezzo antico und Passamezzo moderno. (siehe Beispiel 15 a) und 15 b))

Der Passamezzo, die Folia, die Romanesca und auch der Ruggiero sind sowohl in instrumentalen Tanzsätzen und Liedern als auch als Grundlage für Variationen zu finden. Die diesen Stücken zugrunde liegenden Satzmodelle lassen sich durch vierstimmige Schemata darstellen, wie es in Beispiel 15 zu sehen ist, und sind je nach Epoche als Akkord- bzw. Harmonieschema oder als Klangschemata von Intervallen zu verstehen. Diese vierstimmigen Modelle werden aber auch oft durch Baßlinien repräsentiert – siehe Beispiel 16. Diese Baßlinien und Stufenbezeichnungen, die ein akkordisches Denken vom Baß aus nahelegen, sind für das 16. Jahrhundert aus den dargelegten Gründen ungeeignet. Vielmehr ist der Ursprung der Modelle je ein zweistimmiger konsonanter Gerüstsatz wie im Kapitel 3.1: *Akkord – zweistimmiger Gerüstsatz* erörtert wurde. In den vierstimmigen Beispielen 15 a) – 15 e) ist dieser Gerüstsatz zwischen Sopran und Tenor zu finden und folglich in der Baßlinienschreibweise nicht mehr zu erkennen. Diese Schreibweise kann somit nur als Hilfsmittel dienen, um die einzelnen Satzmodelle zu vergleichen.

Bei einem Vergleich der Modelle fällt auf, daß die Folia, die Romanesca und der Passamezzo antico eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen: Die letzten fünf Akkorde bei diesen Modellen sind identisch. Die Romanesca und der Passamezzo antico unterscheiden sich sogar nur im Anfangsakkord. Die Folia und der Passamezzo antico haben den zweiten und den vierten Akkord vertauscht. Hierbei muß man zwischen den geringen Unterschieden zwischen den Modellen und Varianten innerhalb eines Modells unterscheiden. Diese drei Satzmodelle, also der Passamezzo antico, die Romanesca und die Folia erscheinen vor allem im mollaren Modus, der Passamezzo moderno und der Ruggiero dagegen im duralen Modus. Dabei zeigen

die letzteren beiden die Abfolge IV – V – I als Charakteristikum, die ersten drei die Beziehung zwischen i und III, die den mollaren Modus festigt.<sup>46</sup>

Alle fünf Modelle haben sich im 16. Jahrhundert (teilweise auch schon etwas früher) entwickelt und sind in den letzten Recercaren bei Ortiz (1553) zu finden:

- Passamezzo moderno: *recercada tercera, ricercada segunda*
- Passamezzo antico: *recercada primera*
- Romanesca: *recercada settima*
- Folia: *recercada quarta, ricercada ottava*
- Ruggiero: *recercada sesta*

Ortiz bezeichnet sie allgemein als *tenores Italianos*<sup>47</sup> und gibt damit eventuell einen Hinweis auf die Herkunft dieser Modelle.

Wie bei der geschichtlichen Entwicklung der Folia schon erörtert, ist es fraglich, das Satzmodell aus Beispiel 15 d) grundsätzlich als Foliamodell zu bezeichnen. Auch wenn sich der Foliatanz ab einem gewissen Zeitpunkt an das Modell gebunden hat, existierte dieses doch schon einige Zeit früher und wurde auch in anderen Stücken, wie zum Beispiel in der *zarabanda francese* im mollaren Modus, verwendet<sup>48</sup>. Dies gilt auch für die anderen Modelle, und es scheint sinnvoller, diesen Modellen einen anderen Namen zu geben. Eine Möglichkeit dafür zeigt Hudson auf: Er bezeichnet sie mit Schema III (Romanesca), Schema VII (Passamezzo antico), Schema V (Folia) und Schema IV (Passamezzo moderno). Dabei beziehen sich die römischen Ziffern auf einen charakteristischen Akkord der Schematas. Bezeichnet man sie dagegen mit Tanznamen, muß klar sein, ob der Tanz oder das zugrundeliegende Modell gemeint ist.

---

<sup>46</sup> Vgl. z. B. Hudson, „The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the first half of the 17<sup>th</sup> Century“, S. 166.

<sup>47</sup> Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, S. 50.

<sup>48</sup> siehe auch Richard Hudson, „The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the first half of the 17<sup>th</sup> Century“, in: *Acta Musicologica*, 42 (1970), S. 174 f.

Passamezzo moderno

15 a)



16 a)

Scheme IV



Passamezzo antico

15 b)



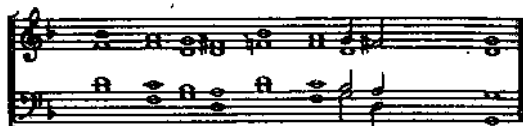
16 b)

Scheme VII



Romanesca

15 c)



16 c)

Scheme III



Folia

15 d)



16 d)

Scheme V



Ruggiero

15 e)



16 e)



## 9 Ist die Folia eine Sarabande?

„Sonst scheinen die bekannten Folies d’Espagne auf gewisse Weise mit zu der Sarabanden-Gattung zu gehören; [...].“<sup>49</sup>

So steht es in Matthesons *Capellmeister*, und wahrscheinlich sind die vielen Beispiele der späten Folia gemeint, die im Thema den sarabandenartigen Rhythmus aufweisen, der die zweite Viertel betont:



Und auch Taubert stellt einen Zusammenhang zwischen *Folie d’Espagne* und Sarabande her, indem er die Foliamelodie in seinem *Rechtschaffenen Tanzmeister* als die „berühmteste aller Sarabandenmelodien“<sup>50</sup> bezeichnet.

Doch ist die Folia bzw. das Foliathema tatsächlich eine Sarabande? Oder haben Sarabande und Folia gemeinsame Wurzeln?

Die Sarabande hat ihren Ursprung wahrscheinlich in Amerika. Sie bezeichnet, ähnlich wie die Folia, sowohl Gedichte, populäre Songs und Tänze als auch instrumentale Stücke. Spätestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts war sie, wie auch die Folia, aus Spanien kommend in den Gitarrentabulaturen Italiens zu finden. Diese ursprüngliche Sarabande (*zarabanda*) war ein gesungener Tanz, der häufig von der spanischen Gitarre begleitet wurde. Diese Sarabande stand immer im Dreiertakt im duralen Modus und basierte auf der Akkordfolge I-IV-I-V und weist somit eine Ähnlichkeit zum *passamezzo moderno* auf (siehe Beispiel 15a) und 16a)).<sup>51</sup>

Neben dieser Form der Sarabande existierte noch eine zweite, die französische Sarabande (*zarabanda francese*). Sie entwickelte sich am Anfang des 17. Jahrhunderts aus der spanischen *zarabanda* vor allem in Frankreich zu einem stilisierten Tanz ohne Gesang und zu einer rein instrumentalen Form. Diese zweite Form der Sarabande, ebenfalls im Dreiertakt, findet man sowohl in duralen als auch in mollaren Modi. In duralen Modi weist sie eine Ähnlichkeit zum *passamezzo moderno* und somit auch zur spanischen *zarabanda* auf. In den mollaren Modi hingegen steht sie im Zusammenhang mit dem *passamezzo antico* und der Folia oder

<sup>49</sup> Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, S. 230.

<sup>50</sup> Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tanz-Kunst*, Leipzig 1717, Faks.-Nachdr., hrsg. von Kurt Petermann, Leipzig 1976.

<sup>51</sup> Siehe auch: Richard Hudson, „The *Zarabanda* and *Zarabanda Francese* in Italian Guitar Music of the Early 17<sup>th</sup> Century“, in: *Musica Disciplina*, 24 (1970), S. 131.

besser gesagt dem Foliamodel, das die harmonische Grundlage für die *zarabanda francese* bildet.<sup>52</sup>

Ebenso wie bei der Folia (und der *chacona* und *pasacalle*) vollzog sich bei der Sarabande eine Veränderung in Tempo und Rhythmus. War sie zu Beginn schnell und hatte oft durchgängige Viertel, verlangsamte sich ihr Tempo im Laufe der Zeit, und der punktierte Rhythmus, der eine Betonung auf dem zweiten Schlag hervorbringt, wurde zu ihrem wichtigsten Charakteristikum. Des weiteren löste sie sich von bestimmten harmonischen Schemata und wurde Teil der Suite.

Insgesamt läßt sich sagen, daß die Folia keine Sarabande ist und die Sarabande keine Folia. Dennoch haben beide eine ähnliche Entwicklung – sowohl musikalisch, als auch geographisch – durchlebt, und ihre Wege kreuzten sich. So bevorzugte die Sarabande in mollaren Modi eine zeitlang das Foliamodel, und die Folia nahm rhythmische Aspekte der Sarabande an. Aus diesem Grund bezeichneten Mattheson und Taubert die Folia als Sarabande.

---

<sup>52</sup> Siehe auch: Hudson, „The *Zarabanda* and *Zarabanda Francese*“, S. 134.

## 10 Corellis Folia

Eine der bekanntesten Foliakompositionen ist die *Follia* von Arcangelo Corelli. Sie gehört zu den anspruchsvollsten Variationen über das Thema der späten Folia, die in vielen Bearbeitungen und in ihrer Originalgestalt auf etlichen Konzerten und CDs zu hören ist. Bearbeitet wurde Corellis Folia zum einen von seinen Zeitgenossen wie zum Beispiel von Francesco Geminiani (1726). Dieser arrangierte die Sonaten und *Follia* aus Corellis op. 5 in *concerti grossi*, und das Concerto Grosso No. 6 in d-Moll ist die Bearbeitung der *Follia*. Zum anderen haben aber auch spätere Komponisten und Instrumentalisten Corellis *Follia* bearbeitet und für andere Instrumente bzw. Instrumentengruppen arrangiert.

Anhand von Corellis *Follia* soll gezeigt werden, wie ein Komponist des Barock, der Hoch-Zeit der späten Folia, diese einfache Melodie über dem simplen Baß zu einem „wahnsinnigen“ Stück verarbeitet hat.

### 10.1 Analyse von Corellis Follia

Corellis *Follia* in d-Moll besteht aus dem 16-taktigen Thema und 23 Variationen. Das Thema besteht aus der Melodie, wie sie in ähnlicher Ausführung auch bei Lullys *folies d'Espagne* oder Farinellis *Ground* zu finden ist, und dem Baß, der die Grundlage für die Harmonien bildet, die das ostinate Prinzip dieses Stücks bilden. Diese Harmoniefolge variiert das Foliaschema von Anfang an, indem Corelli in den Takten 3 und 6 (bzw. 11 und 14) eine Zwischendominante zum darauffolgenden Takt und im 7. und 15. Takt eine Harmonie mit subdominantischer Funktion einbaut, die in Takt 8 zu einem phrygischen Halbschluß führt. Als Gerüst ergibt sich somit das Schema, das in Beispiel 17 zu sehen ist.

Das Thema, das mit *Adagio* bezeichnet ist, besitzt die sarabandenartigen Betonungen auf dem zweiten Viertelschlag in allen ungeraden Takten in der Melodie (siehe Beispiel 20). In den geraden Takten wird diese Betonung auf dem zweiten Schlag dagegen durch Halbe oder punktierte Viertel auf dem ersten Viertelschlag verhindert.


In den Variationen wird nicht nur die Melodie verändert. Baß und Taktart sind ebenso Gegenstand der Veränderung wie Harmonien, Charakter und Satztechnik. Dies unterscheidet Corellis *Follia* zum Beispiel von *Division on a Ground* von Farinelli, der ausschließlich die Melodie diminuiert.



Es fällt auf, daß von einer Variation zur nächsten mehrere Parameter auf einmal verändert werden: Vergleicht man zum Beispiel das Thema und die 1. Variation, sieht man, daß die Oberstimme nun nicht mehr die schrittweise vorangehende Melodie besitzt, sondern in Vierteln auf der zwei und auf der drei Sprünge vollzieht; auf der ersten Viertel ist eine Pause. Der Baß hat nun ebenfalls gebrochene Akkorde in Vierteln statt punktierte Halbe, wie im Thema. Gleichzeitig zu dieser Veränderung von Oberstimmen- und Baßbewegung kommen durch den Generalbaß Vorhalte zu den Harmonien des Themas hinzu, die dadurch angeschärft werden.

In der 2. Variation steht annähernd der „harmlose“ Baß des Themas; ebenfalls in punktierten Halben. Die Bewegung vollzieht sich allein in der Oberstimme, die die Harmonien in Achtel auflöst.

Die 3. Variation bringt zum ersten mal Sechzehntel, die durchgängig in der ersten Hälfte abwechselnd in Oberstimme und Baß erklingen. Diese Gleichberechtigung der beiden Stimmen bleibt auch in der zweiten Hälfte erhalten, wenn Triolen die Sechzehntel ersetzen.

In der 4. Variation geht die Oberstimme in Achteln und wird vom Baß mit  begleitet. Dieses Begleitmotiv, das in der 1. Variation schon in der Oberstimme auftauchte – allerdings aufwärts, statt abwärts – wandert in der 5. Variation in die Oberstimme, und der Baß übernimmt wörtlich die Melodie der 4. Variation. In der 4. Variation erklingt über den Achteln in der Oberstimme jeweils noch eine Viertelnote auf dem ersten Schlag. Diese Linie ergibt die Foliatonfolge 2 und ist in der 5. Variation wiederum in der Oberstimme, nun auf dem zweiten Schlag, zu finden.

Die beiden Foliamelodien bzw. -tonfolgen (siehe Beispiel 14a) und 14b)) sind in vielen Variationen in Corellis *Follia* zu finden. Im Thema ist es natürlich die Tonfolge 1, die die Melodie der Folia bildet. Diese ist dann z.B. in der 3. Variation, allerdings mit Oktavlagenwechsel, wiederzufinden: jeweils erster Ton eines Taktes in der Geigenstimme. In anderen Variationen, wie z.B. in der 4., sind sogar beide Tonfolgen vorhanden; hier in den Doppelgriffen auf dem ersten Schlag eines Taktes. In manchen Variationen sind die beiden Tonfolgen gar nicht oder nur teilweise wiederzuerkennen, wie zum Beispiel in Variation 1 oder 2.

Dieser Einblick in den Beginn von Corellis *Follia* zeigt, daß auf der einen Seite jede Variation etwas Neues bringt, daß auf der anderen Seite ein Bezug zwischen den Variationen zu finden ist. Dieses Prinzip findet sich in dem ganzen Stück.

Deswegen werden im Folgenden nur noch einige der wichtigsten und interessantesten Variationen analysiert.

Die 9. Variation – mit *vivace* überschrieben – bringt die Harmonien auf dem ersten Schlag als gebrochene Akkorde in Sechzehnteln in der Oberstimme. Der Baß diminuiert den Fundamentbaß aus dem Thema. Dieses Prinzip wird in der zweiten Hälfte umgedreht, doch das eigentlich Interessante an dieser Variation ist die Verschränkung mit der nächsten. Die 9. Variation hat 15 Takte und die Auflösung in die Tonika d-Moll erfolgt auf dem ersten Takt der 10. Variation. Die Wirkung der Takterstickung wird durch die Beschleunigung des Taktes – Corelli wechselt hier zum 3/8-Takt – noch verstärkt. Nun besitzt aber diese 3/8-Variation 17 Takte und insgesamt bestehen Variation 9 und 10 somit aus 32 Takten, die aber in sich „verrückt“ sind. Diese „Ver-rücktheit“ wird zum Prinzip der 10. Variation: Die ersten neun Takte ergeben die erste Hälfte des Corellischen Foliaschemas, wobei der 7. Takt des Schemas hier auf die Takte 7 und 8 ausgedehnt wird und somit eine neuntaktige erste Hälfte entsteht. Die nächsten 8 Takte ergeben die zweite Hälfte des Schemas, jedoch mit fehlendem Tonikatakt zu Beginn. Dafür werden die Harmonien zur Kadenz hin auf jeweils einen Takt ausgeweitet und insgesamt besteht die zweite Hälfte somit aus „harmlosen“ 8 Takten. Der „verrückte“ Effekt wird auch noch durch die Pause des Basses auf dem ersten Schlag eines Taktes verstärkt.

Beispiel 18: Harmonieschema der 10 Variation und des Themas:

1. Hälfte:

Thema:           d | A | d G | C | F | C A | d B g | A |

10. Variation: d | A | d g | C | F |   A | d |   g | A |

2. Hälfte

Thema:           d | A | d G | C | F | C A d | g A<sup>4-3</sup> | d |

10. Variation:    A | d g | C | F |   A | d |   A | d |

Nach dieser „unordentlichen“ Variation erklingt in Variation 11 wieder das eigentliche Harmonieschema mit einer schlichten zweistimmigen Melodie aus den beiden Foliatonfolgen bestehend. Doch, als könnte Corelli nach der 10. Variation nicht mehr zu der ursprünglichen Schlichtheit zurück, setzt er die Variation 11, wie auch die nächsten, in den 4/4-Takt. Dabei werden zwei Takte des eigentlichen Schemas in einen Takt untergebracht, und es entstehen somit 8-taktige Variationen, in

denen vor allem Tonfolge 1 diminuiert wird. Variation 13 ist – im 12/8-Takt notiert – sogar eine direkte Oberstimmendiminution der 12. Variation.

Ab Variation 14 steht das Stück wieder im 3/4-Takt. In der 14. Variation, die mit *Adagio* überschrieben ist, verändert Corelli erneut den Ablauf der Harmoniefolge, ohne jedoch in die 8-taktige Symmetrie einzugreifen. Dabei werden zu Beginn die Harmonien von zwei Takten (d-Moll und A-Dur bzw. F-Dur und C-Dur) in einen Takt gesetzt, dieser wird aber direkt wiederholt und von der Oberstimme durch einen Liegeton zusammengehalten. Dieser Liegeton erhöht nach den lebendigen Variationen zuvor zusammen mit dem erstmaligen Auftauchen einer Hemiole zur Kadenz der ersten Hälfte hin, die Spannung des gesamten Stückes. Die 15. Variation ist eine Diminution der 14.

Beispiel 19: Harmonieschema der 14. Variation und des Themas:

1. Hälfte:

Thema: d | A | d G | C | F | C A | d B g | A |

14. Variation: d A | d A | F C | F C | g D | g A | A g | A |

2. Hälfte

Thema: d | A | d G | C | F | C A | d | g A<sup>4-3</sup> | d |

14. Variation: d A | d A | F C | F C | g D | g A | d | g A<sup>4-3</sup> | d |

Weitere Besonderheiten finden sich zum Beispiel in der 17. Variation. Dort entsteht in jedem ungeraden Takt ein *off-beat*, und durch Vorhaltsbildungen in der Melodie entsteht ein ähnlicher Generalbaß wie in der 2. Variation.

In der 19. Variation greift Corelli erneut in das Harmonieschema ein; die zweite Hälfte, die die Vorhaltsbildungen in Oberstimme und Baß aus der ersten Hälfte übernimmt, verläßt das Foliamodell sogar vollständig: Eine Quintfallsequenz führt von A-Dur nach B-Dur, doch der darauffolgende A-Dur-Akkord zieht das Stück – und den Hörer – wieder hinauf.

Variation 20 birgt eine weitere Überraschung: Nach den ersten fünf Takten, die dem Foliaschema folgen, moduliert das Stück nach F-Dur. In Variation 21 erfolgt die Rückmodulation und zur Bekräftigung werden beide Achttakter jeweils wiederholt.

Variation 22 und 23 beinhalten keine weiteren „Narrheiten“ in Takt oder Harmoniefolge. Es beginnt sozusagen der „Endspurt“ des Variationswerks: Zuerst vollzieht die Oberstimme in Sechzehnteln und Doppelgriffen das Foliamodell, danach tauschen Violine und Baß die Funktionen, wobei beide Foliatonfolgen in beiden Variationen in der Violinenstimme liegen. In der 23. Variation hängt Corelli nach 16 Takten zweimal eine Kadenz (g-A-d) an, um mit diesen vier Erweiterungstakten seine *Follia* mit einem Ausrufezeichen zu beenden.

Beispiel 20

Thema

**Adagio**

Violino

Basso continuo

1 5 4 6 7 6 1

1 5 4 6 7 4 3

3. Variation

1 3 3 3 6 3 3 3 3 3 3 3 3 4 3

10. Variation

**160 Allegro**

1 6 6 1

1 6 6 67

14. Variation

201 *Adagio*

206

211

15. Variation (Beginn)

217

17. Variation (Beginn)

249

19. Variation

281

289

## 11 Schlußbemerkungen

La Folia – der Wahnsinn? Diese Frage, mit der diese Arbeit anfing, läßt sich natürlich nicht objektiv beantworten. Sieht man einmal von der Bedeutung des Wortes Folia ab – und Wahnsinn ist nur eine Übersetzung –, gibt es verschiedene Punkte, die diese Frage – zumindest für mich – mit „Ja“ beantworten lassen: Zum einen, und vor allem, ist da die Beliebtheit der Folia über ihre gesamte Entwicklung hin, die dazu geführt hat, daß sie in der Musik der Unterschicht bis zur höfischen Unterhaltungsmusik, in Tanzmusik, Liedern und Instrumentalvariationen zu finden ist, daß sie von Komponisten verschiedenen Niveaus auf unterschiedlichste Weise komponiert und bearbeitet wurde, daß sie in die Popmusik des 20. Jahrhunderts Einzug gefunden hat, und daß sie auch heute noch, über 500 Jahre nach ihren Anfängen, von Komponisten, Interpreten, Konsumenten und Musikwissenschaftlern komponiert, bearbeitet, gespielt, analysiert, gehört und gekauft wird.

Zum anderen ist da die Musik selbst, die auf ihre Weise den „Wahnsinn“ in sich trägt, der vor allem in den Variationen über das Foliathema zum Vorschein kommt: 16 Takte, eine schlichte Melodie und eine „harmlose“ Harmonieabfolge bilden die Grundlage, die durch bis zu 20 Variationen und mehr hindurch erklingt.

Doch neben der Frage nach dem „Wahnsinn“ stellte sich immer wieder die Frage, welche Stücke zu den Folias zählen und damit verbunden: „Was ist die bzw. eine Folia?“ In der musikwissenschaftlichen Literatur findet sich darauf keine eindeutige Antwort. Eine melodisch-harmonische Formel, eine metrisch-harmonische Formel oder ein musikalisches Gerüst sind einige der Antworten. Dabei wird die Folia häufig durch eine Baßlinie, ein Akkordschema oder durch ein Außenstimmengerüst von Sopran und Baß dargestellt. Da sich die Folia aber über mehrere Jahrhunderte hin entwickelte, ist es fraglich, ob sie durch einen Begriff definiert werden kann. Ist es nicht vielmehr so, daß hinter dem Begriff „Folia“ mehrere Dinge stehen und je nach Zeit und Zusammenhang eine andere Beschreibung nötig ist? So passiert es, daß Stücke aus dem 16. Jahrhundert wegen ihren Gemeinsamkeiten mit den Folias des 17. Jahrhunderts als solche bezeichnet werden. Dabei sind es keine Folias, die dort komponiert wurden, eher ist es ein gängiges Satzmodell, das verwendet wurde und das sich später die Folia zu eigen machte. Auch die Bezeichnung Foliamodell ist für das 16. Jahrhundert unpassend, denn das würde konsequenterweise bedeuten, daß das Satzmodell zuvor mit der Folia zusammengetroffen ist und nun auch losgelöst von dieser verwendet wird. Das Zusammentreffen erfolg-

te aber erst um 1600. Für diese Zeit ist es auch zulässig, das Satzmodell durch ein Akkordschema oder ein Baß-Sopran-Gerüst darzustellen. Zuvor sind es mehr intervallische Prinzipien und das Tenor-Sopran-Gerüst, die das vierstimmige Satzmodell charakterisieren.

Die Folia, ehemals komödiantischer Tanz, Gedicht und Lied, wurde im 17. Jahrhundert zu einem Tanzmodell, das sich des Satzmodells des 16. Jahrhunderts bediente. Von dort an sind Folia und „Foliamodell“ verschmolzen, wobei die Folia als Tanzmodell sich nicht nur durch die Akkordfortschreitungen, sondern auch durch Takt, Rhythmus und Melodik auszeichnet. Veränderungen dieser Merkmale führten dazu, daß sich zwei Foliaformen, die frühe und die späte Folia, entwickelten.

Nachdem sich die späte Folia vom Tanz oder besser gesagt vom Tanzen emanzipiert hatte und dies in zahlreichen instrumentalen Variationen zum Ausdruck gebracht wurde, konnte sich das Foliamodell verselbständigen – und diesmal ist der Begriff passend. Aus dem historischen Bewußtsein und aus dem Wissen über die Folia heraus wurde sie Bestandteil vieler Kompositionen. Dabei wurden teilweise nur die Melodie oder die charakteristischen harmonischen Fortschreitungen des Modells vollständig oder partiell verwendet, teilweise wurde ihr gesamtes metrisch-melodisch-rhythmische Schema zur Grundlage von Werken, Sätzen oder auch nur wenigen Takten.

Die Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung der Folia erstreckte sich vor allem auf Süd- und Mitteleuropa. Es bleibt die interessante Frage, wie weit sich die Folia ausgebreitet hat. Mir ist nur bekannt, daß schon im 18. Jahrhundert Folia-kompositionen in Südamerika und Mexiko entstanden sind, und die Variationen *Foli d'Espagne* aus Schweden aus dem Jahr 1715 erhalten sind. Weiterhin existieren ursprüngliche skandinavische Melodien, die dem Foliaverlauf auf der einen Seite ähnlich sind, auf der anderen Seite aber gewisse Unterschiede aufweisen. Es ist bis jetzt nicht geklärt, ob es einen gemeinsamen Ursprung mit der Folia gibt. Die Foliamelodie bzw. -tonfolge ist auf jeden Fall so charakteristisch und doch schlicht zugleich, daß sie leicht auch in anderen Kulturen, die ein ähnliches Musiksystem entwickelt haben, entstanden sein kann.

## Literaturverzeichnis

- Ernst Apfel, „Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen“, in: *Die Musikforschung*, 28 (1975), S. 291-296
- Gilbert Chase, *The Music of Spain*, New York 1959
- Marcello Cofini, „Romanesca“, *MGG*<sub>2</sub> 8, Kassel 1998, Sp. 457-464
- Sibylle Dahms, „Passamezzo“, *MGG*<sub>2</sub> 7, Kassel 1997, Sp. 1445-1448
- Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries*, Bd. 1: *History and Background, Music and Dance*, Stuyvesant 1992
- Giuseppe Gerbino, Alexander Silbiger, Art. „Folia“, in: *New Grove* 9, New York und London 2001, S. 60-63
- Otto Gombosi, „Folia“, in: *MGG* 4, Kassel und Basel 1955, Sp. 479-484
- Otto Gombosi, „Zur Frühgeschichte der Folia“, in: *Acta Musicologica*, 8 (1936), S.119-129
- John Griffiths, Art. „Folia“, in: *MGG*<sub>2</sub> 3, Kassel 1999, Sp. 600-607
- Richard Hudson, „The Folia Dance and the Folia Formula in 17<sup>th</sup> Century Guitar Music“, *Musica Disciplina*, 25 (1971), S. 199-221
- Richard Hudson, „The Folia Melodies“, in: *Acta Musicologica*, 45 (1973), S. 98-119
- Richard Hudson, „The Folia, Fedele and Falsobordone“, in: *The Musical Quarterly*, 58 (1972), S. 398-411
- Richard Hudson, „The Zarabanda and Zarabanda Francese in Italian Guitar Music of the Early 17<sup>th</sup> Century“, in: *Musica Disciplina*, 24 (1970), S. 125-149
- Richard Hudson, *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne, the Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-course Spanish Guitar*, Bd. 1: *The Folia*, Neuhausen-Stuttgart 1982
- Richard Hudson, „The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the first half of the 17<sup>th</sup> Century“, in: *Acta Musicologica*, 42 (1970), S. 163-183
- Dietrich Kämper, „La Gamba, Folia-Bearbeitungen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien“, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Kassel und Leipzig 1967
- Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, reprografischer Nachdr., Hildesheim 1985
- Hans Joachim Marx, Art. „Corelli“, in: *MGG*<sub>2</sub>-Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 1573 - 1598
- Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr., hrsg. von Margarete Reimann, Kassel 1991
- Andreas Moser, „Zur Genesis der Folis d’Espagne“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 (1918), S. 358-371
- Paul Nettl, „Zwei spanische Ostinathemen“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1919), S. 694-698

Frederick Niecks, „Les Folies d’Espagne: a Study“, in: *The Musical Times*, 29 (1888), S. 717-721

Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rome 1553, hrsg. von Max Schneider, Kassel 1967

*Riemann-Musik-Lexikon*, Sachteil (Bd. 3), hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 294-295 („Folia“), S. 710 („Passamezzo“), S. 813 („Romanesca“), S. 821-822 („Ruggiero“)

Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tantz-Kunst*, Leipzig 1717, Nachdr., hrsg. von Kurt Pertermann, Leipzig 1976

Michael von Troschke, „Passacaglia“, *MGG*<sub>2</sub>7, Kassel 1997, Sp. 1439-1445

Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Faks.-Nachdr., hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953

John Ward, „The Folia“ in: *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, 5. Kongress, Utrecht, 1952*, Amsterdam 1953, S. 415-422

### **Internet**

Paul Gabler, *La Folia, a musical cathedral*, <<http://members.chello.nl/fofia/>>, 29.01.2004

### **Quellennachweis der Beispiele**

Beispiel 1a), 1b), 1c), 14a), 14b)

Richard Hudson, „The Folia Melodies“, in: *Acta Musicologica*, 45 (1973), S. 99

Beispiel 1d), 1e)

Hudson, „The Folia Melodies“, S. 105

Beispiel 2), 3)

*El Cancionero Musical de Palacio* (= *Monumentos de la música española V*), hrsg. von Higinio Anglès española, Barcelona 1947, Nr. 126, Nr. 92

Beispiel 4)

Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, Sevilla 1546, (= *Monumentos de la música española VII*), hrsg. von E. Pujol, Barcelona 1948, Nr. 15

Beispiel 5)

Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rome 1553, hrsg. von Max Schneider, Kassel 1967

Beispiel 6a), 6b)

Francisco Salinas, *De Musica* (= *Documenta Musicologica XIII*), Faks.-Nachdr., hrsg. von Macario Santiago Kastner, Kassel 1958, S. 309, 308

Beispiel 6c), 6d)

Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries*, Bd. 1: *History and Background, Music and Dance*, Stuyvesant, 1992, S. 640

Beispiel 7), 8), 9), 10)

Richard Hudson, *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne, the Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-course Spanish Guitar*, Bd. 1: *The Folia*, Neuhausen-Stuttgart 1982, Notenteil: Nr. 3, 23, 38, 11

Beispiel 11)

Hudson, *The Folia*, S. xxii

Beispiel 12), 13a), 13b), 13c)

Hudson, *The Folia*, Notenteil: Nr. 70, Nr. 84, Nr. 88, Nr. 89

Beispiel 13d)

Clamor Heinrich Abel, *Folie d'Espagne*, gedruckt in *Concerto*, das Magazin für Alte Musik, Bd. 145, Juli/August 1999, S. 25

Beispiel 13e)

Arcangelo Corelli, *Sonaten für Violine und Basso continuo op.5*, Band 2, hrsg. von Bernhard Moosbauer, Wien 2003, S.45

Beispiel 13f)

Hudson, *The Folia*, Notenteil: Nr. 97

Beispiel 13g)

Antonio Vivaldi, *Sonata in re minore: „La Follia“ per 2 violini e violoncello o cembalo (RV 63)*, Istituto Italiano Antonio Vivaldi (F. XIII Nr. 28), Milano 1968, S. 1

Beispiel 14a), 14b)

siehe 1a) und 1b)

Beispiel 15a) – e)

*Riemann-Musik-Lexikon*, Sachteil (Bd. 3), hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 710, S.294, S. 822

Beispiel 16a) – d)

Richard Hudson, „The *Folia* Dance and the *Folia* Formula in 17<sup>th</sup> Century Guitar Music“, *Musica Disciplina*, 25 (1971), S. 200-201

Beispiel 16e)

*Riemann-Musik-Lexikon*, S. 822

Beispiel 20a) – 20f)

Corelli, *Sonaten für Violine und Basso*, S.45-61

## Erklärung

Ich versichere, daß ich die vorliegende Arbeit über das Thema

„La Folia – ein kompositorisches Modell und seine geschichtliche Entwicklung“

in der gesetzten Frist selbständig verfaßt und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen verwendet habe. Alle Stellen der Arbeit, die anderen Werken wörtlich oder sinngemäß entnommen sind, sind unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Die Zeichnungen, Kartenskizzen, bildlichen Darstellungen, Statistiken und musikalischen Notenbeispiele sind von mir verfaßt, soweit nicht als Entlehnung gekennzeichnet.

Datum, Unterschrift