

GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

»Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie
Köln 2004

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



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



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

Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli

Bei den steigenden Sequenzen, die im Œuvre Arcangelo Corellis vorkommen, lassen sich drei Grundtypen unterscheiden, die unterschiedliche formale Funktionen innerhalb der Kompositionen erfüllen. Die steigende Quintfallsequenz tritt in Corellis Triosonaten op. 1 bevorzugt in Zwischenspielen fugierter Sätze auf. In späteren Opera etabliert sie sich an drei Positionen im Verlauf zweiteiliger Sätze: in deren erstem Wiederholungsteil als Fortspinnung, zu Beginn des zweiten Wiederholungsteils als modulierendes Satzmodell sowie in der den Satzschlüssen vorausgehenden Phase, indem die Grundtonart gefestigt und eine Klimax herbeigeführt wird. Die seltenere Quintanstiegsequenz dient im Frühwerk zunächst der Modulation, während sie sich in späteren Kompositionen dank ihrer reizvollen Kanon- und Syncopatio-Wirkungen für die ausführliche Darstellung einer einzigen Tonart empfiehlt. Um ein Sequenzmodell, das sich ebenfalls mit einem Oberstimmenkanon darstellen lässt, bei dem die Sequenzierung aber quartweise abwärts verläuft und das auf Molltonarten beschränkt ist, handelt es sich bei der über Zwischendominanten vermittelten Quintanstiegsequenz. Der Dur-Moll-Parallelismus spielt in Corellis späteren Kompositionen zunehmend eine Rolle bei der Inszenierung des Kontrasts zwischen einer Moll- und ihrer parallelen Durtonart. Bevorzugte verwandte Satzmodelle sind die 9–8- sowie die 7–6-Konsekutive.

In the works of Arcangelo Corelli, three basic types of rising sequences occur, fulfilling different formal functions. In Corelli's trio sonatas op. 1, the "rising sequence of falling fifths" usually appears in the episodes of fugal movements. In later works, it establishes itself in three positions over the course of a two-part movement: as a continuation in the first repeated section, as a modulating "Satzmodell" at the beginning of the second section, and as a climatic affirmation of the basic key in the phrase preceding the end of the movement. In the early works, the rarer rising fifth sequence is initially used for modulation; in later compositions its charming canon and syncopation effects make it ideal for exploring a single key in detail. The rising fifth sequence with inserted dominants can also be employed with a canon in the upper voice in which the sequence moves downwards by fourths, but this is limited to minor keys. In Corelli's later compositions, what Carl Dahlhaus termed "Dur-Moll-Parallismus" increasingly plays a role in creating the contrast between a minor key and its parallel major. Consecutive 9–8 and 7–6 "Satzmodelle" are commonly used, related options.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 7–6-Konsekutive; 9–8-Konsekutive; Consecutive 7–6; Consecutive 9–8; Corelli; Dur-Moll-Parallelismus; musical schemata; Quintanstiegsequenz; rising fifth sequence; rising sequence of falling fifths; Satzmodelle; steigende Quintfallsequenz

Vorbemerkungen aus der Perspektive von 2019

Der Kongressvortrag, dessen schriftliche Fassung hier vorliegt, behandelte einen Gegenstand, dem in den beiden ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts eine exponierte Bedeutung im musiktheoretischen Diskurs zukam. Wie Jan Philipp Sprick näher ausgeführt hat, gaben hierfür Carl Dahlhaus' Forschungen zur harmonischen Tonalität wichtige Impulse,¹ denn besonders anhand des Phänomens der Sequenz wurde deutlich, dass sich bestimmte satztechnische Erscheinungen in tonaler Musik dem Zugang über »große Theorien«² wie Funktionstheorie oder Stufenlehre tendenziell entziehen und angemessener im Rahmen von Modellen der Stimmführung und des Intervallsatzes beschrieben werden können. Die im vorliegenden Beitrag verwendete Sequenzsystematik basiert auf Darstellungen Dahlhaus', Hartmut Fladts sowie Ulrich Kaisers, die zumindest innerhalb der deutschsprachigen Musiktheorie intensiv rezipiert wurden. Eine Basis und Voraussetzung dieser Systematik stellt das grundtonbasierte Fundamentdenken dar, welches, fußend auf der Theorie Jean-Philippe Rameaus, namentlich in seiner Weiterentwicklung durch Simon Sechter als Gegenentwurf zum Riemann'schen System gelten kann. Ausgehend von der Kategorie des harmonischen Fundaments lassen sich sämtliche in diesem Aufsatz vorgestellten Satzmodelle als Quintschrittsequenzen begreifen, denn entweder sind es Quintfall- oder aber Quintanstiegprogressionen, die diese Modelle prägen. Die Kategorie des harmonischen Quartschritts erübrigt sich aufgrund des Denkens in Komplementärintervallen: jede Quartprogression lässt sich auch als Quintschritt beschreiben. Die Bilanz fasziniert hinsichtlich ihrer Übersichtlichkeit: den beiden Arten der fallenden Quintschrittsequenz, der Quintfallsequenz und dem Dur-Moll-Parallelismus, entsprechen mit der steigenden Quintfallsequenz und dem Moll-Dur-Parallelismus zwei Pendants in aufsteigender Richtung. Der vorliegende Text setzt sich speziell mit dem Phänomen der aufsteigenden Sequenz auseinander, das bei Arcangelo Corelli – gemessen am Vorkommen entsprechender Satzmodelle in absteigender Richtung – etwas seltener begegnet. Nicht erörtert wird, dass eine dritte Art der steigenden Quintschrittsequenz, die Quintanstiegsequenz, in der ›fallenden Quintanstiegsequenz‹ ein Gegenstück besitzt, welchem in der Kompositionsgeschichte zwischen Claudio Monteverdi und Franz Schubert jedoch bestenfalls periphere Bedeutung zukommt.³

1 Vgl. Sprick 2012, 1.

2 Menke 2009, 87.

3 Vgl. Lewandowski 2010, 88.

Drei Jahre nach dem Kölner Jahreskongress der *GMTH* von 2004 wies Folker Froebe in einer viel beachteten Studie zum ›contrapunto alla mente‹, gestützt auf eine breite Quellenbasis, den Ursprung diverser Sequenzformen in modellhaften Kanon-Strukturen nach, die in der Improvisationspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts fest verankert waren.⁴ Eine primär auf die Zeit nach 1600 bezogene Darstellung eines Fundus von Sequenzen legte vor dem Hintergrund eines international neu erwachten Interesses an der Kunst des Partimentos und ihrer methodischen Potentiale Johannes Menke vor. Seine Systematisierung knüpft an Traktate des 17. und 18. Jahrhunderts an, führt aber vervollständigend deren Übersichten eigenständig weiter. Als wichtigstes zur Unterscheidung von Sequenztypen führendes Kriterium erweist sich der Bassstimmenverlauf, und zwar im Besonderen die Versetzung eines entweder steigenden oder fallenden diatonischen Intervalls in unterschiedlichen Abständen auf- oder abwärts.⁵ Eingegrenzt wird die Vielfalt der Möglichkeiten zum einen durch die unterschiedliche kontrapunktische Eignung der Basssequenzen für die Bildung geschmackvoller Außenstimmensätze, zum anderen durch ästhetische Präferenzen in bestimmten Epochen, die im Kontext einer »Idiomatisierung« zu einer Selektion führten.⁶

Einen anderen Ansatz bei der Beschäftigung mit Sequenzen verfolgte Robert O. Gjerdingen in der 2007 erschienenen Monographie *Music in the galant style*. Hier wird eine solche Idiomatisierung für einen bestimmten Stil minutiös beschrieben. Und bedingt gerechtfertigt erscheint die Prägung etlicher Neologismen (bei der Sequenz-Benennung), denn sie ermöglichen es, zeittypische Ausprägungen bestimmter Satzmodelle zu bezeichnen, die zwar von ihrem Gerüstsatz oder ihrer Harmonik her teilweise auch in anderen Epochen auftreten, während ihnen aber hinsichtlich der satztechnischen und zuweilen auch melodischen Faktur ein spezifisch ›klassisches‹ bzw. ›galantes‹ Profil anhaftet.⁷

Der Verfasser hält die Sequenzsystematik, wie sie in der vorliegenden Studie zu Grunde gelegt wird, durch die erwähnten neueren Ansätze nicht für überholt. Vielmehr dürfte die Kenntnis unterschiedlicher Beschreibungsmöglichkeiten für einen differenzierten analytischen Zugriff auf das Phänomen ›Sequenz‹ von Nutzen sein. Beispielsweise lässt sich beim Vergleich des Folia-Modells mit dem der Romanesca das Zugrundeliegen einer vom Dur-Moll- und Moll-Dur-Parallelismus ge-

4 Froebe 2007.

5 Vgl. Menke 2009, 94.

6 Ebd., 103 f.

7 Gjerdingen 2007.

prägten Harmonik als gemeinsames Moment bestimmen, was die Zuordnung beider Ostinato-Formen zu einer bestimmten Gruppe modellhafter Sätze nahelegt. Ein substantieller Unterschied besteht aber nicht allein in Details des harmonischen (bzw. des Bass-) Verlaufs, sondern zugleich in unterschiedlichen Intervallgerüsten des Außenstimmensatzes: einem 8–3-Schema bei der Folia, einem 3–5-Schema bei der Romanesca.⁸

Ist im Hinblick auf die Musik Corellis der Vorzug einer von den kontrapunktischen Kriterien ›Bassstimmenverlauf‹ und ›Außenstimmensatz‹ ausgehenden Systematik in deren Fundierung im zeitgenössischen musiktheoretischen Diskurs zu sehen, so spricht für den fundamenttheoretischen Ansatz dessen Perspektive auf die Folgezeit. Die Tatsache, dass sich bei Corelli ein eingegrenztes Sequenzrepertoire etablierte, das die weitere Entwicklung der harmonischen Tonalität entscheidend prägte, wird beim fundamentbezogenen Ansatz durch eine Bündelung der Einzelfälle hervorgehoben, die es nicht nur ermöglicht, Formstrategien von ihrem Prinzip her zu beschreiben, sondern auch zu beobachten, inwieweit der Komponist die Strukturähnlichkeit bestimmter Modelle erkannte und bewusst nutzte. Die Behandlung der 5–6-Konsekutive und der grundständigen steigenden Quintfallsequenz im Sinne von nahezu gleichartigen Modellen erweist sich beispielsweise daran, dass die Festigung der Grundtonart in der Schlussphase etlicher Sätze wahlweise mit dem einen oder dem anderen dieser beiden Satzmodelle vonstatten geht, wobei die formale Funktion und ästhetische Wirkung einer auf den Schluss hinzielenden Klimax jeweils identisch sind.

Wie es zur Etablierung dieser wenigen Satzmodelle im Rahmen der personalstilistischen Entwicklung Corellis kam, welche Konzepte von Syntax und Tonalität zu deren Ausprägung führten, sind die Fragen, die hinter dem Interesse an den im Folgenden ausgebreiteten statistischen Befunden über das Vorkommen bestimmter Sequenzformen im Œuvre des Bolognesisch-Römischen Meisters stehen.

Einleitung

Neben der Entwicklung virtuoser Spieltechniken zählen die Ausprägung und der rege Gebrauch bestimmter Sequenztypen⁹ zu den innovativen Aspekten der ita-

8 Vgl. Menke 2017, 253 f.

9 Die Voraussetzung für eine solche ›Hochkonjunktur‹ des Sequenzierens bilden freilich Ansätze aus Madrigalen des Manierismus und des Frühbarock sowie aus der Improvisationspraxis im Kontext des ›contrapunto alla mente‹.

lienischen Violinmusik des 17. Jahrhunderts. Unter den Instrumentalkomponisten der zweiten Jahrhunderthälfte kommt Arcangelo Corelli (1653–1713) eine besonders vorbildhafte Bedeutung zu.¹⁰ Eine Beschäftigung mit seiner Sequenzbehandlung liegt deshalb nahe, wenn man den Ursprüngen dieser satztechnischen Modelle, die zumindest die dur-moll-tonale Musik wesentlich prägen, nachgehen will. Die folgende Untersuchung beschränkt sich auf eine bestimmte Gruppe von Sequenzen, nämlich die steigenden, bei denen ein Sequenzglied auf einer höheren Tonstufe mindestens einmal wiederholt wird.

Zunächst fällt bei einer Sichtung der sechs Opera Corellis¹¹ unter dem Aspekt der steigenden Sequenzen auf, dass diese erst in den später publizierten Werken des Komponisten gehäuft auftreten. In mehreren Sonaten aus op.1 findet sich nicht ein einziges derartiges Satzmodell¹², in op.6 begegnet in jedem längeren Satz mindestens eines.¹³ Der Frage, wie es zu dieser eindrucksvollen Zuwachsrate kommt, möchte ich anhand einzelner Sequenztypen nachgehen. Die Untersuchung folgt der Einteilung in die drei Hauptgruppen der ›steigenden Quintfallsequenzen‹, ›Quintanstiegsequenzen‹ und ›Moll-Dur-Parallelismen‹, die in ähnli-

10 Finscher (1979) stellt Aspekte der Klassizität Corellis zusammenfassend dar: einerseits die klassische Stilhaltung der Werke und die musterhafte, wohlgeordnete Art ihrer Publikation; andererseits die intensive Rezeption, wobei die Nachahmung in klassizistischem Geist in England und die Weiterbildung von Gattungen und Stilistik in Italien gegensätzliche Pole repräsentieren. Marx (2000, 1593) resümiert, »kein anderer Komponist des Seicento und des Settecento« habe »eine solche Ausstrahlung gehabt wie Corelli.«

11 Die Triosonaten op.1–4 und die Violinsonaten op.5 erschienen zu Lebzeiten des Komponisten, die Concerti grossi op.6 posthum (Amsterdam 1714). Über diese Werke hinaus hat Corelli zahlreiche Kompositionen geschrieben, von denen einige erschlossen und neu ediert wurden. Andere Werke gelten als zweifelhaft oder sind verschollen. Sofern »die vom Komponisten selbst ausgewählten und zum Druck gegebenen Sammlungen das künstlerisch Bedeutendste, das historisch Beispielhafte überliefern« (Marx 1972, 56), halte ich im Rahmen einer analytischen Beschäftigung mit dem Corelli-Stil eine Beschränkung auf die repräsentativen Sammlungen für legitim.

12 Op.1/2 und op.1/6 enthalten keine steigenden Sequenzen. Jeweils eine einzige findet sich in op.1/5, iv (Allegro), T. 47 ff.; op.1/7, i (Allegro), T. 30 f. und op.1/12, iv (Allegro), T. 34 ff. und 41 f. Dagegen sind fallende Sequenzen, insbesondere Quintfall und 7–6-Syncopatio-Kette, bereits für den Stil von op.1 ausgesprochen repräsentativ.

13 Die Entstehung der zwölf Concerti grossi op.6 reicht bis in die 1680er Jahre zurück; gleichwohl repräsentiert die Sammlung Corellis späteren Stil. Inwiefern von einer stilistischen Entwicklung Corellis die Rede sein kann, zeigt am Beispiel der formalen Disposition zweiteiliger Sätze in den da-camera-Werken Talbot (1996). Im Hinblick auf das Datierungsproblem stellt er allgemein fest (ebd., 145): »The chronology of publication reflects that of composition.«

cher Weise Ulrich Kaiser in seinem Lehrgang *Gehörbildung* und Hartmut Fladt in dem Aufsatz *Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs* vornehmen.¹⁴

Die Sequenztypen

1. Die steigende Quintfall- oder ›Monte-Sequenz‹

Unter dem Begriff ›steigende Quintfallsequenz‹¹⁵ lassen sich Phänomene zusammenfassen, die in mehrfacher Hinsicht eng miteinander zusammenhängen: zum einen eine aus Dreiklangsgrundstellungen gebildete Fortschreitung, zum anderen eine Sequenz aus Grundstellungen und Sextakkorden, deren hier verwendete Bezeichnung ›5–6-Konsekutive‹ – vermittelt durch Johann Peter Kellner – auf Johann Sebastian Bach zurückgeht¹⁶, und die in der Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts oft mit einem chromatischen Bassverlauf einhergeht. Die Grundlage beider Modelle bilden zweistimmige, rein konsonante Unterquintkanons im engen Einsatzabstand einer Minima (Bsp. 1).

Ein Ausschnitt aus Orlando di Lassos Vokalbicinium *Oculus non vidit*¹⁷ – die melismatische Vertonung des Textwortes »ascendit« – zeigt, dass die Strukturverwandtschaft beider Kanons lange vor Corelli erkannt und kompositorisch genutzt wurde, in diesem Fall für die spannungsvolle Gestaltung einer Anabasis-Figur. Corelli kombiniert im letzten Satz aus op. 3/9 die beiden Modelle mit den Mitteln des Generalbasszeitalters. Die durch Ziffern ausgedrückte 5–6-Konsekutive ergänzen die Violine 1 und die Continuo-Gruppe durch einen

14 Vgl. Kaiser 1998, Grundkurs, 147–196, und Aufbaukurs, 284–350, sowie Fladt 2005, 347–351 und 359–363.

15 Kaiser 1998, Grundkurs, 156 ff., behandelt die Sequenz in einem Kapitel über »synkopierte Fauxbourdonsätze« im Unterabschnitt »5–6-Synkopenketten aufwärts«. Bei dem nur Grundstellungen enthaltenden Modell unterscheidet er, je nach der metrischen Disposition, zwischen einer Auffassung als »sekundweise aufwärts sequenzierter Quintfall« oder als entsprechende Sequenzierung eines Terzfalls. Im Rahmen seiner Untersuchungen über Joseph Riepel gebraucht den Begriff ›Monte-Sequenz‹ Budday (1983, 79). Über seine besondere Bedeutung bei Riepel hinaus – siehe Anm. 23 – wird der Ausdruck ›Monte-Sequenz‹ auch als Bezeichnung des Sequenzprinzips (steigender Quintfall) verwendet, so etwa bei Fladt 2005, 356 f., 361, und Moßburger 2012, Bd. 2, 834–862.

16 Kellner 1880, 943.

17 Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum*, hg. von Ferdinand und Rudolph di Lasso, Bd. 1, Nr. 3, München: Henricus 1604.

Bei einigen der zahlreichen Sätze im fugierten Stil in Corellis op. 1 tritt eine steigende Quintfallsequenz in zwischenspielartigen Abschnitten auf.¹⁹ Diese bildet mit ihrer simplen Wiederholungsstruktur ein Gegengewicht zum kontrapunktischen Gepräge der imitierenden Partien. In den später publizierten Sammlungen begegnet die Sequenz in dieser Funktion nicht mehr, während sie sich im Gegenzug an drei bestimmten Positionen im Verlauf eines längeren (insbesondere zweiteiligen) Satzes etabliert: a) am Beginn einer Fortspinnung (innerhalb eines ersten Wiederholungsteils); b) als Modulationsmodell (am Anfang eines zweiten Wiederholungsteils); c) als Mittel der Steigerung gegen Ende eines Satzes.

a) Der vierte, lediglich als ›Allegro‹ bezeichnete und keinem Tanztyp zugeordnete Satz des gleichwohl dem da-camera-Format zugehörigen Concerto grosso op. 6, Nr. 10 ist einer von mehreren Sätzen aus op. 6, in denen diese Sequenzart in allen drei genannten Funktionen auftritt.²⁰ Ihr erstes Erscheinen in Takt 5 – auch hier als eine Kombination aus der 5–6-Konsekutive und dem Quartsprung-Kanon – lässt sich im Sinne Wilhelm Fischers als Anfang einer Fortspinnung deuten, deren Charakteristik laut Fischer vor allem in ihrem Beginn mit einer auffälligen Sequenz besteht.²¹ Die Fortschreitung des sequenzierten steigenden Quintfalls zielt bei Corelli an dieser frühen Position im Formverlauf stets auf eine Kadenz als interpunktischen Ruhepunkt und dient zumeist noch nicht der Modulation im Sinne eines Tonartwechsels.²²

In diesem besonderen Fall allerdings kommt es, nachdem die Entwicklung bereits auf einen Abschluss des ersten Teils in der Grundtonart hinauszulaufen scheint (T. 10 f.), im Epilog (T. 11 ff.) zu einer überraschenden Ausweichung. Von

19 Op. 1/1, iv (Allegro), T. 58 ff.; op. 1/3, ii (Allegro), T. 17 f., 23 ff. und 44 ff.; op. 1/4, iii (Allegro), T. 9 ff. und 16 f.; op. 1/12, iv (Allegro), T. 34 ff. und 40 ff.

20 Weitere Fälle sind: op. 6/2, v (Allegro), T. 9 ff., T. 29 ff. und T. 41 ff.; op. 6/4, iv (Allegro–Allegro), T. 13 ff., T. 43 ff. und T. 98 ff.; op. 6/9, ii (Allemanda [Allegro]), T. 6 ff., T. 16 f. und T. 24 ff.; op. 6/11, ii (Allemanda [Allegro]), T. 4 f. (Fortspinnung), T. 16 ff. (Modulation 1), T. 21 ff. (Modulation 2) und T. 29 ff. (Reprise).

21 Vgl. Fischer 1915, 29–47. Im Unterschied zu späteren Darstellungen, die von einer generellen Dreiteiligkeit ausgehen, beschreibt Fischer den Fortspinnungstypus alternativ als zwei- oder dreiteiliges Modell. Optional kann sich dem ›Vordersatz‹ und der ›Fortspinnung‹ noch ein die Kadenz bestätigender ›Epilog‹ anschließen (vgl. hierzu auch Rohringer 2016, 178 ff.).

22 Wie von Blumröder (vgl. 1983, 11 f.) zeigt, konnte der Terminus ›Modulation‹ im 18. Jahrhundert auch das Verweilen innerhalb ein- und derselben Tonart bzw. eines Modus bezeichnen. Die Bedeutung im Sinne eines Tonartwechsels ist erst ab 1721 in Alexander Malcolms *A Treatise of Music* nachweisbar und etablierte sich endgültig in den 1760er Jahren.

einem Einzelfall, der Corrente aus op.2/7²³, abgesehen, findet die steigende Quintfallsequenz am Beginn einer Fortspinnung erst in Corellis op.6 regelmäßiger Verwendung.²⁴

b) Nach der Darstellung Joseph Riepels, der in der 1755 veröffentlichten Abhandlung *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* mit dem Terminus ›Monte‹ einen charakteristischen Begriff für die Fortschreitung des aufwärts sequenziereten Quintfalls geprägt hat, kommt ein solches Modell am Beginn des zweiten Teils eines Tanzsatzes – zu Riepels Zeit selbstverständlich eines Menuetts – als eine von mehreren Norm-Fortschreitungen in Betracht.²⁵ Deren Etablierung als Standardmodell an genau dieser syntaktischen Position vollzieht sich innerhalb der Epoche Corellis und lässt sich in dessen eigenem Schaffen verfolgen. So begegnet die steigende Quintfallsequenz in Corellis Tanzsätzen an dieser Stelle ab op.4 zunehmend regelmäßig²⁶; allerdings entspricht in all diesen Fällen die Stufenfolge noch keineswegs der in späterer Zeit von Riepel dargestellten Rückmodulation. Beispielsweise knüpft im Allegro aus op.6/10 (T.14f.) die Sequenz zunächst am G-Dur-Schluss des ersten Wiederholungsteils an, um sodann (T.16ff.)

23 Der erste Teil lässt sich als dreiteiliger Fortspinnungstypus auffassen: Vordersatz (T.1–7), Fortspinnung (T.8–15) und Epilog (T.15–20).

24 Op.6/1, i (Largo), T.3ff., mit einer Ausweichung in die Paralleltonart; op.6/4, iv (Allegro), T.13ff.; op.6/5, i (Adagio–Allegro), T.17ff.; op.6/6, ii (Allegro), T.7ff. und 43ff.; op.6/11, ii (Allegro), T.4f.

25 Vgl. Riepel 1755, 43ff. Die alternativen Fortschreitungen ›Fonte‹ und ›Ponte‹ werden ebenfalls bevorzugt am Beginn des zweiten Teils eines sechzehntaktigen Menuetts (T.9–12) verwendet. Riepel prägt die drei neuen Termini in durchaus ironisierender Absicht. »Lächerlich« (1757, 1) macht er damit den insbesondere bei Neologismen verbreiteten überreichen Gebrauch lateinischer Fremdwörter durch zweitrangige Musikschriftsteller, die sich den Anschein von Gelehrtheit geben wollen.

Bei der Übertragung des gut memorierbaren Terminus ›Monte‹ auf die Bezeichnung des Sequenztypus (›Monte-Sequenz‹) sollten folgende Probleme bewusst sein. ›Das Monte‹ bezeichnet bei Riepel nicht unbedingt eine Sequenz, sondern eine spezielle Art der Rückmodulation. Ausgehend von der über eine Zwischendominante eingeführten Subdominante erfolgt die Sequenzierung aufwärts, so dass mit Hilfe eines Quint- oder auch eines Grundabsatzes in der Haupttonart eine Zäsur erfolgen kann. Offenkundig hält Riepel das sequenzierende Monte für eine wenig originelle musikalische Alltagsvokabel, wenn er es mehrfach als »Schusterfleck« bezeichnet (z.B. 1755, 44). Ein steigender Quintfall auf anderen Stufen als I–IV / II–V gilt ihm nicht als »natürliches Monte« (1757, 3) und wird allenfalls unter Vorbehalt als solches klassifiziert. Überdies beschränkt Riepel ein »würckliches Monte« (1765, 22) auf zwei Sequenzglieder. Durch eine Erweiterung um ein drittes Glied werde der Hörer, der das ›Monte‹ erwarte, betrogen (ebd.).

26 Erstmals deutet sich im Finalsatz aus op.2/5, Tempo di Gavotta, T.17f., Corellis später häufig angewandtes Verfahren bei der Eröffnung eines zweiten Wiederholungsteils an.

die Stufen I bis iii der Haupttonart C-Dur mit deren jeweiligen Dominanten zu durchlaufen. Übersprungen wird die nicht tonikalisierbare vii. Stufe.²⁷ Im Vordergrund steht der harmonische Aspekt des Modells, während dessen kontrapunktische (kanonartige) Implikationen ästhetisch weniger ins Gewicht fallen. Grundsätzlich aber besteht das Eigentümliche bei der Verwendung der steigenden Quintfallsequenz am Beginn eines zweiten Wiederholungsteils in der Tendenz zur Tonikalisierung einzelner Stufen. Zudem bewirken signifikante Stilmittel des Concerto grosso – der Besetzungswechsel bei jedem Sequenzglied sowie die unmittlere, flächenhafte Wirkungen generierende Wiederholung einer Akkordfolge – eine signifikante Separation der Sequenzglieder. Folglich könnte problemlos in Takt 15 nach a-Moll, in Takt 16 nach C-Dur, in Takt 17 nach d-Moll oder – wie dies tatsächlich der Fall ist – in Takt 18 nach e-Moll, in die bevorzugte Tonart der dritten Stufe, moduliert werden. In der folgenden Übersicht sind Gerüstsätze von Corellis zumeist verwendeten Standard-Ausweichungen dargestellt (Bsp. 3).

Bei der bereits erwähnten Sequenz am Beginn des zweiten Teils des Allegro aus op. 6/10 (T. 14 ff.) scheint es sich genau genommen um eine Quintanstiegsequenz mit den Fundamentprogressionen G–D, A–E u.s.w. zu handeln. Anders als bei den noch zu besprechenden Formen des Quintanstiegs ist hier dessen Verwechslung mit einer steigenden Quintfallsequenz leicht möglich. Die latent wahrnehmbare Basslinie einer chromatischen 5–6-Konsecutive, die gewichtigen harmonischen Quintfälle jeweils zur Taktmitte hin und eben die formale Position sind Indizien für die steigende Quintfallsequenz. Die erwähnten Fundamentprogressionen ließen sich auch jeweils als Vertauschung der beim steigenden Quintfall üblichen Funktionsfolge ›Dominante‹→›Tonika‹ auffassen. Indem jedes einzelne Sequenzglied eine ausgedehnte harmonische Fläche darstellt, erweist sich dieses Modell als prädestiniert für die Verbindung mit gattungstypischem Besetzungswechsel oder terrassendynamischen Strukturen. Entsprechend beschränken sich derlei Grenzfälle zwischen steigendem Quintfall und Quintanstieg bei Corelli nahezu ausschließlich auf dessen op. 6.²⁸

27 Zwischen dem Sequenzglied auf A (T. 15) und dem auf C (T. 16) wird die *H*-Stufe ausgelassen.

28 Op. 6/5, i (Adagio–Allegro), T. 32 ff.; op. 6/5, iv (Largo–Allegro), T. 19 ff. (Beginn des Allegro); op. 6/6, iv (Vivace), T. 52 ff.; op. 6/6, v (Allegro), T. 13 ff.; op. 6/8, ix (Pastorale ad libitum [Largo]), T. 28 f.

Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli

In Dur: von der Dominant- in die Paralleltonart: Corellis frühere Lösung (op. 4/ op. 5)

Steigende Quintfallsequenz

(J. Riepels Lösung für den zweiten Teil eines Menuetts: »Monte«)

Vi

Quintfall
(C-Dur wäre auch direkt am Beginn des 2. Teils möglich.)

In Dur: von der Dominant- in die Paralleltonart: Corellis spätere Lösung (op. 6)

steigende Quintfallsequenz

Vi

In Dur: Corellis häufigste Lösung bei einem nicht modulierenden ersten Teil: die Ausweichung in die iii. Stufe

Neuansatz in der Paralleltonart

Steigende Quintfallsequenz

I iii

Quintfall

In Moll

(Halbschluss) oder Ganzschluss in der Paralleltonart

Modulation in die Oberquinttonart über einen steigenden Quintfall

Beispiel 3: Die von Corelli am häufigsten eingesetzten Modulationen vermittelt der steigenden Quintfallsequenz

c) Am Beginn oder im Verlauf der Schlussphase eines Satzes tritt die steigende Quintfallsequenz bereits in op. 1 auf.²⁹ Insgesamt setzt Corelli sie an dieser Position am häufigsten ein. Ihre Funktion besteht hier gerade nicht in der Modulation, sondern in der finalen Stabilisierung der Grundtonart sowie überdies in einer Klimax-Wirkung, die das nahende Satzende signalisiert. Der syntaktische Sinn einer Schlussvorbereitung fällt im Allegro aus op. 6/10 mit der Reprisenfunktion in eins. So entspricht dort die Sequenz ab Takt 29 der Fortspinnung ab Takt 5 und erfährt wie diese nach der Kadenz eine Wiederholung. Eine verbreiternde Schlusswirkung wird durch Sechzehntelfiguren erreicht.

²⁹ Vgl. etwa op. 1/4, i (Vivace), T. 16 ff.; op. 1/5, iv (Allegro), T. 47 ff. Als eines von etlichen Beispielen aus den späteren Sammlungen sei genannt: op. 3/10, ii (Allegro), T. 31 ff.

2. Die Quintanstiegsequenz

Einen zweiten Typus von steigenden Sequenzen stellt die Quintanstiegsequenz dar, eine Fortschreitung ausschließlich mit steigenden Quinten des Fundamentbasses. Von den insgesamt sieben Sequenzen dieses Typs in Corellis op.1 weisen sechs eine identische formale Funktion auf. Stets treten sie in Moll-Sätzen auf und dienen der Rückmodulation in die Grundtonart nach einer vorausgehenden Ausweichung in die parallele Durtonart.³⁰ Z.B. wäre in einem Stück in a-Moll als erstes Ziel einer Modulation e-Moll möglich, im fernerem Verlauf wäre eine Modulation nach C-Dur die bei Weitem wahrscheinlichste Option. Der C-Dur-Kadenz kann eine Quintanstiegsequenz folgen, die über die dominantische E-Stufe im dritten Sequenzglied zurück nach a-Moll leitet (Bsp. 4).

Grundsätzlich eignet sich diese Sequenzart für eine Ausweichung von einer Dur- in eine Molltonart. Mögliche Zieltonarten sind die der ii., iii. und vi. Stufe (in Dur). Als verwandte Tonarten werden die der iii. und vi. Stufe bevorzugt. Ein Sequenzbeginn in Moll ist dagegen prinzipiell ungünstig, da bereits im zweiten Sequenzglied die problematische verminderte zweite Stufe auftreten würde (Bsp. 5).

Findet das vorgestellte Verfahren aus op.1 – also die Rückmodulation von der parallelen Durtonart in eine Molltonika über einen Quintanstieg zur (auf diejenige Durtonart, die den Ausgangspunkt der Sequenz darstellt, bezogenen) vi. Stufe – in Corellis späteren Werken nur mehr vereinzelt Verwendung – am häufigsten noch in op.2 –, so erprobt der Komponist in den opp.3 und 5 den Quintanstieg in die Tonart der iii in Dur.³¹ Diese Zieltonart aber lässt sich ebenso auch über eine steigende Quintfallsequenz erreichen. Die letztere verdrängt einerseits aufgrund ihrer Quintfall->Logik< – offenkundig mit der Festigung eines moderneren harmonischen Denkens beim späteren Corelli – den Quintanstieg als Modulationsmittel; andererseits verschmilzt sie mit ihm, wie gezeigt, zu einer Art Zwitter.

30 In folgenden Sonaten aus op.1 erfolgt gegen Ende des jeweiligen Satzes eine Rückmodulation über den Quintanstieg: op.1/4, i (Vivace), T. 11 ff.; op.1/8, ii (Allegro), T. 15 ff.; op.1/8, iii (Largo), T. 17 ff.; op.1/8, iv (Vivace), T. 22 ff.; op.1/11, ii (Allegro), T. 21 ff. Die drei genannten Sätze aus op.1/8 verbindet eine gemeinsame harmonische Anlage. Im abschließenden Allegro aus op.1/10 findet sich bereits in der ersten Satzhälfte (T. 30 ff.) eine Rückmodulation (von der parallelen Dur- in die Grundtonart), die ebenfalls mit einem Quintanstieg eingeleitet wird. Die Quintanstiegsequenz im ersten Satz (Grave) aus op.1/3, T. 12 ff., ist die einzige in dieser Sammlung, die nicht dem Modulieren dient.

31 Op.3/8, ii (Allegro), T. 29: von C-Dur nach e-Moll; op.5/2, i (Grave), T. 13 f.: von B-Dur nach d-Moll; op.5/7, ii (Corrente [Allegro]), T. 18 ff.: von F-Dur nach a-Moll.

Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli

Ausweitung in die Oberquinttonart (Quintfallsequenz)

Ausweitung in die Paralleltongart **Quintanstiegsequenz** Kadenz in der Grundtonart

I V ii vi iii

Beispiel 4: Skizze des Modulationsverlaufs eines Stücks in a-Moll mit einer (z.B. für Corellis op.1 typischen) von der parallelen Durtonart ausgehenden Rückmodulation vermittels einer Quintanstiegsequenz

Tritonus

Unmöglich: Beginn in Moll Selten: in die ii.Stufe

Sequenzglied: Nr. 1 Nr. 2 Nr. 1 Nr. 2

bevorzugt in Corellis op. 1: in die vi. Stufe

Nr. 1 Nr. 2 Nr. 3

bevorzugt in Corellis op. 3 / op. 5: in die iii. Stufe

Nr. 1 Nr. 2 Nr. 3

Beispiel 5: Mögliche Modulationen über den Quintanstieg

Der über dem Quintanstieg des Basses gebildete charakteristische Kanon der beiden Oberstimmen (vgl. Bsp. 5) stellt in Corellis Sonaten a tre und a due (opp. 1 bis 5) ein besonderes Merkmal der da-chiesa-Stücke dar. Dies liegt vermutlich daran, dass

es sich bei diesem Oberquintkanon gleichsam um eine stufenweise aufwärts versetzte ›geflohene Kadenz‹³² (mit Diskant- und Tenor-Klausel) handelt. Auf dem kontrapunktischen Gepräge der Kanonstruktur, dem Reiz eines permanenten Wechsels der Patiens-Funktion von einer Stimme in die andere, beruht ihre Affinität zur Stilistik der da-chiesa-Werke.³³ Stellt doch das Modell eine Potenzierung des alten Syncopatio-Modells bei vollkommen untadeliger Stimmführung dar.

In op. 6 dient die Quintanstiegsequenz grundsätzlich nicht mehr der Modulation (im Sinne des Übergangs von einer in eine andere Tonart), sondern der Darstellung einer einzigen Tonart in ihrer Stufenvielfalt. Dabei schließt sich dem Kanon entweder unmittelbar eine Kadenz an³⁴ oder aber zunächst ein Dur-Moll-Parallelismus.³⁵ Auf diese Weise lässt sich die Syncopatio-Struktur über die steigende Sequenz hinaus fortsetzen, bevor eine ›cadenza diminuita‹³⁶ den Abschnitt abrundet. Beide Modellkombinationen ergeben in Verbindung mit einem kadenzierenden Abschluss einen geschlossenen, für den Corelli-Stil archetypischen Satz. Der formale Ort, an dem ein solches Modell innerhalb eines ausgedehnten Concerto-grosso-Satzes eingesetzt wird, bleibt – anders als bei der steigenden Quintfallsequenz – variabel. Ohnehin begegnet der Quintanstieg in diesen Werken eher unregelmäßig.

Vor dem Hintergrund der sich entwickelnden Kadenzharmonik handelt es sich bei einem harmonischen Quintanstieg um eine schwächere, weniger überzeugende Fortschreitung als bei einem Quintfall. Der Anstieg widerstrebt gleichsam der

32 Zu dem auf Gioseffo Zarlino (›fuggir la Cadenza‹) zurückgehenden Begriff der »Kadenzflucht« vgl. auch Daniel 2002, 142 ff.

33 Nach Allsop 2004, 246, kann nicht von einem eigentlichen ›da chiesa-Stil‹ in der italienischen Kammermusik des 17. Jahrhunderts, insbesondere nicht im Sinne eines ›kirchlichen Idioms‹, die Rede sein. Die Mehrzahl der Ensemble-Werke entstand im Auftrag adliger Potentaten, auch wenn dies kirchliche Aufführungen nicht ausschloss. Von der primär kontrapunktisch geprägten Faktur solcher ihrer Funktionalität nach abstrakten Instrumentalwerke setzten sich etwa seit der Jahrhundertmitte einige für kirchliche Aufführungen ungeeignete Kompositionen im freieren Stil ab, die den Zusatz ›da camera‹ im Titel führten. Entgegen Allsops Vorschlag (1999, 73), Corellis Opera 1 und 3, bei denen der Zusatz ›da chiesa‹ im Titel der Erstdrucke fehlt, als »free sonatas« zu klassifizieren, hält Marx (2000, 1589 f.) an der Gattungsbezeichnung ›Sonata da Chiesa‹ fest. Er verweist auf die Eigenart der Werke in Stilistik und Charakter, die Tendenz zur Viersätzigkeit, Besonderheiten der Besetzung (Orgel) und zyklische Gestaltungsprinzipien.

34 Als exemplarischer Fall sei genannt: op. 6/11, i (Preludio [Andante largo]), T. 9–14.

35 Eine außerordentlich lange Folge von Syncopationen bei mehrfachem Wechsel der satztechnischen Modelle bietet der Schlussabschnitt des vierten Satzes (Allegro) aus op. 6/7, T. 27–36.

36 Vgl. Zarlino 1573, 221.

der sequenzierenden Gerüstsätze in den Beispielen 7a und 7b (Violine 2: *fis-c*) wird bei Corelli umgangen.

Beispiel 7: a. Quintanstiegsequenz mit interpolierter Zwischendominante und -subdominante (modellhafter Satz vom Verfasser); b. Variante mit ansteigenden Oberstimmen sowie Stimmkreuzungen (modellhafter Satz vom Verfasser); c. Arcangelo Corelli, Sonata e-Moll op.3/7, iii (Adagio), T. 24–29

Einen Einzelfall bei Corelli stellt der Untersekundkanon zwischen Violine 2 und Basso continuo im 3. Satz (Grave – Adagio) von op. 2/4 dar (Bsp. 8).

Beispiel 8: a. Untersekundkanon als Gerüstsatz; b. Arcangelo Corelli, Sonata e-Moll op. 2/4, iii (Grave – Adagio), T. 18f.

3. Der ›Moll-Dur-Parallelismus‹

Corellis vielfältige Behandlung des Moll-Dur-Parallelismus³⁸, des dritten hier vorgestellten Typus von steigenden Sequenzen, zeigt sich bei der dreisätzigen Sonata c-Moll op. 4/11. Ein mit einer Zäsur (Pause/Fermate) abschließendes Exordium, wie zum Beispiel der erste, halbschlüssig endende Fünftakter des Preludio in Takt 6–10, wiederholt sich bei diesem Präludentyp in op. 1 in der Regel eine Quinte höher.³⁹ Hier aber in op. 4 erfolgt der Neuansatz statt in der Oberquint-

38 Kaiser 1998 (Grundkurs, 177 ff., und Aufbaukurs, 338 ff.) verwendet die Bezeichnung ›Parallelismus‹. Sie geht zurück auf Carl Dahlhaus' Terminus ›Dur-Moll-Parallelismus‹, der sich ebenfalls sowohl auf die fallende als auch auf die steigende Sequenz bezieht (1968, 92 ff.). Hingegen bezeichnet Fladt (2005, 347) das steigende Modell als ›Moll-Dur-Parallelismus‹. Ebenso wie Dahlhaus' Begriff ›Dur-Moll-Parallelismus‹ bei einem Beginn der fallenden Sequenz in Moll ungeeignet erscheint, so auch die analoge Bezeichnung ›Moll-Dur-Parallelismus‹ im Falle eines – bei Corelli noch nicht vorkommenden – Beginns der steigenden Sequenz in Dur. Gleichwohl sprechen vier Argumente für die Bezeichnungen »Dur-Moll-« (abwärts) und »Moll-Dur-Parallelismus« (aufwärts). Erstens verdeutlichen sie das Prinzip, wonach bei fortgesetztem Verlauf sämtliche parallelen Dur- und Molltonarten berührt werden, sofern die Modelle in ihren modulierenden Varianten in Erscheinung treten. Zweitens geben sie zu erkennen, in welcher Reihenfolge jeweils die beiden Paralleltonarten auftreten. Diese Charakteristik eines Alternierens zwischen Dur und Moll kennzeichnet auch die nicht-modulierenden Ausprägungen (wie in Johann Pachelbels *Canone per 3 Violini e Basso*, dem Romanesca- oder dem Folia-Modell). Drittens ermöglichen die beiden Termini eine Abgrenzung gegenüber anderen Sequenzmodellen wie beispielsweise der Quintfallsequenz, die ebenfalls die rhetorische Struktur eines ›Parallelismus membrorum‹ ausprägen (hierin besteht ihr Vorzug gegenüber Kaisers begrifflicher Reduktion ›Parallelismus‹). Und viertens lassen sich entsprechende Sequenztypen, die im 19. Jahrhundert aufkamen und auf symmetrischer Oktavteilung basieren, durch terminologische Analogien als Varianten bzw. Ableitungen der beiden Grundmodelle begreifen: der Dur-Dur-Parallelismus, der auf dem Großterzzykel, und der Moll-Moll-Parallelismus, der auf dem Kleinterzzykel basiert (Fladt 2005, 351).

Darüber hinaus sind aufgrund der Präsenz des Dur-Moll- sowie des Moll-Dur-Parallelismus in Tanz- und Liedsätzen des 16. und 17. Jahrhunderts, die auf bestimmten Bass-Ostinati basieren, Bezeichnungen denkbar wie ›Folia‹-, ›Passamezzo‹- oder ›Romanesca‹-Modell. Freilich bedeutet eine begriffliche Festlegung auf eines dieser Ostinato-Modelle, wie sie Gjerdingen (2007, 25–43) vornimmt, eine fragwürdige Verengung. Nach dem Ostinato in Johann Pachelbels *Canone a 3* wird die fallende Sequenz zuweilen auch ›Pachelbel-Bass‹ genannt, so z. B. in Daniel 2000 (241). Das steigende Modell wäre dann, so in Moßburger 2005 (259), die ›Umkehrung‹ der ›Pachelbelsequenz‹. Die differenzierte Darstellung der Modellvarianten hinsichtlich der Genres und Intervallgerüste bei Johannes Menke (2017, 117–124, 250–256) kritisiert Ariane Jeßulat (2018, 213) dahingehend, dass die Möglichkeit einer vereinheitlichenden Betrachtungsweise nicht einmal erwähnt werde.

39 Vgl. die Anfänge der langsamen Eröffnungssätze der opp. 1/2, 1/8 und 1/11. Ein Gegenbeispiel mit einem Moll-Dur-Beginn findet sich bei einem langsamen Binnensatz: op. 1/3, iii (Adagio).

tonart g-Moll in der Paralleltonart Es-Dur, die nach weiteren fünf Takten durch einen Ganzschluss befestigt wird. Beim späteren Corelli wird der Kontrast mit der parallelen Durtonart zum wesentlichen Merkmal der Molltonart, während deren Beziehung zur Oberquintregion eine etwas geringere Rolle spielt als im Frühwerk. Besonders am Beginn von Mollsätzen entwickelt der Komponist eine Präferenz für den Moll-Dur-Kontrast.⁴⁰

In den drei anschließenden Takten des Preludio (T. 10 ff.) experimentiert Corelli mit dem für den Moll-Dur-Parallelismus charakteristischen Sekundkanon der Oberstimmen, bei dem sich die im geringen Intervallabstand geführten Stimmen fortwährend kreuzen. Aus der Kontrapunktierung dieses Oberstimmenkanons durch den für diese Sequenz typischen Bass resultiert jener signifikante Wechsel von Quart- und Nonenvorhalten, wie er auch beim Dur-Moll-Parallelismus durch die Kombination des modellspezifischen gegenschriftigen Basses mit einer gewöhnlichen Kette von Sekundsyncopationen (Oberstimmen) entsteht (ein solches Modell schließt sich in diesem Preludio in T. 15 f. an). Der Umstand, dass auch der Bassverlauf diastematisch den Kanonstimmen entspricht, wird für die Einbindung des Continuos in die somit entstehende dreistimmige Kanonstruktur genutzt. Wie ein Vergleich von Corellis Lösung (Bsp. 9b) mit dem Gerüstsatz dieses Sequenzmodells (Bsp. 9a) zeigt, werden in op. 4/11 rasche Tonartwechsel gemieden, so dass der Kontrast der Molltonarten mit ihren Dur-Parallelen unterbleibt. Lange durchhalten lässt sich das Modell nur bei einer geschickten Umgehung des Tritonus (vgl. in Bsp. 9a den Part der Violine 1 im Gerüstsatz). Dennoch wirkt es in seiner individuellen Ausformung durch Corelli wie eine kurze, lediglich zwei Glieder umfassende Sequenz, nämlich als Versetzung eines Taktes im Oberquintabstand.

Beispiel 9: a. Gerüstsatz des Moll-Dur-Parallelismus mit Sekundsyncopationen; b. Arcangelo Corelli, Sonata c-Moll op. 4/11, i (Preludio [Largo]), T. 10 ff.

40 Vgl. auch die nähere Untersuchung dieses Präludentypus in Edler 2006, 314–324.

Die Corrente derselben Sonate zeigt mit ihrer Eröffnung (T. 1–9) eine besonders in op. 4 oft eingesetzte Variante des Moll-Dur-Parallelismus. Dabei schließt sich der Sequenz zunächst ein weiterer Quintfall entsprechend dem Prinzip der steigenden Quintfallsequenz an, gefolgt von einem phrygischen Halbschluss. Dieser ›Corelli-Standard‹ bildet häufig die Grundlage von ersten Wiederholungsteilen kürzerer Suitensätze⁴¹, vermag aber auch Binnenstrukturen in längeren Stücken zu prägen (Bsp. 10).⁴²

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a minor key. The first staff is labeled 'Moll-Dur-Parallelismus' and shows a sequence of chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3. The second staff is labeled 'Steigende Quintfallsequenz' and shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The third staff is labeled 'Phrygischer Halbschluss' and shows a sequence of notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Beispiel 10: Standardisierte Modell-Kombination mit zwei steigenden Sequenzen

Im Finalsatz aus op. 4/11, bei dem es sich ungewöhnlicher Weise um eine Allemanda handelt, werden Möglichkeiten und Grenzen der Verwendung des Modells unter den Voraussetzungen dieses Stils – gerade auch bei der dissonanten Gestaltung mit 2–3-Syncopatio-Ketten – deutlich. Am Satzbeginn gelingt die Weiterführung des Parallelismus durch ein drittes Sequenzglied nur mit Hilfe einer Dissonanzvorbereitung im Einklang. Denn sowohl bei der kanonartigen (vgl. Bsp. 9a) als auch bei der konsonierenden Grundform des Modells (vgl. Bsp. 11) ergeben sich an der entsprechenden Stelle Stimmführungsprobleme.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in a minor key. The first staff is labeled 'übermäßige Sekunde' and shows a sequence of chords: G2-B2-D3, A2-C3-E3, B2-D3-F3, C3-E3-G3. The second staff shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

Beispiel 11: Version des Moll-Dur-Parallelismus ausschließlich mit konsonanten Klängen

41 Op. 4/5, iv (Gavotta [Allegro]), T. 1–4; ähnlich in op. 4/8, iv (Sarabanda [Allegro]), T. 1–4. In folgenden Sätzen leitet dieses Modell einen Halbschluss am Ende des ersten Wiederholungsteils eines Suitensatzes ein: op. 4/2, iv (Corrente [Vivace]), T. 17–25; op. 4/12, iii (Giga [Allegro]), T. 4–8; op. 5/5, v (Giga [Allegro]), T. 5–9.

42 Op. 3/5, iv (Allegro), T. 19–22; op. 3/11, ii (Presto), T. 7–10; op. 4/8, ii (Allemanda [Allegro]), T. 1–4; op. 5/2, iv (Adagio), T. 1–5; op. 5/7, iv (Giga [Allegro]), T. 1–11; op. 5/12 (Follia), T. 217–224; op. 6/3, v (Allegro), T. 5–9.

In der Allemanda umgeht der kanonartige von Es-Dur ausgehende Neuansatz ab Takt 5 die Problemstelle – konkret: einen Tritonus es^2-a^2 in der Violine 2 –, indem der Bass als Träger des harmonischen Verlaufs aus der Struktur des Moll-Dur-Parallelismus ausschert. Ein ab Takt 6 auftretendes weiteres Satzmodell setzt den Oberstimmenkanon über einem einfachen linear steigenden Bassgerüst fort; statt des Tritonus führt die zweite Violine nunmehr eine reine Quarte (es^2-as^2) aus. Die so gebildete steigende 9–8-Konsequente weist eine Affinität zur 5–6-Konsequente und damit zur steigenden Quintfallsequenz auf. Wie das Beispiel 12 (anhand eines Modellsatzes) zeigt, chiffriert Corelli häufig die Dissonanzauflösung zugleich mit der Ziffer $\succ 6\prec$. Bei fundamentbezogener Lesart ergibt sich die Stufenprogression eines steigenden Quintfalls. In Verbindung mit dem vorgestellten Sekundkanon macht Corelli von der 9–8-⁴³ und mehr noch von der stimmführungstechnisch nicht unproblematischen steigenden 7–6-Konsequente⁴⁴ (vgl. Bsp. 12) wesentlich regeren Gebrauch als vom Moll-Dur-Parallelismus. Ein Grund für diese Präferenz liegt sicher darin, dass die letztere Sequenzart eine rasche Folge von Ausweichungen nach sich zieht, während sich die Konsekutiven als kontrapunktisch reizvolle Satzmodelle für die Stabilisierung einer Tonart anbieten.

The image shows a musical score for Example 12, divided into two parts, a and b. Part a features a rising 9-8 sequence, while part b features a rising 7-6 sequence. The score includes two staves for the upper parts and a figured bass line. The figured bass line consists of two staves: the upper one shows the notes (Es, C, F, D, G, Es, As, F) and the lower one shows the numbers (9/5, 8/6, 9/5, 8/6, 9/5, 8/6, 9/5, 8/6). Part b has additional numbers (7/6, 7/6, 7/6) below the bass line. Labels 'verdeckte Oktavparallele' and 'verdeckte 8-Parallele' are placed above the staves in part b.

Beispiel 12: a. Steigende 9–8-Konsequente; b. Steigende 7–6-Konsequente (Modellsätze und vierstimmige Generalbass-Aussetzung vom Verfasser)

43 Op. 3/1, iii (Vivace), T. 42 ff.; op. 4/1, iv (Allemanda [Presto]), T. 8 ff.; op. 6/8, ii (Allegro), T. 9 f. Einen sequenzartigen Wechsel von 9–8- und 7–6-Konsequente bietet der dritte Satz (Allegro) aus op. 6/5, T. 58 ff.

44 Op. 2/3, iii (Adagio), T. 24 ff.; op. 2/7, i (Preludio [Adagio]), T. 10; op. 3/2, i (Grave), T. 13 ff.; op. 3/3, iv (Allegro), T. 47 ff.; op. 3/11, i (Grave), T. 14 f.; op. 4/2, iv (Corrente [Vivace]), T. 43 ff.; op. 6/2, iii (Grave–Andante largo), T. 8 f.; op. 6/8, i (Vivace–Grave), T. 12 ff.

Conclusio

Wie die Behandlung des Moll-Dur-Parallelismus in op. 4/11 zeigt, werden die hier vorgestellten Sequenzarten in diversen Fällen als Einheit stiftende Momente innerhalb eines Satzzyklus eingesetzt. Corelli betrachtet sie offenbar keineswegs lediglich als vielfältig kombinierbare oder schematisch fixierte Bausteine des Komponierens. Vielmehr vermögen sie – ähnlich wie Motive und Soggetti – ein zyklisches Werk in spezifischer Weise zu prägen.⁴⁵ Freilich scheinen weniger die nahezu in jedem Werk präsenten steigenden Quintfallsequenzen als vielmehr die selteneren Phänomene wie der Moll-Dur-Parallelismus oder der Quintanstieg dafür prädestiniert, Binnenkorrespondenzen zu vermitteln, die sich als bedeutungsvoll gemeinte Anspielungen verstehen lassen.

Literatur

- Allsop, Peter (1999), *Arcangelo Corelli. »New Orpheus of our Times«*, Oxford: Oxford University.
- Allsop, Peter (2002), »The Italian Sonata and the Concept of the »Churchly«« in: *Barocco Padova 1. Atti del IX Convegno Internazionale sulla Musica Sacra nei secoli XVII–XVIII. Brescia, 13–15 luglio 1999*, Como: AMIS, 237–250.
- von Blumröder, Christoph (1983), »Modulatio/Modulation«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner.
- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (1968): *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.
- Daniel, Thomas (2000): *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Daniel, Thomas (2002): *Zweistimmiger Kontrapunkt. Ein Lehrgang in 30 Lektionen*, Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Edler, Florian (2006), »Der Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate«, *ZGMTH* 3/3, 307–326. <https://doi.org/10.31751/237>

45 Die besonderen Aspekte der Sequenzbehandlung Corellis, wie sie insbesondere beim Vergleich seiner Modell-Darstellung mit Gerüstsätzen deutlich werden, die die Sequenz-»Mechanik« per se zeigen, resultieren letztlich aus einem Ineinandewirken von epochen- und personalstilistischen, gattungs- und formspezifischen Faktoren. Mit dem methodischen Problem, dass eine analytische Untersuchung von Sequenzen sowohl dem Aspekt ihrer Materialidentität mit entsprechenden Modellen in anderen Werken als auch dem ihrer besonderen Funktion in einem bestimmten Stück gerecht werden muss, befasst sich Polth 2000 unter anderem am Beispiel von Corellis *Preudio* aus op. 2/11.

- Finscher, Ludwig (1979), »Corelli als Klassiker der Triosonate«, in: *Nuovi studi Corelliani: atti del secondo congresso internazionale (Fusignano, 5–8 settembre 1974)*, Florenz: Olschki, 23–29.
- Fischer, Wilhelm (1915), »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, hg. von Guido Adler, H. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel / Wien: Artaria & Co., 24–84.
- Fladt, Hartmut (2005), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, *Musiktheorie* 20/4, 343–369.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹«, *ZGMTH* 4/1–2, 13–55. <https://doi.org/10.31751/244>
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the galant style*, Oxford: Oxford University.
- Jeßulat, Ariane (2018), »Johannes Menke, ›Kontrapunkt II: Die Musik des Barock‹ (= Grundlagen der Musik, Bd. 3), Laaber: Laaber 2017«, *ZGMTH* 15/2, 209–214.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre. Improvisation. Höranalyse*, Grundkurs und Aufbaukurs, Kassel: Bärenreiter.
- Kellner, Johann Peter (1880), »Des Königlichen Hoff-Compositeurs und Capellmeisters ingleichen Directoris Musices wie auch Cantoris der Thomas-Schule Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music« [Ms., 1738], in: *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., hg. von Philipp Spitta, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, Bd. 2, 913–950.
- Lewandowski, Stefan (2010), »›Fallende Quintanstiege‹. Ein Modellversuch«, *ZGMTH* 7/1, 85–97.
- Marx, Hans Joachim (1972), »Unveröffentlichte Kompositionen Arcangelo Corellis«, in: *Studi Corelliani: atti del primo congresso internazionale (Fusignano, 5–8 settembre 1968)*, Florenz: Olschki, 53–69.
- Marx, Hans Joachim (2000), »Corelli« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 4, Kassel: Bärenreiter, 1573–1598.
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau, 87–111.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber.
- Moßburger, Hubert (2005), *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns*, Sinzig: Studio.
- Moßburger, Hubert (2012), *Ästhetische Harmonielehre. Quellen, Analysen, Aufgaben*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Noetzel.
- Polth, Michael (2000), »Musikalisches Material und ästhetisches Gelingen«, in: *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, hg. von Andreas Haus, Frank Hofmann und Anne Söll, Berlin: Reimer, 151–163.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gesprächsweise vorgetragen (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt=mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset [Kap. 2])*, Frankfurt a.M. und Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 103–237.

- Riepel, Joseph (1757), *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Wieder durchaus mit musikalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch=weise vorgetragen* (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt=mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset [Kap. 3]), Frankfurt a.M. und Leipzig, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 241–330.
- Riepel, Josef (1765), *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch=weise vorge-tragen* (= Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt=mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel=Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset [Kap. 4]), Augsburg; Johann Jacob Lotter, Reprint in: Riepel 1996, Bd. 1, 333–439.
- Riepel, Joseph (1996), *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, 2 Bde., hg. von Thomas Emmerig, Wien: Böhlau.
- Rohringer, Stefan (2016), »Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹. 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule«, *ZGMTH Sonderausgabe 2016. Carl Dahlhaus und die Musiktheorie*, 155–291. <https://doi.org/10.31751/866>
- Sprick, Jan Philipp (2012), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, Hildesheim: Olms.
- Talbot, Michael (1996), »Stylistic evolution in Corelli's music«, in: *Studi Corelliani V: atti del quinto congresso internazionale (Fusignano 9–11 settembre 1994)*, Florenz: Olschki, 143–159.
- Zarlino, Gioseffo (1573), *Le istituzioni Harmoniche*, zweite überarbeitete Aufl., Venedig, Reprint Ridgewood/NJ: Gregg 1966.

© 2022 Florian Edler

Hochschule für Künste Bremen [University of Arts Bremen]

Edler, Florian (2022), »Zur Entwicklung der steigenden Sequenz bei Arcangelo Corelli« [On the development of the rising sequence in the work of Arcangelo Corelli], in: »Was fehlt?« – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 27–49. <https://doi.org/10.31751/p.243>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022