

Froebe, Folker (2012): Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs Pièce d'Orgue (BWV 572). ZGMTH 9/1, 51–68. <https://doi.org/10.31751/662>

© 2012 Folker Froebe



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.

veröffentlicht / first published: 26/11/2012
zuletzt geändert / last updated: 04/09/2014

Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs *Pièce d'Orgue* (BWV 572)

Folker Froebe

ABSTRACT: Der Beitrag verfolgt vor dem Hintergrund historischer Quellen die entwicklungs-
geschichtliche und systematische Genese eines für die klassische französische Orgelmusik
charakteristischen Modellkomplexes sowie dessen Inszenierung und Funktionalisierung im
Gravement aus Bachs *Pièce d'Orgue* (BWV 572). Der bassbezogene Intervallsatz wird in zwei
Durchgängen alternativ von einem kadenziellen und einem sequenziellen Paradigma her ent-
wickelt. In der Analyse erweist sich die funktionale Integration beider Aspekte als zielführende
Idee der Komposition: Bach führt das französische Stilvorbild auf seine satztechnische ›Essenz‹
zurück und überhöht es zugleich.

Im Mittelteil (*Gravement*) des vor 1714 in Weimar entstandenen *Pièce d'Orgue* in G-Dur
(BWV 572) inszeniert Bach die fortlaufende Verkettung von Sept-Nonen-Vorhalten über
einem in ganzen Noten steigenden Stufenbass. Die »*durezza*-Harmonien« und die »rei-
che Folge von Sept-Nonenakkorden«¹ verweisen auf das titelgebende Vorbild des fran-
zösischen Orgelstils.² Vom Satzbild her steht das *Gravement* dem ›Plein jeu‹-Typus nahe,
der durch einen vollstimmigen und ligaturenreichen Stile-antico-Satz ohne regelrechte
Imitation gekennzeichnet ist.³

Mit Blick auf die historischen Quellen zeigt sich zunächst, dass die Faktur sowohl
aus der Ligaturenanreicherung eines linearen Klauselvorfelds (Teil I: »Klauselvorfeld«) als
auch aus der sequenziellen Verkettung bassbezogener Sept- und/oder Nonenvorhalte
herleitbar ist (Teil II: »Sequenz«). Diesen Genealogien entsprechen jeweils verschiedene
Inszenierungsweisen in der Bach'schen Fantasie. Eine kontrapunktische Reduktion er-
weist die Integration der sequenziellen Faktur in das geweitete Vorfeld der Finalkadenz

1 Williams 1996, 293.

2 »Gleich zu Beginn der Weimarer Jahre kopierte er [Bach] zum Beispiel Nicholas de Grignys Premier
Livre d'Orgue (1700); ein Werk wie das *Pièce d'Orgue* in G-Dur BWV 572 bietet ein Beispiel für
einen souveränen Umgang mit dem französischen Stil.« (Wolff 2000, 141) Bachs in ganzen Noten
steigender Stufenbass erscheint vor diesem Hintergrund als Anklang an die Cantus firmi der Plenum-
sätze Grignys.

3 ›Plein jeu‹ und ›Grand jeu‹ – die Plenumsätze, an denen Bach sich orientiert haben dürfte – ent-
sprechen in der streng kodifizierten französischen Orgelsuite nicht allein Klangtypen mit feststehen-
der Registrierung, sondern zugleich auch klar umrissenen Satztypen; vgl. Morche 1979.

als Telos der Modellinszenierung (Teil III: »Integration«). Von hier aus wird nach der Eigenständigkeit des Bach'schen Modellgebrauchs gegenüber dem Vorbild der französischen Plenumsätze gefragt.

I. Klauselvorfeld

Genealogie

Das dem *Gravement* zugrunde liegende Satzmodell dient unter anderem bei Michel Saint Lambert der Darstellung von Sept-Nonen-Doppelvorhalten:⁴

Beispiel 1: Saint Lambert 1707, 20

Überraschenderweise findet sich das Modell weder bei Nicolas de Grigny (1762–1703) noch in den Orgelzyklen seiner Zeitgenossen in einer die Basisstufen 1–5 vollständig durchlaufenden Gestalt mit regelmäßiger Signaturenfolge. Zwei Beispiele von Jacques Boyvin (1653–1706), dessen zwei *Livres d'Orgue* (1689 und 1700) Bestandteil der Bach'schen Notenbibliothek waren⁵, zeigen Verwendungsweisen von Sept-Nonen-Vorhalten im Klauselkontext, die der Bach'schen Faktur nahestehen (Beispiel 2).

Diese Beispiele weisen auf eine Genese des Modells aus synkopischen Klauselvorfeldern: In den Vorhaltsverkettungen der Oberstimmen bleiben einerseits Prinzipien des älteren Tenor-Diskant-Satzes lebendig, während andererseits der Bass selbst zur kontrapunktischen Bezugsstimme der Vorhaltsbildungen wird. Bei Angelo Berardi finden wir linear-kontinuierliche Vorhaltsbildungen gegen eine fortlaufend steigende Stimme systematisch dargestellt. Der zentrale Ausschnitt mit der Intervallfolge 10-9-8-7-6 entspricht einem synkopierten Stimmtausch (Beispiel 3).

Steht die 10-9-8-7-6-Verbindung über den Basisstufen 3–5, so mündet sie regelmäßig in eine ›Cadenza doppia‹⁶ (Beispiel 4).

4 Entsprechende Beispiele finden sich auch in deutschen Quellen, etwa in Johann Matthesons *Kleine[r] General-Baß-Schule* (1735, 248, »Ungemeine Nonen-Accorde / mit allerhand Diß- und Consonanzen«) und in J.F. Heerings »Regeln des Generalbasses« (fol. 14v, zit. bei Bötticher 1994, 95).

5 Vgl. Beißwenger 1992, 58.

6 Der in der italienischen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts gebräuchliche Terminus ›Cadenza doppia‹ bezeichnet eine Synkopenklausel (›Cadenza composta‹), bei der die Antepenultima des Tenor-Diskant-Gerüsts ihrerseits durch eine ›Cadenza semplice‹ erreicht wird. Johann Gottfried Walther nennt die entsprechende Formel auch »Cadenza composta maggiore«, eine »grosse zusammengesetzte [...] Cadenz« (1732, 124). Häufig initiiert das Zusammentreffen der ›dominantischen‹ Strebtöne, also der 4. Melodiestufe (Ansatzebene der Doppia-Tenorklausel) und der 7. Melodiestufe

a)

b)

Beispiel 2: Jacques Boyvin, a) *Livres d'Orgue I, Premier Ton, Grand Plein Jeu, Anfang*; b) *Livre d'Orgue II, Premier Ton, Prélude grave, Schluss*

Beispiel 3: Berardi 1689, 127, »Ligature risolute con la parte super« (Ausschnitt)⁷

Beispiel 4: Durante 2003, 5
»Cadenza doppia«
(Oberstimmen ergänzt)

(Ansatzebene der Doppia-Diskantklausel) den Kadenzvorgang. Die Einführung der ›Cadenza doppia‹ aus dem Nonenvorhalt über der 4. Bassstufe wird in den Quellen ab etwa 1700 als ein Regelfall vorgestellt. Vgl. auch Menke 2011.

⁷ Vgl. auch Berardi 1687, 142.

Die folgende Übersicht (Beispiel 5) zeigt lineare Gegenbewegungen über dem Bassstufengang 1–5, die jeweils mit einer einfachen Klausel oder einer Cadenza doppia (Beispiel 5b2) schließen. In der jeweils obersten Zeile steht die Oberstimme des konsonanten Satzes, darunter deren kontinuierliche Synkopierung⁸; Varianten sind mit getrennter Haltung in einem System notiert.

Verschiedene Kombinationen dieser Oberstimmen, ihrer Varianten und Oktavversetzungen resultieren entweder in einem konsonanten Satz, einer regelmäßigen 7-6- oder 2-3-Kette der Oberstimmen, Doppelvorhalten der Oberstimmen gegen den Bass oder Mischformen.⁹

In John Christopher Pepuschs *Treatise on Harmony* (1731) und Johann Gottfried Walthers *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708) gipfelt die kontextuelle Darstellung von Vorhaltsbildungen in Modellsätzen, deren Oberstimme jeweils auf der Oktave ansetzt und über unregelmäßig verkettete Vorhalte in die Cadenza doppia münden (die Sätze beruhen vollständig auf dem in Beispiel 5b vorgestellten Repertoire).¹⁰ Offensichtlich geht es beiden Autoren hier weder um die Bildung einer kontinuierlichen Ligaturenkette noch um eine regelmäßige Konsekutive bzw. Generalbassequenz, sondern um eine freie Ligaturenanreicherung der Gegenbewegungsfaktur, in der, um mit Walther zu reden, »eine *syncopatio* oder *ligatura* der andern gleichsam die Hand beut«. ¹¹ Während Pepusch verschiedene Möglichkeiten demonstriert, Doppelvorhalte unter Beteiligung der None zu bilden (Beispiel 6a)¹², ist Walthers Ausgangspunkt der Septimenvorhalt (Beispiele 6b und c). Er folgt zunächst dem Kapitel »De Septimis« aus Wolfgang Schönsleders *Architectonice musices universalis* (1631)¹³, stellt jedoch dem Schönsleder entlehnten Beispiel 6b) eine »verbessert[e]« Fassung (Beispiel 6c) zur Seite, in der über der »dritten *nota* des *Fundaments* der *Alt* nicht gleich in die *Octav* gehet, sondern sich durch die *nona*, [...] *syncopiret* [...]«. ¹⁴

- 8 Abhängig davon, ob die Synkopenkette auf der Terz, Quinte oder Oktave ansetzt, kommt die bassbezogene 10-9-8-7-6-Verbindung in jeweils unterschiedlicher Position zu stehen.
- 9 Die hier gelisteten Gestalten lassen sich als variable Teilkonstellationen eines netzwerkartigen tonalen ›Schemas‹ begreifen, die in Beispiel 1 sowie weiter unten in Beispiel 6 wiedergegebenen Sätze als dessen typische Ausformungen im vollstimmigen Satz (vgl. Gjerdingen 2007).
- 10 Ein weiteres Beispiel gibt Friedrich Erhard Niedt in der *Musicalische[n] Handleitung* (1717, III, 19).
- 11 Walther 1708, 116.
- 12 Pepusch 1731, 34 (Textteil) und 142 (Beispiel).
- 13 Auch Walthers Erläuterungen in lateinischer Sprache (1708, 116) gehen auf Schönsleder zurück (1631, I, 18): »Jucundum propter conflictum septimarum, nonarum, sextarum etc.: Haec omnia posent etiam simplicius compositi: sed libet et licet subinde superbire. Eadem possunt etiam ad ligaturas referri.« (»Hinsichtlich des angenehmen Zusammengeratens von Septimen, Nonen und Sexten etc.: Diese alle können zwar auch einfach zusammengestellt werden, aber es gefällt und steht einem frei, mitunter darüber hinauszugehen: Dieselben können auch in [neue] Ligaturen hineingetragen werden.«)
- 14 Walther 1708, 116. Es bedürfte nur geringfügiger Modifikation der Tenorstimme, um Sept-Nonen-Vorhalte auch über der zweiten und dritten Bassstufe herzustellen und den Satz der Bach'schen Initialphrase (Beispiel 6d) weiter anzunähern.

The image displays four systems of musical notation, labeled a), a2), b), and b2). Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. Above the first system (a) is a circled number '8', above the second system (a2) is a circled number '5', above the third system (b) is a circled number '3', and above the fourth system (b2) is a circled number '8'. Vertical dashed lines separate the systems into measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Beispiel 5: Deszendente Klauselvorfelder über dem Bassstufengang 1–5;
 a) und b): einfacher Kontrapunkt,
 a2) und b2): synkopierter Kontrapunkt

Inszenierung

Die Eröffnung des Bach'schen *Gravement* (Beispiel 6d) gehört demselben Typus an wie die Beispiele Pepuschs und Walthers. Bemerkenswert sind aber auch die Differenzen: in satztechnischer Hinsicht die regelmäßige Disposition der bassbezogenen Sept-Nonen-Vorhalte jeweils auf der ersten Zählzeit und die Integration der 5-6-Konsequente im Tenor, in formfunktionaler Hinsicht die Umdeutung des Kadenzmodells zur Initiale eines größeren bis Takt 42 bzw. 49 reichenden Kadenzvorgangs (Beispiel 7).

a) Pepusch

Musical score for exercise a) Pepusch. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a dotted quarter note followed by an eighth note, then a half note, and a quarter note. The second treble staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The third treble staff has a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The bass staff has a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

b) Walther (nach Schönsleder)

Musical score for exercise b) Walther (nach Schönsleder). It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a half note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The second treble staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The third treble staff has a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The bass staff has a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. Fingerings are indicated by numbers 1-9 below the notes.

c) Walther

Musical score for exercise c) Walther. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a half note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The second treble staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The third treble staff has a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The bass staff has a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. Fingerings are indicated by numbers 1-9 below the notes.

d) Bach

Musical score for exercise d) Bach. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a half note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The second treble staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The third treble staff has a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The bass staff has a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. Fingerings are indicated by numbers 1-9 below the notes.

Beispiel 6 (linke Seite): a) Pepusch 1731, 142, Ex. 73; b) Walther 1708, »Von der Septima«, 114, Ex. 17 (= Schönsleder 1631, I, 18); c) ebd., 116; d) Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 1–7 (transponiert, Bezifferung ergänzt)

The image displays two systems of musical notation. The upper system, labeled 'b)', consists of a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It shows a sequence of notes with diacritics above them: 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. A vertical dashed line marks the beginning of a section labeled 'Cadenza doppia'. The lower system, labeled 'a)', consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and common time. It shows a piano accompaniment. In the first system of 'a)', a measure is marked with '35' and the text '... sfuggita!'. In the second system of 'a)', measures are marked with '37', '39', and '49'. Annotations include 'Doppia -> I?' above measure 37, '-> V!' above measure 39, and a circled '5' above measure 49.

Beispiel 7: a) Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 29–40/49; b): Auszug der Doppia-Kadenzen

Die erste Cadenza doppia wird trugschlüssig ausgeflohen (T. 35). Die Rückwendung zur 4. Melodiestufe (T. 37), der Ansatzebene der Doppia-Tenorklausel, ließe wiederum eine Kadenzierung zur I. Stufe erwarten, die jedoch in die Cadenza doppia zur V. Stufe umgelenkt wird (T. 39).¹⁵

In einer verkürzten Binnenreprise am Ende des Initialteils (T. 59–68) wird die 5. Melodiestufe zum Ausgangston einer nunmehr tatsächlich auf die I. Stufe gerichteten Kadenzierung.¹⁶

15 Die D-Dur-Kadenz Takt 39ff. wird wiederum ausgeflohen und ihre reguläre Ultima erst in Takt 49 nachgereicht.

16 Die Oberstimme des Initialteils (T. 29–68) durchläuft einen Oktavzug von g^2 – g^1 . Die Penultima-Ultima-Verbindungen der formbildenden Kadenzen des *Gravement* schließen sich großformal

The image shows a musical score for Johann Sebastian Bach's *Pièce d'Orgue*, measures 59-68. It is divided into three parts: a) Original manuscript, b) Reduction of the original version, and c) Reconstruction of a simple version from the initial phrase and cadence. The score includes annotations such as 'Cadenza doppia?', 'Doppia?', and 'Doppia-Variante!'. The reconstruction in part c) shows a simplified melodic line with fingerings (5, 4, 3, 2, 1) and a cadence (3, 2, 1). The original manuscript in part a) shows a complex texture with multiple voices and a cadence (63, 67).

Beispiel 8: a) Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 59–68; b) Reduktion der Originalfassung; c) Rekonstruktion einer einfachen Fassung aus Initiale und Kadenz

Der Verlauf der Takte 59–68 folgt anfangs dem Muster der Initialphrase – mit dem Unterschied, dass die 4. Melodistufe zunächst nicht als Doppia-Ansatz genutzt wird. An die Stelle der ›Trugschluss‹-Wendung tritt hier der Sekundakkord über der 5. Basstufe, der nun seinerseits geeignet wäre, einen Doppia-Ansatz des Basses zu initiieren (Beispiel 8c). Stattdessen vermittelt ein Stimmtausch der Außenstimmen die Rückwendung der Oberstimme zur 4. Melodistufe (T. 63), von der aus – in offenkundiger Analogie zum ausgefüllten Quintfall 5–1 (T. 59–62) – die fallende Quinte bis in die 7. Melodistufe, also den Ansatzton der Doppia-Diskantklausel durchlaufen wird. Nach einer erneuten Lagenkorrektur knüpft die Oberstimme in Takt 67 an die noch im Raum stehende 4. Melodistufe an und schließt den übergeordneten Linienzug erwartungsgemäß durch die Tenorklausel (3-2-1).

Nach seiner kleinräumigen Exposition als Modelloberstimme erscheint der ausgefüllte Quintfall (5–1) einerseits in der Melodiebildung der zweiten Phrasenhälfte stufenweise versetzt (4–7), während er andererseits in den Kerntönen der Oberstimme großräumig nachvollzogen wird (Quintzug). Die Assoziation einer regelrechten Sequenz aus Quint-Quart-Gegenschritten liegt nahe. Beispiel 9a) zeigt einen latent kanonischen Satz, Beispiel 9b) reflektiert die Vorhaltsbildung des Basses in Takt 62.

Demnach integriert Bach den thematischen Modellkomplex in weiträumige Quint-Quart-Gegenschritte der Oberstimme, die ihrerseits einen übergeordneten Quintzug (5–1) diminuiert. Diesem Verfahren, die Stationen eines linearen Klauselvorfelds auszukomponieren, werden wir im Kadenzteil des *Gravement* in gesteigerter Form wiederbegegnen.

wiederum zu einem übergeordneten Oktavzug zusammen: Die Züge des ›Mittel- und ›Hintergrundes‹ sind in der Modelloberstimme (T. 29–35) präfiguriert. Zum Verhältnis zwischen Oktav-, Quint- und Terzzugmusik unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten vgl. Rohringer 2011. Stefan Rohringer sei an dieser Stelle für die Diskussion verschiedener schenkerianischer Lesarten des *Gravement* gedankt.

The image displays two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', in G major. Example 'a)' shows a sequence of notes on a treble clef staff with fingerings 10, 3, 10, 3, 10. Below it is a second staff showing a different voicing of the same sequence. Example 'b)' shows a similar sequence with fingerings 10, 6, 10, 6, 10. Below it is a second staff with a double bar and a '2' symbol, indicating a specific fingering or articulation. Arrows in both examples point from the first staff to the second, indicating a transformation or continuation of the sequence.

Beispiel 9: Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 59–68, sequenzielle Satzfolien und Kadenz-einrichtungen in idealisierter Darstellung

II. Sequenz

Genealogie

Zwei bereits erwähnte Merkmale des Bach'schen Modellkomplexes, die regelmäßige Signaturfolge und die Integration der steigenden 5-6-Konsecutive (vgl. Beispiel 6d), verweisen auf sein sequenzielles Potential. Unternehmen wir eine weitere Annäherung, nunmehr ausgehend nicht von einem kadenziellen, sondern einem sequenziellen Paradigma.¹⁷

Soll die steigende Stufensequenz des Basses durch die Oberstimmen regelmäßig mitvollzogen werden, bedarf die Integration von Vorhaltsbildungen jeweils eines Sprungs in die nächste Vorbereitungsnote:¹⁸

17 Für den gesamten Zusammenhang vgl. Kaiser 1994.

18 Die von Fedele Fenaroli alternativ vorgestellten Konsecutive (Beispiel 10) lassen sich problemlos übereinanderlegen. Laut Fenaroli bleibt die Variante mit Nonenvorhalten an den bis zur 5. Bassstufe steigenden Gang gebunden (1775, 25): »[...] e così si prosiegue finchè continua talmovimento, che può procedere dalla prima del Tono fino alla quinta di esso.« (»[...] und [das Partimento] schreitet auf diese Weise so lange fort, wie die [stufenweise] Bewegung anhält, die sich vom ersten bis zum fünften Ton aufwärts ausdehnen kann.«)

a)

b)

c)

Beispiel 10:
Fenaroli 1775,
»Partimento sale di
grado«, 23 ff.¹⁹

Bilden zwei Oberstimmen eine kanonische Vorhaltskette, deren Stimmen – um mit Friedrich Wilhelm Marpurg zu reden – »sich einander beständig übersteigen«²⁰, so repetiert jede der beteiligten Stimmen terzweise. Charles-Simon Catel bringt ein entsprechendes Beispiel, in dem – wie bei Bach – die 5-6-Konsekutive durch die Vorhaltsbildungen der Oberstimmen überwölbt wird (Beispiel 11).²¹

Im Rahmen eines fiktiven Lehrer-Schüler-Dialogs propagiert Joseph Riepel eine Realisierung des Generalbasses (Beispiel 12a), in der die bassbezogenen Vorhalte nacheinander alle drei Oberstimmen durchlaufen (Beispiel 12c). Der unter anderem bei Fenaroli vorgeschlagene Sprung in die jeweils nächste Vorbereitungsnote (Beispiel 12b) wird verworfen: »Auf diese Weise könnte jeder bald Organist sein.«²²

19 Dem Problem, dass in den dissonanten Konsekutiven die angesprungene Vorbereitungsnote jeweils kürzer ist als die anschließende Vorhaltsdissonanz, wird in den Quellen vielfach durch die Antizipation der Vorhaltsauflösung oder eine Darstellung im dreizeitigen Metrum begegnet.

20 Marpurg 1974, II, 137. Die entsprechende Form bezeichnet noch Berardi ausdrücklich als »moderno« (1687, 143). Mauritius Vogt erläutert sie als Modell für eine »fuga« in der Sekunde oder None (1719, 213); vgl. etwa den »Canone alla Seconda« in der 6. Variation der Bach'schen *Goldbergvariationen*, T. 25–32.

21 Stünde die Vorhaltskette des Oberstimmenpaares eine Terz höher, ergäben sich (bassbezogen) Nennvorhalte. Die Überwölbung der ascendenden 5-6-Konsekutive durch descendente Oberstimmenligaturen wird auch in deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts exemplifiziert, etwa in Meinrad Spiess' *Tractatus Musicus compositorio-practicus* (1745, Kap. 4, »Von den Bewegungen und Sprüngen«, 25). Die überaus klare Disposition des Beispiels bei Catel spiegelt den Anspruch der französischen Konservatoriumstradition um 1800, das modellbasierte kontrapunktische Denken des 17. und 18. Jahrhunderts systematisch zu kodifizieren.

22 Riepel 1765, Kap. 4, »Erläuterung der betrüglichen Tonordnung«, 49 (1996, 385).

Beispiel 11: Catel 1802, 35

a)

b)

c)

Beispiel 12: Riepel 1765, 48f. (1996, 384f.)

Werden nicht bloß einfache Septimen- oder Nonenvorhalte, sondern Sept-Nonen-Doppelvorhalte verkettet, so ist eine Verteilung der Vorhalte auf drei Oberstimmen nach dem Riepelschen Muster geradezu zwingend. »Diese Abfolge«, so Anton Reicha, kann gar »nicht anders ausgeübt werden als mit dieser Verteilung der Stimmen« (Beispiel 13, »N^o 50«).²³

N^o 49. N^o 50.

Cette Progression de 6 ne peut avoir lieu que de cette manière, c'est-à-dire que partout où le cinq se trouve, il doit se résoudre sur la Tierce.

Cette succession ne peut se pratiquer qu'avec cette distribution de parties.

Beispiel 13: Reicha 1816, 191

Der Neuansatz eines Oberstimmenmoduls auf der Dezime (bassbezogen 10-9-8-7-6) bildet zur jeweils vorangehenden Stimme einen eng imitierenden Kanon in der Obersekunde bzw. Unterseptime. Nach jeweils drei steigenden Bassschritten erreicht eine Oberstimme ihre Ausgangslage, d. h. das Modell repetiert auf der Oberquarte oder Unterquinte. Wird die 10-9-8-7-6-Formel fallend in die nächste 3 bzw. 10 geführt, ergibt sich folgendes Schema (Beispiel 14b).

Jedes einzelne Sequenzmodul kann nunmehr als Diminution eines übergeordneten Quartstiegs (Bass) bzw. Quintfalls (Oberstimme) verstanden werden; ein Anschluss an das jeweilige Folgemodul ist ohne Lagenkorrektur möglich (Beispiel 14c).

Inszenierung

Betrachten wir von hier aus die große, auf die Finalkadenz zulaufende Sequenzpartie ab Takt 163 (Beispiel 15). Philipp Spitta beschreibt die ästhetische Wirkung der Partie in erster Linie als das Ergebnis einer spezifischen Inszenierung des steigenden »Tonleitermotiv[s]« und der »Contrapuncte« des Oberstimmensatzes:

Gegen das Ende hin [...] tritt auch das Tonleitermotiv erst mächtig und langathmig hervor, mehr und mehr steigert sich nun der Ausdruck zu einer unbeschreiblichen Intensität und Gluth, welche weit, weit über das Leistungsvermögen der Orgel sich hinaus-schwingt: Das Pedal steigt langsam und unwiderstehlich vom D durch zwei Octaven in ganzen Noten aufwärts, dann liegt es im gewaltigen Orgelpunkte lange wieder auf dem Ausgangstone, die linke Hand übernimmt das Motiv in Terzen, und darüber schwingen sich die Contrapuncte weiter und weiter auf [...].²⁴

Mehrere der von Spitta gewählten Attributierungen beziehen sich auf die *zeitliche* Dimension (das Tonleitermotiv »tritt [...] langathmig hervor«; das Pedal »steigt langsam«

23 »Cette succession ne peut se pratiquer qu'avec cette distribution de parties.« (Reicha 1816, 191) Reichas mehrseitige Sammlung verschiedener Sequenzen (»différentes marches ou progressions harmoniques«) schließt mit drei Beispielen (Nr. 48–50), in denen die Dissonanzenverkettung jeweils einer spezifischen Verteilung der Vorhalte auf die Oberstimmen bedarf.

24 Dieses und die Folgezitate bei Spitta 1873, I, 319f.

The image displays three musical staves labeled a), b), and c).
 a) Bass line: A sequence of notes with fingerings 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6. The notes are grouped in pairs with slurs.
 b) Tenor and Soprano lines: A descending canon in the tenor voice, with notes 10, 9, 8, 7, 6, 3. The soprano voice has notes 10, 9, 8, 7, 6, 3. Arrows indicate the canon's progression.
 c) Continuation of the upper voice part: Notes with fingerings 10, 6, 9, 7, 6, 9, 7, 6, 9, 7, 6, 9, 7, 6. The notes are grouped in pairs with slurs.

Beispiel 14: Integration von 5-6-Konsekutive und Sept-Nonen-Vorhalten; a) Bassstimme und 5-6-Konsekutive, b) 10-9-8-7-6-Modul im fortlaufenden Sekundkanon, c) kontinuierliche Einrichtung des Oberstimmensatzes ohne Stimmkreuzungen und Lagenkorrekturen

und »liegt [...] im gewaltigen Orgelpunkte *lange* wieder auf dem Ausgangstone«). Andere akzentuieren die als ebenso zwingend wie steigend empfundene Bewegung im erweiterten *Raum* (das Pedal »steigt unwiderstehlich [...] durch zwei Octaven [...] aufwärts«; die Kontrapunkte »schwingen sich [...] weiter und weiter auf«).²⁵ In hermeneutischen Zuschreibungen wie »mächtig« und »gewaltig« schließlich scheinen raum-zeitliche und klangliche Aspekte des fünfstimmigen ›organo pleno‹-Satzes zusammengeführt.

Spittas hermeneutisch-deskriptive Rede lässt sich auf wesentliche Momente der Inszenierung des Modellkomplexes beziehen: Bass und Tenor führen die steigende 5-6-Konsekutive ab Takt 163 über die gesamte Sequenzstrecke hinweg konsequent ohne

25 Durch Spittas Inanspruchnahme derselben Wortstämme für die Beschreibung von Tonbewegungen und ästhetischen Wirkungen sind beide Aspekte auch sprachlich unmittelbar aufeinander bezogen: Der ›Steigerung des Ausdrucks‹ entspricht das ›Steigen des Pedals‹, dem ›Hinausschwingen von Intensität und Glut‹ über das Leistungsvermögen der Orgel das ›Aufschwingen der Kontrapunkte‹ über dem Orgelpunkt.

Beispiel 15 (linke Seite): Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 148–185; oberes System: Reduktion

Lagenkorrektur. Demgegenüber fällt der Oberstimmensatz in dreitaktigen Quintfallmodulen und segmentiert den steigenden Stufenbass in Quartstiegmole. Diese weitläufige Gegenbewegung von Unterstimmen- und Oberstimmensatz verleiht der Partie einzigartige Dimensionen sowohl hinsichtlich des durchmessenen Raumes als auch der Verbreiterung des Aktionstempos.²⁶

III. Integration

Das *Gravement* eröffnete mit einem den Oktavraum fallend durchlaufenden linearen Klauselvorfeld der Oberstimme (Beispiel 7). Offenkundig in Analogie hierzu durchmisst die Oberstimme ab Takt 148 (dem ersten Takt von Beispiel 15) wiederum den Oktavraum von g^2 bis g^1 , nunmehr in ganztaktigem Verlaufstempo.²⁷ Bildete im Initialteil die oktavteilende Quinte einen ›diatonischen Knotenpunkt‹ (Felix Salzer), so führt hier ein

26 Christfried Lenz hat bereits 1970 betont, das zentrale »Konstruktionsprinzip« dieser Faktur sei der durch »Durezzaharmonik« angereicherte »Fauxbourdon« (1970, 66). In der ersten Episode aus dem sechsstimmigen *Ricercare* des *Musicalischen Opfers* findet sich eine sechsstimmige Formulierung des Modells. Auf die Parallele zum Mittelteil des *Pièce d'Orgue* verweisen u. a. Carl Dahlhaus (1962, 71f.) und Christoph Wolff (1968, 127).

The image displays two systems of musical notation for an organ piece. The first system, labeled 'Quasi-Reprise', spans measures 167 to 173. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The music includes various note values, rests, and a fermata at the end of measure 173. The second system, labeled 'D-Orgelpunkt', spans measures 176 to 183. It also features a treble clef with a key signature of one sharp and a bass clef. The music includes various note values, rests, and a fermata at the end of measure 183. The score is written in a style typical of 18th-century manuscript notation.

erstes Segment (›Fonte‹ nach C) über die ›Abschiedsseptime‹²⁸ *f* in die 6. Melodiestufe e (T. 148–151). Das als Dezimenmixture über der kadenzeinleitenden IV. Stufe harmonisch neu beleuchtete e wird erwartungsgemäß zum Ansatzton eines bis in die Finalebene fallenden Hexachordes.

Der ›Trugschluss‹ in die 6. Regola-Stufe (T. 158) schließlich eröffnet den von Spitta beschriebenen über zwei Oktaven steigenden Bassgang. Wiederum zielt die Oberstimme zunächst auf die 6. Melodiestufe (T. 163). Von hier aus schließen sich die Ausgangstöne der Oberstimmenquintfälle so zusammen, dass ein übergeordneter Linienzug in die 4. Melodiestufe, mithin die Ansatzebene der Doppia-Tenorklausel mündet (T. 173): Jeweils zwei dreitaktige Quintfälle diminuierten einen übergeordneten Sekundfall. Gegenüber dem ›Urbild‹ (T. 29–41) bedeutet dies eine Verbreiterung des Aktionstempos um das Sechsfache.²⁹ Die Pointe der Partie besteht in ihrer fraktalen Selbstähnlichkeit, also in dem Umstand, dass die fallende Modelloberstimme einen Abschnitt jenes fallenden

27 Der scheinbare Oktavzug g^2-g^1 knüpft an das noch im Raum stehende a^2 (Takt 135f.), also die 2. Melodiestufe an und dient damit einer mittelbaren ›Tieferlegung‹ des finalen Sekundschriffs 2–1. Man beachte in diesem Zusammenhang das rückschlüssige Wiederaufgreifen des a^2 in den Takten 166 und 178.

28 Der Begriff ›Abschiedsseptime‹ für die Septime der Zwischendominante zur Subdominante im Rahmen einer Schlusskadenz stammt vermutlich von Heinrich Poos; vgl. Dinslage 1994, 29f.

29 Spittas Rede vom »langathmig[en]« Hervortreten des »Tonleitermotivs« (1873, I, 319) lässt sich als Reflex dieser Verlangsamung verstehen.

Ganges diminuiert, der ursprünglich als Oberstimme eben dieses Modells exponiert wurde.

Besonders deutlich wird dies in dem Augenblick, da die fortlaufende Sequenz unmerklich in die Reprise der Eröffnungssphrase übergeht (T. 167): Von den übergeordneten Quintfällen der Oberstimme her gesehen erscheint g^2 , der Ausgangston der Reprise, als bloßer Durchgang (im Rahmen des Quintfalls a^2-d^2).

Schließlich kann das a^2 in Takt 166f., der am höchsten liegende Ausgangston eines Oberstimmenquintfalls, als latente Ligatur gehört werden, die einen fallenden Sekundanschluss nach zwei Sequenzmodulen erwarten ließe (Beispiel 16b). Infolge der Verkettung zweier Oberstimmenquintfälle ohne Lagenkorrektur erfolgt in Takt 172 jedoch kein Sekundanschluss in derselben Oktavlage.

Beispiel 16: Johann Sebastian Bach, *Pièce d'Orgue*, T. 160–185, Sekundanschlüsse und Lagenkorrektur

Die große Orgelpunktsequenz ab Takt 176 dient demnach nicht allein der Zerdehnung der Kadenzpenultima, sondern auch einer Lagenkorrektur, im Zuge derer sowohl der Sekundanschluss zum g^2 nachgereicht (T. 183/185) als auch auf die Ansatzebene der Doppia-Tenorklausel c^1 zurückgeschlossen wird (T. 180/182). Im Ergebnis wird die Doppia-Tenorklausel durch die Diskantklausel überboten und damit zur Mittelstimme (T. 183).

* * *

Nahezu alle Momente des Satzes gehen aus dem eröffnenden Modellkomplex hervor, aktualisieren Teilaspekte des Modells bzw. realisieren dessen Potentiale. So erscheint im Rückblick die quasi-sequenzielle Quintfallmelodik der großen Kadenzpartie am Ende des Initialteils (Beispiel 8) als kleinräumige Vorwegnahme der Idee des Schlussteils (Beispiel 15), den fallenden Sekundgang der *kadenzialen* Modellvariante mit Hilfe der *sequenziellen* Modellvariante zu rekonponieren.

Damit wird der Modellkomplex von einer spezifischen satztechnischen Konfiguration zum eigentlichen Thema des Satzes. Hierin liegt ein Grund für den eigentümlichen Umstand, dass das Bach'sche *Gravement*, obwohl es sich unmöglich mit einer Komposition etwa Nicolas de Grignys verwechseln ließe, in mancher Hinsicht ›französischer‹, ›Plein-jeu-hafter‹ als seine Vorbilder klingt: Es scheint, als habe Bach gewissermaßen deren satztechnische Essenz offengelegt und zugleich übersteigert.

Der strukturellen Vernetzung, Rekombinierbarkeit und funktionalen Mehrdeutigkeit komplexer Modelle entspricht eine diversifizierte Behandlung von Modellen (als Intervallkonsekutiven, kanonische Gerüstsätze, Klauseln, Bassformeln, Generalbassmodellen, Figuren etc.) in verschiedenen Darstellungsmodi, Lehrkontexten und Teildisziplinen der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts.³⁰ Eine systematische Vergegenwärtigung und Fortschreibung des historischen ›Netzwerkdenkens‹ eröffnet Zugänge zu Bachs kompositorischem Verfahren, in verschiedenen Zusammenhängen jeweils verschiedene Aspekte eines Modellkomplexes aufzurufen und funktional neu zu deuten.

Literatur

- Beißwenger, Kirsten (1992), *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Berardi, Angelo (1687) *Documenti Armonici*, Bologna: Monti, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40a).
- (1689), *Miscellanea Musicale*, Bologna: Monti, Reprint Bologna: Forni 1970 (= BMB II/40b).
- Bötticher, Jörg-Andreas (1994), »Regeln des Generalbasses«. Eine Berliner Handschrift des späten 18. Jahrhunderts, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musizierpraxis XVIII*, 87–114.
- Charles-Simon Catel (1802), *Traité d'harmonie*, Paris: Conservatoire de Musique.
- Dahlhaus, Carl (1962) »Bach und der ›lineare Kontrapunkt‹«, in: *BachJb* 49, 58–79.
- Dinslage, Patrick (1994), »Anfang und Ende. Zu den Lyrischen Stücken von Edvard Grieg«, in: *Zeichen am Weg. Zum 65. Geburtstag von Heinrich Poos*, hg. von A. Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste Berlin, 27–33.
- Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe*, Ms. Neapel o.J., Neudruck Padua: Armelin Musica.
- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali di cembalo*, Neapel: Vocola, Reprint Bologna: Forni 1975 (= BMB II/140).
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press.
- Kaiser, Ulrich (1994), »Zur 5-6-Synkope. Durchführung eines satztechnischen Modells«, in: *Zeichen am Weg. Heinrich Poos zum 65. Geburtstag. Eine Festgabe*, hg. von Adelheid Krause-Pichler, Berlin: Hochschule der Künste, 87–105.
- Lenz, Christfried (1970), *Studien zur Satztechnik Bachs. Untersuchung einiger vom Erscheinungsbild der Vokalpolyphonie geprägter Kompositionen*, Dissertation Ruprecht-Karl-Universität, Heidelberg, Fotomechanischer Druck des Typoskripts: Frankfurt a. M.

30 Vgl. Schwab-Felisch 2007, 299: »Unterschiedliche Arten von Satzmodellen normativ zu klassifizieren, erscheint nicht sinnvoll. [...] Jedes Satzmodell fällt in mehrere Klassen, und es hängt von der Fragestellung ab, welche Klasse jeweils aktualisiert wird.«

- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1755–60), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin: Lange, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1974.
- Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule* [...], Hamburg: Kißner, Reprint Laaber: Laaber 1980.
- (2011), »Die Familie der *cadenza doppia*«, *ZGMTH* 8/3, 389–405.
- Morche, Günter (1979), *Muster und Nachahmung. Eine Untersuchung der klassischen französischen Orgelmusik*, Bern: Francke.
- Niedt, Friedrich Erhard (1717), *Musicalische Handleitung*, Bd. 3, Hamburg: Schilder's Erben, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2003.
- Pepusch, John Christopher (1731), *Treatise on Harmony*, London: Pearson, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1976.
- Spitta, Philipp (1873), *Johann Sebastian Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Reicha, Anton (1816), *Cours de Composition Musicale, ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie*, Paris: Gambaro.
- Riepel, Joseph (1765), *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Kap. 4, »Erläuterung der betrügliehen Tonordnung«, Augsburg: Lotter, Reprint in: Joseph Riepel, *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, hg. von Thomas Emmerich, Wien u. a.: Böhlau 1996, 331–439.
- Rohringer, Stefan (2011), »Von der Oktavzugmusik zur Terzzugmusik: Die Salzburger Notenbuchtradition und die Geschichte der Ursatz-Tonalität«, in: *Funktionale Analyse: Musik – Malerei – antike Literatur. Kolloquium Paris, Stuttgart 2007*, hg. von Bernhard Haas und Bruno Haas, Hildesheim u. a.: Olms, 203–260.
- Saint Lambert, Michel de (1707), *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris: Ballard.
- Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells«, *ZGMTH* 4/3, 291–304.
- Schönsleder, Wolfgang (1631), *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt: Eder.
- Spieß, Meinrad (1745), *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg: Lotter. <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00002469/images/>
- Vogt, Mauritius (1719), *Conclave thesauri magnae artis musicae* [...], Prag: Labaun.
- Walther, Johann Gottfried (1708). *Praecepta der Musicalischen Composition*, Ms. Weimar, Neudruck hg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2).
- (1732), *Musicalisches Lexicon*, Leipzig: Deer, Reprint Kassel u. a.: Bärenreiter 1993.
- Williams, Peter (1996), *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke*, Mainz: Schott.
- Wolff, Christoph (1968), *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden: Steiner (= Beihefte zum AfMw 6).
- (2000), *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt: Fischer.