

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von
Ralf Kubicek

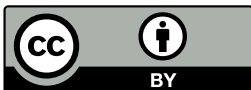
Bericht über den 6. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe
Paraphrasen – Weimarer Beiträge
zur Musiktheorie
herausgegeben von der
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Folker Froebe

Kanonmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts¹

Die Möglichkeiten, imitatorische Sequenzmodelle im *Contrapunctus simplex* zu bilden, sind strukturell begrenzt. Sie wurden bereits im 15. Jahrhundert systematisch erfasst, und die entsprechenden Modelle blieben als ›relative Invarianten‹ über einen langen historischen Zeitraum hinweg transformationsfähig. Ihre Behandlung im Kontext verschiedener ›Teildisziplinen‹ der barocken Musiktheorie (vokale Improvisationslehre, Generalbass und Partimento, doppelter Kontrapunkt etc.) lässt System- und Traditionszusammenhänge erkennen. Die Rekonstruktion dieser Zusammenhänge ist nicht allein von theoriegeschichtlichem Interesse, sondern eröffnet Perspektiven ebenso für die Praxis (Stilimprovisation, Generalbass), die gegenwärtige Theoriebildung (historisch informierte Satzlehre) und die musikalische Analyse.

Phantasia

Kaum ein anderer Autor stellt das Verhältnis von Sequenz und Imitation so pointiert dar wie Mauritius Vogt in seinem *Conclave thesauri magnae artis musicae* von 1719. Im Zuge seiner Ausführungen zur Findungskunst (›De phantasia et inventibus‹) demonstriert Vogt höchst anschaulich, wie sich aus einer gesichtslosen ›phantasia simplex‹ eine ›fuga‹ gleichsam heraus-schälen kann.²

Abb. 1: Vogt 1719, 154



¹ Der vorliegende Beitrag überschneidet sich im ersten Teil (›Phantasia‹) mit einem umfangreicheren Artikel des Autors (Froebe 2008, insbes. 198–209). Er spiegelt den Stand des Diskurses von 2008; eine Aktualisierung im Hinblick auf seither erschienene Literatur wurde nicht vorgenommen.

² Vogt 1719, 154. Ein nahezu identisches Beispiel bringt Vogt auf Seite 213.

Bei den von Vogt mitgeteilten *Phantasiae* handelt es sich durchweg um sequenzielle Imitations- oder Synkopenmodelle.³ Offenkundig stellt sich für Vogt das Verhältnis von Sequenz und Imitation als ein Strukturzusammenhang dar: »Alle [...] Themen oder Subjekte, die für Fugen« geeignet sind, seien »ableitbar« aus diesen »einfachen Fantasien«.⁴

Auf diese und ähnliche Fantasien lassen sich die Progressionen aller Fugenthemen und aller sequenziellen Gänge reduzieren.⁵

Abb. 2: Vogt 1719, 156; a) Gegenschrittmodelle ›Note gegen Note«, b) Synkopenmodelle

a)

b)

Vogt versteht die Sequenz also nicht im Sinne des modernen Sequenzbegriffs als die additive ›Versetzung« oder ›Transposition«⁶ eines harmonischen oder melodischen Motivs, sondern als eine fortlaufende Verschränkung von Progressionen durch Imitation oder Synkopation (die sich ihrerseits als *Fuga syncopata* verstehen lässt). Der Modellbenutzer realisiert einen Aus-

³ Zum Verständnis der »fantasia« als »contrapuntal formula« vgl. Butler 1974.

⁴ »Omnia vero haec themata, sive subjecta, quae sunt pro fugis, deducuntur ex phantasijs simplicibus.« (Vogt 1719, 154). Gemeint ist freilich nicht das einstimmige, formal gerundete ›Fugenthema«, sondern das ›Soggetto« eines eng imitierenden Satzes, dessen kontrapunktische Implikationen Bestandteil der *Phantasia* sind.

⁵ »Ad has ergo, & similes regulatas phantasiae progressiones reducuntur omnia themata fugarum, & regulata passagio.« (Ebd., 156)

⁶ Vgl. die entsprechenden Stichwörter in Koch 1802.

schnitt aus einem potentiell unendlichen Konnex verschränkter Progressionen: »Fugen, die aus einer Fantasia geboren sind«, so betont Vogt, seien »der Substanz nach nichts anderes als ein variiertes Teil der Fantasia«. ⁷ Bereits ein einzelnes imitatorisch verschränktes Segment ließe sich demnach als Ausschnitt einer sequenziellen *Phantasia* interpretieren.

Nicht allein laborierte Fugen, sondern auch sequenzielle »passaggi« im modernen italienischen Stil können, wie Vogt demonstriert, aus einer *Phantasia simplex* hervorgehen.

Abb. 3: Vogt 1719, 154f.

Ein Thema [T. 1], das durch einen Passagio gefolgt wird, ist nicht aus der Fantasia gemacht; während freilich der Passagio [T. 2f.] nach italienischer Sitte stets aus einer Fantasia gemacht wird: ⁸



Offenkundig realisiert der italienisierende ›Gang‹ ab Takt 2 die imitatorische Struktur des ihm zugrunde liegenden Kanonmodells (Abb. 2, zweite Zeile rechts) nicht auf der diminutiven Satzoberfläche. Vogts Darstellung impliziert einen Begriff von Imitation, der nicht primär thematisch, sondern strukturell ist: Der Komponist steht vor der Wahl, die imitatorische Struktur der *Phantasia* entweder in der Latenz zu belassen (Abb. 3) oder aber sie als *Fuga* auf der Satzoberfläche zu elaborieren (Abb. 1). ⁹

⁷ »*Fugae, quae nascuntur ex phantasia, nihil sunt aliud in substantia, quam pars phantasiae variata.*« (Vogt 1719, 213).

⁸ »*Thema, quod sequitur pro passagio, non est ex phantasia; licet passagio more Italico semper fit ex phantasia: [...]*« (Ebd. 154f.).

⁹ Gerade den für Vogt zentralen Gedanken, man könne jede Fuge »auf eine *Phantasia simplex* zurückführen und daher auch umgekehrt aus einer solchen fast mechanisch eine Fuge konstruieren«, zählt Unger zu den »absonderlichsten Vorschläge[n] und Anweisung[n]« (1941, 39).

Vogt kennt demnach zwei verschiedene Begriffe von Sequenz und Imitation, die jeweils verschiedenen Schichten des Satzes angehören: Vorgeordnet bilden sequenzielle Verkettung und Imitation Strukturprinzipien der *Phantasia simplex*, die dem Satz auf der Ebene des Mittelgrundes Kohärenz verleihen, ohne sich zwangsläufig in den Diminutionen des Vordergrundes spiegeln zu müssen. Bei *passagio* und *fuga* handelt es sich jeweils um ästhetische Inszenierungen der *phantasia* bis in den Vordergrund hinein.

Aus Vogts ›Findungslehre‹ lässt sich eine tragfähige Definition des ›Satzmodells‹ herauslesen: Die syntagmatische Fügung kontrapunktischer Elementarbausteine (oder aber deren Finalisierung) konstituiert Modelle, die gleichermaßen basal (und insofern in hohem Maße transformations- und kontextualisierungsfähig) wie charakteristisch (und insofern reproduzierbar und wiedererkennbar) sind. Auch die mit dem Modellbegriff verbundene umkehrbare Urbild-Abbild-Relation wird von Vogt angesprochen: Der jeweils auskomponierte Satz lässt sich aus einer *Phantasia* sowohl »deduzieren« als auch auf eine solche »reduzieren«. ¹⁰

Die von Mauritius Vogt ohne Anspruch auf Vollständigkeit und Systematik dargestellten *Phantasiae* finden sich größtenteils bereits in Traktaten des 15. Jahrhunderts. ¹¹ Besondere Bedeutung kommt dabei melodischen Modellen zu, die einen übergeordneten Sekundgang jeweils durch melodische ›Gegenschritte‹ ¹² vermitteln und die mit sich selbst um eine Progression versetzt kanonisch geführt werden können. ¹³

Abb. 4.1: Hexachordale Cantūs firmi nach Lusitano 1553



¹⁰ »Porro quo haec themata cum suis passagijs deducenda, & quomodi reducenda sint, vidisti supra mox tractatus II, cap. 6.« (Vogt 1719, 155).

¹¹ Eine frühe systematische Darstellung sequenzieller Imitationsmodelle findet sich bereits vor 1487 bei Johannes Hothby (1977, 88ff., Ex. 10 & 11).

¹² Christian Möllers spricht von »Zickzack«-Modellen (1989, 75).

¹³ Außer im Satz ›Note gegen Note‹ kann die kanonische Führung von Gegenschritten auch in der Manier einer *Fuga syncopata* geschehen.

Der auf sequenziellen Cantus-firmus-Modellen beruhende Überlieferungsstrang des vokalen *Contrapunto alla mente* endet 1650 mit Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*. Doch wirkte die Systematik der hexachordalen Cantūs firmi und der aus ihnen gewonnenen Kanonmodelle bis weit ins 18. Jahrhundert nach. Unter den »hochbarocken« Theoriequellen erweist sich vor allem die »Zugabe [...] vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis« in Andreas Werckmeisters *Harmonologia musica* von 1702 als ein später Reflex der alten Lehrtradition. Zugleich begann der Generalbass den Kontrapunkt als kompositorische Grundlagendisziplin und Basis der Improvisationslehre abzulösen: Sowohl die neapolitanische Partimento-Tradition als auch manche deutsche Generalbassquellen (bis ins späte 18. Jahrhundert hinein) nehmen nicht die systematische Durchführung der verschiedenen Signaturen, sondern das sequenzielle Bassmodell und dessen Kontrapunktierungs- bzw. Bezifferungsmöglichkeiten zum Ausgangspunkt.¹⁵ Auch unabhängig von offenkundigen Traditionslinien spiegeln zahlreiche Quellen des 18. Jahrhunderts die theorie- und kompositionsgeschichtliche Bedeutung der alten Sequenz- und Kanonmodelle. Die Ergänzung der zweistimmigen Gerüstsätze (Abb. 5.1) zur Drei- und Vierstimmigkeit, ihre fugierte Ausarbeitung, ihre stiltypische Formulierung und ihr Verhältnis zu linearen Synkopenmodellen sind dabei wesentliche Aspekte, die im Folgenden durch theoriegeschichtliche Schlaglichter beleuchtet werden sollen.

Mixturenanlagerung

Mixturesatz und Generalbass

Georg Muffats *Regulae concentuum partiturae* (die in einer Abschrift von 1699 erhalten sind) dokumentieren auf hohem Reflexionsniveau die kontrapunktisch-figurative Praxis des 17. Jahrhunderts. Der zweite Teil des Traktats (»Exempla der vornehmsten Grieffen der Partitur«) basiert – darin der neapolitanischen Partimento-Tradition nahestehend – auf den sequenziellen Bass-Cantūs firmi des vormals vokalen *Contrapunto alla mente*.¹⁶

¹⁵ So lehrt etwa Johann Michael Wiedeburg noch 1775 Akkordprogressionen anhand von Rahmenstimmensätzen auf Grundlage sequenzieller Gegenschrittbässe, die durch saltierende Oberstimmen (bis hin zum Quintschritt) kontrapunktisch profiliert werden (1765–75, Teil 3, 23ff.).

¹⁶ Vgl. Fenaroli 1775.

Abb. 6: Muffat 1699, 56–78 (Auswahl, gekürzt)

gradatim



terzweiß



quartweis



quintweiß



Hinter der Mehrzahl der Exempel verbergen sich Kanonmodelle, die durch Mixturenanlagerung oder Bassfundierung zur Dreistimmigkeit ausgebaut werden: Der Kanon liegt entweder zwischen den beiden Oberstimmen (in diesem Fall läuft der Bass meist im Dezimensatz zum Diskant) oder aber zwischen dem Bass und einer der Oberstimmen (in diesem Fall laufen meist die Oberstimmen in parallelen Terzen oder Sexten).¹⁷ Charakteristisch ist außerdem die Kombination von Terz-Sekund-Gegenschritten und Quintschritten (bzw. Quint-Quart-Gegenschritten). In entsprechend diminuerter Form gehören die meisten dieser Fakturen zum Standard-repertoire noch des 18. Jahrhunderts.

¹⁷ Muffat 1699, 56–78. Darüber hinaus thematisiert Muffat auch den Gebrauch von Sext-Akkorden, Quintsext-Akkorden und Chromatik, teilweise wiederum im Sequenz-Zusammenhang.

Mixturesatz und doppelter Kontrapunkt

Die Technik der Stimmenvermehrung durch Anlagerung von Mixturen entzaubert den Mythos vom doppelten Kontrapunkt: Insbesondere in Werckmeisters *Harmonologia musica* (1702) und Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1753) beschreibt die Lehre vom doppelten bzw. mehrfachen Kontrapunkt in weiten Teilen nichts anderes, als die Technik der Mixturenanlagerung an zweistimmige sequenzielle Gerüstsätze und die durch sie entstehenden neuen Konstellationen zwischen Stimmenpaaren.

Die verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts demonstriert Marpurg unter anderem anhand eines diminuierten Kanonmodells, dessen Quintschritte einen übergeordneten Dezimenparallelismus vermitteln (Abb. 7a). Beide Gerüst-Stimmen können »unterwärts« Terzmixturen anlagern (Abb. 7b), die man in Abbildung 7c zu »Dezimen verwandelt« sieht:¹⁸ Der doppelte Dezimenkontrapunkt erweist sich als Interpretament der Mixturentechnik.¹⁹

Die zweistimmige ›Verkehrung‹ des Gerüstsatzes in den doppelten Kontrapunkt der Dezime (Abb. 7d) ist im Mixturensatz (Abb. 7e/f) mit dem doppelten Kontrapunkt der Oktave »einerley«: Wird der »obersten Stimme eine Terz unterwärts, der untersten hingegen eine Terz oberwärts zugefüget«, ergeben sich wiederum die Stimmenpaare aus Abbildung 7b.²⁰ Eine analoge Denkweise offenbart Marpurgs Darstellung des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime: Wird die »dritte Stimme [...] eine Terz unter die höchste, und die vierte eine Terz über die tiefste gesetzt« (Abb. 7h/i), so erweist sich die Oberstimme von Abb. 7g als Mixturstimme des vierstimmigen Mixturensatzes: Wiederum lässt sich die Faktor in den doppelten Kontrapunkt der Oktave bzw. Dezime »zurück lesen« (Abb. 7b/c).²¹

¹⁸ Marpurg 1753/54, Teil 1, 181. Die im Quintfallkanon unvermeidbaren Gegenparallelen zwischen Gerüst- und Mixturstimmen sind bei Marpurg durch Diminution und Pausierung gemildert.

¹⁹ Von allen maßgeblichen Autoren seit Zarlino wird der doppelte Dezimenkontrapunkt als ein Mittel der Stimmenvermehrung beschrieben. Als Improvisationspraxis lässt sich der Dezimensatz bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen.

²⁰ Marpurg 1753/54, Teil 1, 181f.

²¹ Ebd., 187. Konsequenterweise müsste auch in den Beispielen 10k und 10l die Mixturenanlagerung in der jeweils entgegengesetzten Richtung erfolgen.

Abb. 7: Marpurg 1753, Teil 1, Synopse aus Tab. LX, LIX und LXI

The image displays three systems of musical notation, labeled a), b), and c), arranged vertically. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is a synopsed canon model, where the two parts are written on the same staff but are meant to be performed on different instruments. The notes in the two parts are vertically aligned, illustrating the 'Note gegen Note' (note against note) concept. System a) shows a sequence of notes in both parts, with some notes beamed together. System b) includes rests (indicated by '8' in a circle) in both parts, suggesting a specific rhythmic or structural relationship. System c) continues the sequence of notes, with some notes beamed together. The overall structure is a three-part canon model.

Sehr deutlich wird dieser Zusammenhang auch in Abb. 8: Im vierstimmigen Satz (Abb. 8a/c) bilden der Bass und der Alt Hauptstimmen, die jeweils durch Mixturenanlagerung in der Oberterz bzw. Dezime verdoppelt werden können. Abb. 8b zeigt die alternative Möglichkeit, jeweils den Bass und den Sopran des vierstimmigen Mixturesatzes als Hauptstimmen zu interpretieren, die einander im doppelten Kontrapunkt der Duodezime verkehrt werden können. Die daraus resultierenden vierstimmigen Mixturesätze (Abb. 8a/c) stehen zueinander im Verhältnis terzversetzter Verkehrlungen im doppelten Kontrapunkt der Oktave.

Abb. 8: Marpurg 1753, Teil I, Tab. LXI, Fig. 3 und 5 (nach Johann Adolph Scheibe)

The image shows three musical examples labeled a), b), and c). Example a) is a four-part setting in G major, 3/4 time, with a treble clef and a bass clef. The bass line (Bass) and alto line (Alt) are the primary voices, with the soprano and tenor lines providing harmonic support. Example b) shows the same setting but with the bass and soprano as the primary voices, illustrating a different contrapuntal relationship. Example c) shows a further variation of the setting, with the bass and soprano as the primary voices, demonstrating a different contrapuntal relationship.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die große Bedeutung, die durchweg alle deutschsprachigen Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts (von Sweelinck über Bernhard und Theile bis hin zu Fux, Kirnberger und Riepel) dem vierstimmigen Mixturesatz beimessen: Seine Stimmen müssen nicht synchron erscheinen, sondern bieten einen Vorrat alternativer kontrapunktischer Bezüge. Die Lehre vom doppelten Kontrapunkt verbindet sich im 18. Jahrhundert mit der Sequenztechnik zu einer Theorie rekombinierbarer »Modellkomplexe«.

Mixturesatz und Fuga

Die Technik, Mixturesätze (eventuell noch bereichert um die synkopierend retardierende oder antizipierende Verdoppelung von Gerüst-Stimmen) zur vielstimmigen *Fuga* auszuarbeiten, ist älter als ihre explizite Beschreibung in der Musiktheorie: Einen frühen Höhepunkt findet sie in den Falsobordoni und Ritornellen der *Marienvesper* Monteverdis. Den vierstimmigen Mixturesatz auch explizit zum Ausgangspunkt eines »Kanonlehrgangs« gemacht zu haben, ist eine originäre Leistung Andreas Werckmeisters. In der bereits erwähnten »Zugabe [...] vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis« von 1702 demonstriert er (in didaktisch

reduzierter Form) die Schichten der Ausarbeitung, von der »Austerzung« des zweistimmigen Gerüstsatzes über die imitatorische Verselbständigung der einzelnen Stimmen bis hin zur thematischen Profilierung der Einsatzfolge.

Abb. 9: Werckmeister 1702, 131, §210

Und zwar erstlich schlecht: [a] Also kan[n] dieses Thema in einen Canonem gesetzt werden: [b] Dieses Thema wollen wir nun versuchen|wie es fällt| wann es in einige Transitus und Colores verändert wird [c].

The image shows two systems of musical notation, each consisting of four staves (treble and bass clefs). The first system is divided into two parts, 'a)' and 'b)', with a double bar line between them. The second system is labeled 'c)' and shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The notation is in common time (C) and uses a four-part setting.

Nach dem gleichen Muster bildet Werckmeister regelrechte Doppelkanons, in denen das jeweils nachfolgende Stimmenpaar das zweistimmige Satzgerüst in Terzen bzw. Dezimen verdoppelt: »Durch die Tertien kan[n] man mehr Stimmen haben.«²²

Abb. 10: Werckmeister 1702, 98, §172 (gekürzt, Original in Tabulatur)

The image shows a single system of musical notation with four staves. The top two staves are labeled 'Auffsteigend.' (ascending) and the bottom two are labeled 'Niedersteigend.' (descending). The notation is in common time (C) and uses a four-part setting with a focus on intervallic doubling.

²² Werckmeister 1702, 98, §172.



Kadenzintegration

Die Tendenz zu Dissonanzenverkettung und Kadenzintegration, die den kontrapunktischen Stil im 18. Jahrhundert kennzeichnet, spiegelt sich auch in der Behandlung der tradierten konsonanten Gerüstsätze.²⁵ Offenkundig ist die Bevorzugung jener Gegenschrittmodelle, denen bereits ein ›cantizierender‹ Sekundanschluss oder ein ›bassierender‹ Quintschritt immanent ist: Ein fallendes Kanonmodell aus Terz-Sekund-Gegenschritten etwa lässt sich als fortlaufende Verschränkung von Diskant- und Altklauselprogressionen interpretieren und gegebenenfalls durch einen Quintfallbass fundieren.²⁶ Das analoge Kanonmodell aus steigenden Terz-Sekund-Gegenschritten hingegen ist nicht allein ungebräuchlicher, es erscheint in den Quellentexten des 18. Jahrhunderts auch nahezu ausschließlich in einer charakteristischen, meist leittönig diminuierten Form.

Die ursprünglich rein diminutive Vermittlung des ›plagalen‹ Terzstieges zur linear steigenden Diskantklausel (6-7-8 bzw. 3-4-5) scheint im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einem integralen Bestandteil des Modells geworden zu sein. Die Quart-Ligaturen in der durch Quantz mitgeteilten »Doppelkadenz«²⁷ (Abb. 12d) lassen sich überdies als Fragmente jeweils ›ausgeflohener‹ (d.h. ihrer Ultima beraubter) Synkopenklauseln verstehen.²⁸ Für den

²⁵ Deppert führt mit Bezug unter anderem auf Berardis »*Motivo di cadenza*« (1687, 151) wesentliche Modelle des hochbarocken Kontrapunkts auf die Verkettung ›ausgeflohener‹ Synkopenklauseln zurück (1993, »Exkurs über Sequenzen«, 152–169; vgl. auch Dahlhaus 1968, 95).

²⁶ Vgl. Dahlhaus 1956, 91f.

²⁷ Quantz gibt in seiner Flötenschule eine Reihe von Beispielen für die kanonisch angelegte »Doppelcadenz [...] aus dem Stegreif«, also eine improvisierte zweistimmige Kadenz des Solistenpaares im Doppelkonzert (1752, XV. Hauptstück, § 22, 158).

²⁸ Die barocke Klausel- bzw. Kadenzlehre kennt keine eigenständige Theorie ›plagalere‹ Fortschreitungen: Der kadenzielle Quintstieg wurde entweder aus der ›Unterquintierung der Ultima eines phrygischen Klauselgerüsts hergeleitet (Dressler 1563, insbes. 152f.) oder aber als *Causula dissecta* verstanden (Printz 1696, Kap. VIII, »Von denen Sectionibus und Clausulis Formalibus«, 26–33).

kontextuellen Gebrauch des Modells charakteristisch ist die Öffnung in den Oberquintraum (III. Stufe in Dur) und die anschließende Korrektur der Hochchromen im fallenden Arm der Bogensequenz (vgl. Abb. 12 c/d).

Abb. 12: Steigende Terz-Sekund-Gegenschritte in Quellen nach 1750

a) nach: Türk 1789, 406 (doppelter Kontrapunkt)



b) Kirnberger 1776–79, Bd. 2, Teil 2, 91 (doppelter Kontrapunkt)



c) Tomeoni 1795, 43, »Imitazioni«



d) Quantz 1752, »Doppelkadenz nach Art eines Canons«, Tab. XX, Fig. 14 (orig. A-Dur)



Die sukzessive Integration kadenzzieller Elemente in die kanonische Sequenz zeigt sich beispielhaft in der abschließenden Tripelfuge (*Contrapunctus XVIII*) aus der *Kunst der Fuge*. Die Engführung des *b-a-c-b*-Themas im halbtaktigen Abstand ab Takt 217 bildet einen komplementären Unterquartkanon aus Terz-Sekund-Gegenschritten und realisiert damit die *Phantasia simplex* des Themas:

Abb. 13: J. S. Bach, *Kunst der Fuge, Contrapunctus XVIII*, T. 217ff.



In Takt 3 wird der steigende Terzschrift leitönig diminuiert (lineare Diskantklausel *b-cis-d*). Die kanonische Verschränkung dieser kadenzeinleitenden Binnenklausel löst einen sequenziellen »Sog« aus: Die Ligatur des Soprans in Takt 4 ließe eigentlich eine finale Kadenzierung nach *d* erwarten (synkoptierte Diskantklausel *d-cis-d*), doch wird diese Kadenzierung durch die Einführung des Hochchromas *dis* »ausgeföhent« und erst im Folgetakt durch den Bass in der Unterquarte nachgereicht. Ein fallender

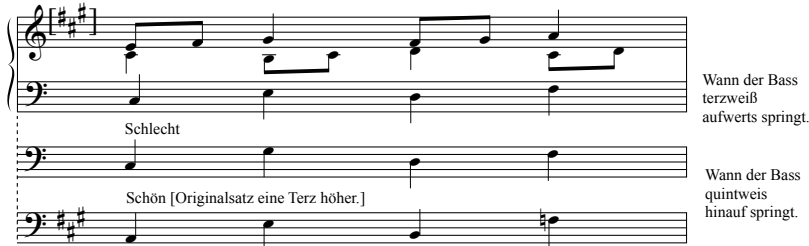
Sequenz-Arm übernimmt in den Folgetakten die Rückführung aus dem Oberquintraum.

Wird das Kanonmodell durch einen fortlaufenden Quintstieg fundiert (Abb. 14a), so setzt der Bass den durchgehenden Diskantklauseln des Oberstimmensatzes üblicherweise Tenorklauseln entgegen (Abb. 14b/c).²⁹

Diminutive Binnenzüge beziehungsweise Sekundanschlüsse können die saltierenden Progressionen von Gegenschrittmodellen vermitteln. Lineare Diminutionen des Basses lassen sich dabei in der Regel als Segmente der »Oktavregel« verstehen.³⁰ Insbesondere jene Modelle, die im nackten Gerüstsatz durch das Fehlen steigender Sekundanschlüsse (bzw. Quintfälle) bereits um 1700 archaisierend gewirkt haben dürften (steigender Terz-Sekund-Gegenschritt und fallender Quart-Terz-Gegenschritt), konnten in derart modernisierter Form fortbestehen.

Abb. 14: Bassfundierungen steigender Sekund-Terz-Gegenschritte

a) Bassfundierungen nach Muffat 1699, 65 und 76



Wann der Bass terzweilig aufwärts springt.

Wann der Bass quintweilig hinauf springt.

b) J. S. Bach, *Wohltemperiertes Clavier I*, Fuge gis-Moll, T. 28 ff. (Transponiert)



c) Durante 2003, 13, »Della sesta maggiore«



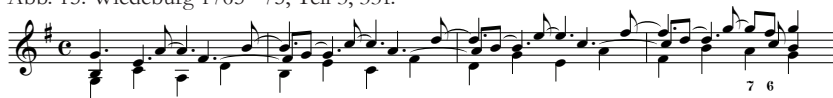
²⁹ Einen durch »tenorisierende« Kadenzen vermittelten Quintstieg führt bereits Lorenzo Penna als »Circulo [...] delle Cadenze« durch den gesamten Quintenzirkel (1684, 179f.).

³⁰ So demonstriert Michel Corrette die Integration der auf die I. bzw. V. Stufe gerichteten Segmente der Oktavregel in einen realen Quintfall bzw. Quintstieg (1753, Kap. XIX, »Du tour de Clavier«, 80–82).

›Fingerpedal: Gegenschritt und lineare Synkopierung

Zwischen Gegenschrittmodellen und linearen Synkopenmodellen bestehen strukturelle Beziehungen, die sich am Tasteninstrument spielpraktisch ›begreifen‹ lassen. Sprungmelodik lässt sich durch das Liegenlassen einmal angeschlagener Töne in eine komplementär-rhythmische Zweistimmigkeit transformieren (›Fingerpedal).³¹ Umgekehrt vermag eine Einzelstimme die komplementär-rhythmischen Ereignisse der Zweistimmigkeit zu umschreiben (›Anschlagsprotokoll). Ernst Apfel verweist in diesem Zusammenhang auf die in der Intavolationspraxis gängige Übertragung vokaler Polyphonie in die Griffschrift der Tabaturen für Laute, Cembalo oder Clavichord: »Töne, die im Vokalsatz nacheinander zum Klingen gebracht und dann erst festgehalten werden, können auf den genannten Instrumenten nur noch nacheinander erklingen.«³² In diesem Sinne thematisiert etwa Johann Michael Wiedeburg in seiner Klavierschule von 1775 alternative »Schreibart[en]«.³³

Abb. 15: Wiedeburg 1765–75, Teil 3, 33f.



Wenn die[s] Exempel auf einem Clavier gespielt wird, wo der Ton nicht nachsinget, als auf einer Orgel geschieht, so klingt es als wenn Rückungen solten ausgedrückt werden in der Discant-Stimme [...] und würde es in seiner Schreibart alsdenn also aussehen:



Latente Zweistimmigkeit dürfte bereits im 17. und 18. Jahrhundert eine Rolle in der instrumental- bzw. improvisationspraktischen Unterweisung gespielt haben, doch sind entsprechende Hinweise in den schriftlichen Quellen rar.³⁴ Das Verhältnis zwischen linearen und saltierenden

³¹ Vgl. Möllers 1989, insbes. 76f. sowie Preuß 1991.

³² Apfel 1964, 68.

³³ Wiedeburg 1765–75, Teil 3, 33f. – Von der »Bindung« zu reden habe ihm die »Ziffer 5 6« Gelegenheit gegeben: »Man siehet daraus, wie auch hier die Quinte kan[n] gebunden werden.«

³⁴ Wiedeburgs Klavierschule ist meines Wissens die einzige zeitgenössische Quelle, die (freilich ohne systematischen Anspruch) ›Anschlagsprotokolle‹ in die instrumental- und

Oberstimmensätzen wurde in Zusammenhang mit der Generalbasspraxis thematisiert. So hält Muffat für die Signenfolgen 5-6 (steigend) und 6-5 (fallend) die Synkopenstruktur des *Stile antico* für »allzu gemein« und schlägt stattdessen die figurative Ausgestaltung des Oberstimmensatzes durch Quart-Terz-Gegenschritte vor, die sprungweise zwischen Deziemenmixtur und Synkopenstimme wechseln und somit im Griffmuster des synkopierten Oberstimmensatzes latent sind (Abb. 16a).³⁵ Die meisten deutschen Generalbassschulen des 18. Jahrhunderts kennen dieses »springende Accompagnement«.³⁶

Der Bass kann die Sprungmelodik des Oberstimmensatzes komplettär nachvollziehen und damit zugleich den Satz »grundtönig« fundieren. Die Grenzen zwischen Gerüstsatz und Diminution verlaufen dabei fließend. Berühren auftaktige Figuren Strukturöne von Gegenschrittmodellen, so können sich diese aus dem Synkopensatz regelrecht herauschälen: Der *Contrapunctus punctato* erweist sich als »Schnittstelle« zwischen linearen Synkopenmodellen und Gegenschrittmodellen (Abb. 16b). Entsprechendes gilt für alle fauxbourdonartigen Stufensequenzen (Abb. 17).

Abb. 16: a) Muffat 1699, 84f.; b) Spiess 1746, Kap. 17, 82, »Von der Syncopation«

Part a) is a single staff in treble clef with a common time signature. The instruction "Allzu gemein" is written above the staff. The melody consists of quarter notes with syncopated rhythms: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Part b) is a two-staff system in treble and bass clefs with a common time signature. The instruction "Schöne Abwexlung der Quinten und Sexten" is written above the treble staff. The bass line has fingerings 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6 written below it. The melody in the bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

improvisationspraktische Unterweisung einbezieht. Vereinzelt Anmerkungen zur latenten Zweistimmigkeit finden sich auch bei anderen Autoren (z. B. Kirnberger 1776–79, 2. Teil, 93f.; siehe auch Fanselau 2000, 71–110).

³⁵ Vgl. auch Niedt 1710–21, 2. Teil, 62f.

³⁶ Bach 1753, 50.

Tab. 1: Fauxbourdonsätze und Gegenschrittmodelle

	Fauxbourdon 5-6	Fauxbourdon 6-5	Fauxbourdon 7-6
Sykopenmodell			
saltierende Einstimmigkeit			
»auftaktige« Diminution (Cp. punctato)			
Gegenschrittmodell			

Nimmt man Modelle mit Quintfällen oder Terz-Sekund-Gegenschritten im Bass zum Ausgangspunkt, so können beide Stimmebenen zwischen saltierender Einstimmigkeit und linearer Zweistimmigkeit hin- und herschalten (Tab. 2).³⁷

Tab. 2: Ligaturen-Zunahme im Quintfall

	Gegenschritt	Oberstimmenligatur	Gegenschritt	Oberstimmenligatur
Gegenschritt				
Unterstimmenligatur				

Nach demselben Muster löst Wiedeburg einen vierstimmigen Ligaturensatz in »nach einander anschlagende Töne« auf (Abb. 17).³⁸

³⁷ Vgl. Salzer/Schachter 1969, 386, Ex. D-3. Für den »fingerpedalisierten« Quintfall ist es strukturell ohne Belang, ob die Stimmen des Gerüstsatzes in Gegenbewegung (3-10) oder parallel (in Terz- bzw. Dezimenmixturen) verlaufen.

³⁸ Die eigenwillige Rhythmik des Beispiels erklärt sich aus Wiedeburgs Anliegen, »Bindungen« über dem Orgelpunkt umfassend zu demonstrieren (Wiedeburg 1775, Teil 3, insbes. 741 ff.).

Abb. 17: Wiedeburg 1765–75, Teil 3, 742, »Vom Orgelpunkt«



Hier lassen sich die anschlagenden Töne folgender Gestalt hören:



Im Terz-Sekund-Gegenschritt ist die Bezugsstimme der Dissonanzbildung bereits latent: Aus der Fingerpedalisierung des einstimmigen Gegenschrittmodells resultiert eine Sekund-Vorhaltskette. Ein zweistimmiges Kanongerüst aus Terz-Sekund-Gegenschritten lässt sich spieltechnisch in zwei der wichtigsten hochbarocken Stufensequenzen transformieren, die Quintsext-Akkord-Kette und die Sekund-Akkord-Kette (Tab. 3).³⁹

Tab. 3: Komplementäre Gegenschritte

	Gegenschritt	Oberstimmenligatur
Gegenschritt		
Unterstimmenligatur		

Weitere Modelle gehen aus der Parallelführung des Terz-Sekund-Gegenschritts und des Quart-Terz-Gegenschritts in Terzen (bzw. Dezimen) und Sexten hervor; Non-Vorhalte (»Sequenznonen«) entstehen, wenn der Bass das in der Vorhaltskette des Oberstimmensatzes latente Gegenschrittmodell »unterterziert« (Tab. 4).⁴⁰

Der Wert einer »spieltechnischen« Vermittlung zwischen Gegenschrittmodellen »Note gegen Note« und linearen Synkopenmodellen für die kontrapunktische Improvisation und die Generalbass- bzw. Partimento-Praxis

³⁹ Vgl. Preuß 1991, 57f.

⁴⁰ Strukturzusammenhänge bestehen überdies zwischen steigenden Stufensequenzen mit Synkopenbass (steigender Fauxbourdon 6-5 ↔ Gegenschritt 6-3 ↔ steigende Quintsext-Akkord-Kette), denen sich nach dem Muster von Tab. 3 jeweils ein Bass in Dezimenmixturen unterlegen lässt; das Verfahren entspricht der Rameauschen *Supposition*.

liegt auf der Hand. Auf gleichem Wege lassen sich – im Sinne einer »Analyse durch Improvisation«⁴¹ – Prozesse der musikalischen »Sprachgeschichte« nachvollziehen (Ligaturen-Anreicherung) oder strukturelle Schichten des Satzes »begreifbar« machen. Freilich bedarf der Transfer von der Spielpraxis in die Analyse einer ergänzenden systematischen Reflexion.

Tab. 4: Parallele Gegenschritte

	Terz-Sekund-Gegenschritt		Quart-Terz-Gegenschritt
Gegenschritt			
Ligatur			

Die vorliegende Darstellung bezieht sich auf ein schmales Repertoire melodischer und kontrapunktischer Fortschreitungsmodelle. Gerade diese Beschränkung lässt zwei Merkmale der modellbasierten Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts umso deutlicher hervortreten: Ihre Multiperspektivität impliziert ein Netz von Systemzusammenhängen und Plausibilitäts-Strukturen, ohne auf (strukturelle, naturwissenschaftliche oder psychologische) Letztbegründungen abzuheben. Ihre Fähigkeit, aus wenigen Basismodellen und Kategorien eine nahezu unendliche Mannigfaltigkeit der Gestalten rational abzuleiten, lässt an die barocke Idee einer *Ars combinatoria* denken:⁴² Die »Verbindungskunst« bildet gewissermaßen den Zeitgeist-Hintergrund einer Theorie, die zugleich höchst phänomen- und praxisnah Vorgänge der Rekombination und Transformation von Modellen reflektiert.

⁴¹ Möllers 1989.

⁴² Vgl. Hirschmann 2005, 121 ff.

Quellen

- Berardi, Angelo (1687), *Documenti armonici*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1970: (= *BMB* II/40a).
- Corrette, Michel (1753), *Le Maître de Clavecin*, Paris, Reprint Bologna: Forni o.J. (= *BMB* II/135).
- Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe*, Ms. Neapel, Neudruck Padua: Armelin Musica.
- Dressler, Gallus (1563), *Præcepta musicae poëtica*, Ms. Magdeburg, hg. von Olivier Trachier und Simone Chevalier, Paris: Minerve 2001.
- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali di cembalo*, Neapel, Reprint Bologna: Forni 1975 (= *BMB* II/140).
- Hothby, Johannes (1977), *De arte contrapuncti*, Ms., hg. von Gilbert Reaney, Neuhausen-Stuttgart: AIM / Hänssler (= *CSM* 26).
- Kirnberger, Johann Philipp (1776–79), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin/Königsberg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1988.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M., Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Lusitano, Vincenzo (1553), *Introdutione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contrapunto semplice, et in concerto*, Rom, Reprint der Ausg. Venedig 1561, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1989 (= *Musurgiana* 7).
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753/54), *Abhandlung von der Fuge* [...], 2 Bde., Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1970.
 — (1755–60), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Muffat, Georg (1699), *Regulae concertuum partiturae*, Ms., hg. von Hellmut Federhofer als: *An Essay on Thoroughbass* (= *MSD* 4), AIM 1961.
- Niedt, Friedrich Erhardt (1710–1721), *Musicalische Handleitung* [...], 3 Teile, Hamburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2003.
- Penna, Lorenzo (1684), *Li primi albori musicali*, Bologna, Reprint Bologna: Forni 1969 (= *BMB* II/38).
- Printz, Wolfgang Caspar (1696), *Phrynidis Mytilinai oder des Satyrischen Componisten erster Theil* [...], Dresden und Leipzig.
- Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Reprint Wiesbaden 1988: Breitkopf & Härtel.
- Spieß, Meinrad (1745), *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg, Mikrofiche, Leiden: IDC.
- Tomeoni, Pellegrino (1795), *Regole pratiche per accompagnare il Basso continuo*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 2002 (= *BMB* IV/205).
- Türk, Daniel Gottlob (1789), *Clavierschule* [...], Leipzig/Halle, Reprint Kassel: Bärenreiter 1997.

- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave thesauri magnæ artis musicae* [...], Prag, Mikrofiche, Rochester, NY: Sibley Music Library.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt/Leipzig, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1994.
- Wiedeburg, Johann Michael (1765–75), *Der sich selbst informirende Clavierpieler* [...], 3 Teile, Halle/Leipzig: Waisenhausbuchhandlung.
- Zacconi, Ludovico (1622), *Prattica di musica*, Teil 2, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1967 (= *BMB* II/2).

Literatur

- Apfel, Ernst (1964), »Wandlungen der Polyphonie von Palestrina zu Bach«, in: *AfMw* 21, 60–76.
- Butler, Gregory G. (1974), »The Fantasia as Musical Image«, in: *The Musical Quarterly*, 60/4, 602–615.
- Dahlhaus, Carl (1956), »Versuch über Bachs Harmonik«, in: *BJb* 43, 73–92.
 — (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.
- Deppert, Heinrich (1993), *Kadenz und Clausel in der Musik von J. S. Bach* [...], Tutzing: Hans Schneider.
- Fanselau, Clemens (2000), *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* (= *BMS* 22), Sinzig: Studio.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des »Contrapunto alla mente« und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, in: *ZGMTH* 4/1–2, 13–55.
 — (2008), »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind. Der Begriff der »phantasia simplex« bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700«, in: *ZGMTH* 5/2–3, 195–247.
- Hirschmann, Wolfgang (2005), »Das 17. Jahrhundert: Desintegration und Diversivizierung«, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 93–126 (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 2).
- Möllers, Christian (1989), »Analyse durch Improvisation. Chaconnebässe der Barockzeit als Improvisationsmodelle«, *Üben und Musizieren* 6, 73–86.
- Preuß, Volkhardt (1991), *Die Anwendung der Clausellebre des 17. Jahrhunderts im Theorieunterricht*, Diplomarbeit, Hochschule für Musik und Theater Hamburg (unveröffentlicht).
- Salzer, Felix/Carl Schachter (1969), *Counterpoint in Composition*, New York, Neudruck Chichester (West Sussex): Columbia Press 1989.
- Unger, Hans-Heinrich (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1992.

© 2014 Folker Froebe (f.froebe@gmx.de)

Hochschule für Musik und Theater München

Froebe, Folker (2014), »Kanonmodelle ›Note gegen Note‹ in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts« [Canonic 'Note against Note' Models in 18th-Century Music Theory], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 119–140.
<https://doi.org/10.31751/p.113>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: doppelter Kontrapunkt; double counterpoint; Fauxbourdon; Fuge; fugue; Gegenschritt; Generalbass; Mixtur; parallel voice leading; thoroughbass

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014