

Das lyrische und das epische Prinzip

Unsere Alltagssprache ist die der freien Rede. Die Lyrik ist ein „Kunstprodukt“, das sich auf der Theaterbühne oder in Gedichtbänden findet. Dabei fasse ich unter dem Begriff Lyrik alle Formen von mehr oder weniger regelmäßigem Fluß zusammen: Reimformen, Versmaße, Blankverse, Hebungen und Senkungen, Alexandriner und Hexameter und vieles mehr.

In der Musik ist es umgekehrt. Die regelmäßige Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung ist für die überkommenen Liedformen, für Periodik und Phrasenbildung und für Tanzsätze grundlegend. Ihre Antithese, die freie Rede, wird immer noch als bemerkenswerte Abweichung davon wahrgenommen, was man daran sieht, daß es doch einige Zeit gekostet hat, bis es sich durchgesetzt hat, daß ein Rezitativ nicht so auszuführen ist, wie es notiert ist. (Nicolaus Harnoncourt berichtete gern davon, wie die Gesangskollegen am Mozarteum es ihren Studierenden verboten hatten, seine Kurse zu besuchen. Heute ist das kaum fassbar.) Dessen Notation ist vereinfacht und kann sich dem Gemeinten bestenfalls annähern. Denn die rhythmische Freiheit der epischen „Alltagsrede“ kann nicht durch unser Notationssystem, das aus mensuraler Präzision geboren ist, wiedergegeben werden. Wir finden diese Problematik in den Rezitativen der Oper, in Monteverdis *Stile recitativo*, in den *senza tempo* – Abschnitten der Klavierfantasie, in den *Stile brisé* – Werken der französischen Clavecinisten, in den Tombeaus von Froberger und den Toccaten von Frescobaldi usw..

Natürlich existieren diese beiden Ebenen nicht streng getrennt voneinander, sondern gehen ineinander über. Ich meine das nicht vornehmlich in aufführungspraktischer Hinsicht, (da gibt es kompetentere Quellen als dieser kleine Text), sondern mit Blick auf die kontrapunktische Textur. Solche Mischformen oder Übergänge gibt es in der gesprochenen Literatur zuhauf. Sie sind Ausdruck einer großen Kunstfertigkeit:

„Über allen Gipfeln ist Ruh‘,
Über allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vöglein schlafen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.“
(Goethe, *Wanderers Nachtlied*)

Der Reim *Ruh‘/du* liegt in der Mitte des Satzes. Man spricht von einem *Zeilensprung* oder *Enjambement*. Spricht man das Gedicht ohne Reimpausen, wird der Hörer zunächst einen epischen Text vermuten, da der Reim im Kontinuum des Aussagesatzes untergeht.

Erst die letzten beiden Zeilen machen zeitverzögert klar, daß es ein Gedicht ist – ein Gedicht an der Grenze einer nicht gereimten, flüchtigen Tagebuchnotiz. Der Reim wird sozusagen aus der Grauzone zwischen Epik und Lyrik geboren.

Ein weiteres Kriterium ist die Anzahl der Silben pro Vers und die Folge von Hebungen und Senkungen. Goethe meidet hier Anspielungen auf ein normiertes Versmaß und bewegt sich so im epischen Raum. Dadurch werden die Reime nicht gestützt, sondern erscheinen „zufällig“.

Im Gegensatz dazu sind die jambischen Blankverse bei Shakespeare oft einer erstaunlich metrischen Strenge, so daß sie Reime am Versende nicht mehr „nötig“ zu haben scheinen. (Mir persönlich geht es sogar so, daß das Versmaß mir einredet, es gäbe Reime am Zeilenende!) Die regelmäßige Wellenbewegung des Versmaßes suggeriert sozusagen den Endreim.

*But virtue, as it never will be moved,
Though lewdness court it in a shape of heaven,
So lust, though to a radiant angel link'd,
Will sate itself in a celestial bed
(Shakespeare, Hamlet, 1. Akt, 5. Szene, Geist)*

Liest man das jedoch nicht versweise, sondern in einem Zug und ohne den Jambus hervorzuheben, so wird dieser kleine Ausschnitt unversehens zu einem Statement mit epischem Sprachfluß. Stärker noch hören wir diesen Effekt in moderner Lyrik, die keinen Versmaßen gehorcht. Hier ein kleiner Ausschnitt aus dem Gedicht „An die Sonne“ von Ingeborg Bachmann aus dem Jahre 1956:

*„Ohne die Sonne nimmt auch die Kunst wieder den Schleier,
Du erscheinst mir nicht mehr, und die See und der Sand,
Von Schatten gepeitscht, fliehen unter mein Lid.“*

Eines der schönsten Gedichte in deutscher Sprache ist das Abendlied „Der Mond ist aufgegangen“ von Matthias Claudius:

*Der Mond ist aufgegangen,
Die gold'nen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar.
Der Wald steht schwarz und schweiget,
und aus den Wiesen steigt
der weiße Nebel wunderbar.*

In der ersten Strophe gibt es drei epische Infiltrationen: zum einen die Enjambements „prangen am Himmel“ und „steiget der weiße Nebel“. Das dritte besteht darin, daß die

letzte Zeile eine Hebung zu viel hat (vier Hebungen statt drei). Diese berühmte Abwandlung lässt uns aufhorchen, verlängert er doch den letzten jambischen Vers (musikalisch: die letzte Phrase oder Periode) um eine Hebung. Der Vers pendelt aus, er retardiert. Damit lenkt er unsere Aufmerksamkeit auf sich, und das nicht ohne Grund. Denn in der letzten Strophe wird er mit folgendem Inhalt gefüllt:

*„Verschon uns, Gott, mit Strafen,
und laß und ruhig schlafen,
und unsern kranken Nachbarn auch.“*

Matthias Claudius lässt sein Abendlied auf die Reise gehen: von einer Naturbetrachtung neigt sich der Blick auf das menschliche Leben an sich und sucht in ruhigen Kreisen den Sinn unserer Existenz und unseres Tuns. Die letzte Zeile der letzten Strophe ist der Fluchtpunkt all dieser Gedanken – die christliche Nächstenliebe. Die Dimension des Glaubens und die empathische Zuwendung zum Nächsten krönen den naturverbundenen und moralphilosophischen Weg, den das Gedicht bis hierhin genommen hat. Man sieht, daß das epische Element der Dehnung, das die letzte Zeile sanft aus der Starrheit des Versmaßes entlässt, ganz im Dienste des Inhalts steht und nicht bloßes Dekor ist.

Wie lassen sich nun diese Erkenntnisse auf die Musik übertragen? Wie kann sich eine regelmäßige lyrische Form mit epischen Kategorien verheiraten? Welche musikalischen Implikationen haben die Kategorien Verkürzung, Dehnung und Enjambement? Ich möchte mich mit diesem kleinen Papier dieser Frage nähern, allerdings nicht in quellenkundlicher und aufführungspraktischer Hinsicht, sondern vor Allem in kontrapunktischer. Da das aber nicht streng voneinander zu trennen ist, füge im Glossar einige historische Quellen zum Thema Klangrede und Versmaß bei. Mögen sie als Anregung dienen, dieses weite und interessante Feld weiter zu erkunden.

Mich interessiert die Frage, wie modellhafte Sequenz- und Kadenzsituationen sich in eine regelmäßige, „lyrische“ Form eingliedern und dann epische Elemente aufnehmen, gewissermaßen als „Störfaktoren“: Enjambements, Verkürzungen, Dehnungen, Schnitte, Hemiolen. Ziel ist dabei nicht nur ein analytischer Erkenntnisgewinn. Es geht darum, sich diese Erkenntnisse für die historische Improvisation nutzbar zu machen; als Übungsmodelle und Anregungen für eine individuelle Ausformung tradierter Formen und deren beispielhafter Entfaltung in großen Werken. Denn das ist etwas, „woraus sich lernen lässt“, wie Mozart es einst formulierte.

Ausgangspunkt wird der *Basso* der Goldbergvariationen sein, eine der vollkommendsten musikalischen Formen, die es gibt, der eine Regelmäßigkeit ausstrahlt, die in der Lage ist, Herzschlag und Seele einer ebenso vollkommenden Ruhe entgegen zu führen.

Der Basso entfaltet den achttaktigen *Ruggiero*-Bass zu einer 32-taktigen Gestalt. Dieser Bass ist paradigmatisch. Aus ihm entfalten sich größere Formen wie der hochbarocke Suitensatz und sogar die klassische Sonate. Damit meine ich keine quellenkundlich verifizierbare musikologische Genealogie. Ich meine damit eine Möglichkeit, die schier unendlich scheinende Welt modellhafter Situationen einer metrischen Ordnung entgegenzuführen. Unser Ziel ist, ein analytisches Gespür für den Suitensatz und dessen stilistische Individuation bei Bach, Händel, Froberger, Rameau, oder Purcell zu kultivieren. Weiter geht unser Weg zum Arioso des empfindsamen Stils und der Wiener Klassik, eingebettet in die Clavierfantasie, die Sonate oder dem Thema con Variazioni. Unser weiteres Ziel ist es, das ganze improvisatorisch zu üben und in eigenschöpferischem Tun zu spiegel und zu entfalten.

1. Der Goldbergbaß und seine Varianten

1.1 Der Goldbergbaß in Originalgestalt

Der *Basso* der Goldbergvariationen ist das Sinnbild der Regelmäßigkeit. Er besteht aus 4 Phrasen, deren jede 8 Takte lang ist. Jede dieser Phrasen besteht aus einer 4-taktigen Initiale und einer 4-taktigen Kadenz, das heißt einem sich öffnenden und einem sich schließenden „Ast“. Die jeweils viertaktigen Schließungen werden durch die jeweiligen Ruggiero-Klauseln dargestellt. Die erste Kadenzebene ist nach 8 Takten auf der 1. Stufe, die zweite auf der 5., die dritte hebt sich zur 6., und die letzte Phrase setzt auf der 4. Stufe an und schließt wieder auf der 1. Stufe. Der erste und letzte Akkord der letzten Phrase bilden, gewissermaßen als Rahmen, die Penultima und Ultima einer *Acquiescens* (C und G).

The musical score displays the Goldberg Bass in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into four 8-measure phrases. Each phrase begins with a 4-measure initial and concludes with a 4-measure cadence. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 below the notes. Ruggiero clauses are represented by brackets under the final notes of the cadences. The first cadence ends on G1, the second on G5, the third on G6, and the fourth returns to G1. The final phrase concludes with a double bar line.

Die ersten 16 Takte öffnen am Doppelstrich nach D (Oberquinte), die zweiten schließen auf der Finalebene G. Die letzte Zeile greift (als Reprise) die zweite Zeile wieder auf. Da jene von der 1. zur 5. Stufe öffnet, muß die letzte Zeile als deren Reprise eine Quinte tiefer stehen, da sie ja auf der 1. Stufe herauskommen soll. Die letzten 8 Takte müssen also auf der Unterquinte ansetzen (IV-I).

Der Unterquinte kommt auf diese Weise eine besondere formale Rolle zu. Sie ist Wegweiser in den Schluß hinein und entspricht somit dem, was in der klassischen Dramentheorie die „Perepetie“, genannt wird, die „Neigung in den Schluß hinein“. Indem die Unterquinte in dieser Weise prägnant die letzten 8 Takte ansetzt, weiß unser Ohr: jetzt neigt sich die Melodie dem Ende zu.

Es ist faszinierend, wie Bach diese Unterquintentreprise in der rechten Hand ausformt. Denn würde er sie wörtlich aus der zweiten Phrase übernehmen, müsste sie so heißen:

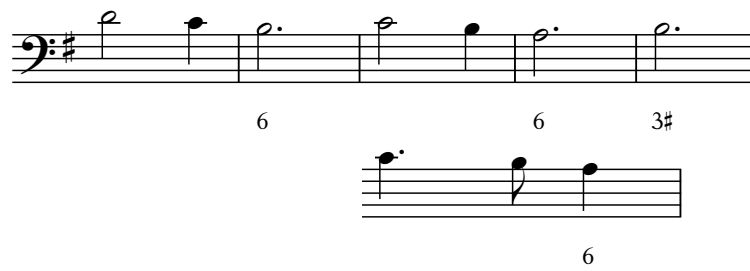


Bach übernimmt aber den 2. Und 4. Takt der ersten Phrase.



Dadurch entsteht ein kleiner Quintfall in der rechten Hand, wie er dem Fauxbourdon eigen ist, als Austerzung der rechten Hand. Und es ist eben diese Dezime über dem Baß, die die amorphe, mäeutische und doch alle Möglichkeiten der Entfaltung in sich bergende leere Oktave des Beginns steigert, klärt und harmonisch konkretisiert.

Die vorletzte Zeile (T 17-24) bringt eine viertaktige *Fonte*-Sequenz, die halbschlüssig die Ruggiero-Klausel nach e-moll initiiert; sie hält auf H-Dur inne, der Dominante von e-moll. Dieser „Fermate“ steht eine Beschleunigung der Altizans in T 19 gegenüber. Sie verhindert, daß das Fonte-Segment fünftaktig ausfiele.



Die Fonte-Sequenz in dieser zweigliedrigen Form hat hier ihre idealtypische Position. In Tanzsätzen läutet sie den zweiten Abschnitt nach dem Wiederholungszeichen ein, gleich ob es sich um einen höfischen Tanz, wie das Menuett, oder um einen bürgerlichen Tanz, wie den Ländler, handelt. Hier zwei Beispiele dazu: eines von Mozart (als Kind) und eine Ecossaise von Schubert:

The image displays two musical examples of the Fonte sequence. The first example is Mozart's Menuett G-Dur KV 1a, showing the first four measures of the piece. The second example is Schubert's Ecossaise, showing the first four measures of the piece. Both examples include fingerings for the Fonte sequence, which is a sequence of six notes: F#4, G4, A4, B4, C5, and D5. The fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6, 6, and 6#.

Mozart, Menuett G-Dur KV 1a



Schubert, *Eccossaise* G-Dur, aus op. 18

Riepel setzt in seinem Lehrbuch die Stufensequenz nach dem Doppelstrich an. Hier eines seiner zahlreichen Beispiele für die *Fonte*-Sequenz¹:



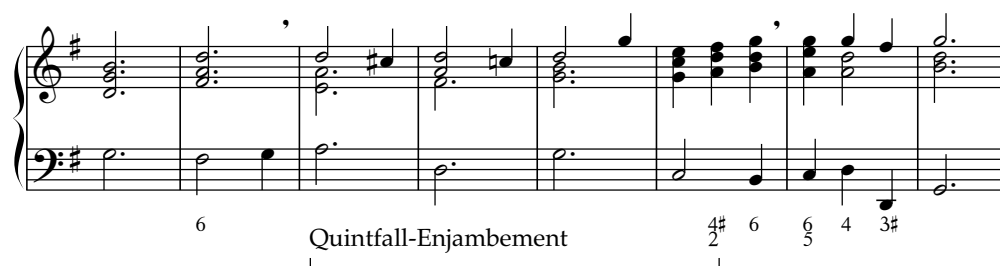
Der Unterschied zur *Aria* liegt darin, daß bei Riepel der Baustein der Sequenz die Cantizans, ist, bei Bach aber die Altizans. Ersteres ist in Tanzsätzen des 18. Und 19. Jahrhunderts häufiger. Die Cantizans hebt zur 2. Stufe und fällt dann zur 1. Stufe. Die Altizans bei Bach führt zurück nach C und fällt nach H-Dur, um dominantisch die Klausel auf der 6. Stufe e-moll einzuleiten.

Ein Wort zu den beiden Beispielen von Mozart und Schubert. Es ist nicht nur die Verortung der Sequenz, die beide verbindet, es ist auch die Reprisensituation. Beide greifen die zweiten 4 Takte vor dem Schlußstrich wieder auf. Schubert macht das wörtlich, da die Phrase vor dem Wiederholungszeichen nicht zur 5. Stufe öffnet. Mozart setzt die Reprise auf der Unterquinte an, da zuvor die zweiten 4 Takte eben jene Öffnung vollziehen. Bachs *Aria* hat dieselbe Form, nur nicht auf 4x4 Takte, sondern auf 4x8 Takte angelegt. So haben eine *Eccossaise* des Biedermeier, ein kindlich-geniales Menuett der Klassik und eine Sarabande des Hochbarock dieselbe Substanz. Was alle verbindet: sie sind Tänze.

¹ Joseph Riepel, *Grundlagen zur Tonordnung* insgesamt, Frankfurt/Leipzig 1755, 2. Buch, S. 46

1.2 Enjambements der 1. Zeile (Takt 1-8)

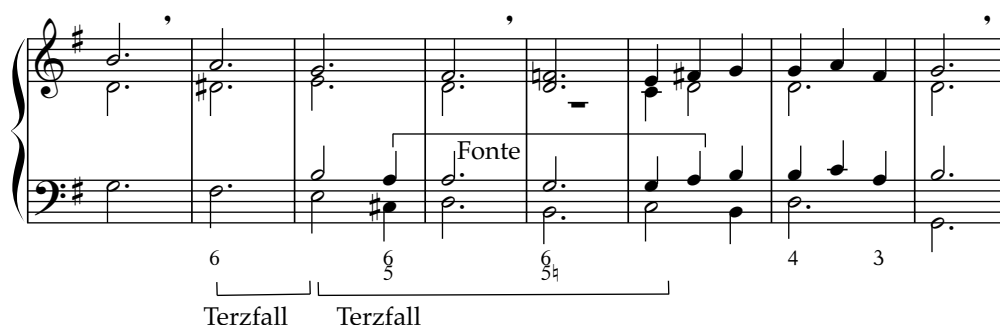
1.2 a



Ein kleiner Eingriff mit großer Wirkung: Der ursprüngliche Baßton E in Takt 3 wird durch A ersetzt. Das anvisierte Ziel D in Takt 4 wird nicht stufenweise, sondern quintweise fallend erreicht. Dadurch blendet sich eine Quintfall-Sequenz hervor, die von Takt 3-6 reicht. Das ursprüngliche artikulatorische Komma nach dem 4. Takt wird so überbrückt. Das entspricht dem Zeilensprung, dem *Enjambement* in der Lyrik. Gemessen an dem ursprünglichen Baß ändert sich die Gruppierung der Takte: aus der symmetrischen Anlage 4+4 wird nun 2+4+2.

Das hat für die Ruggiero-Klausel Folgen, denn statt 4 Takten stehen ihr nunmehr 2 Takte zur Verfügung. Dadurch entsteht die gerade für barocke Kadenzbildung so typische Hemiolenbildung 3:2.

1.2 b



Um dieses Beispiel 1b zu verstehen, sollte man sich vergegenwärtigen, daß sich in der ursprünglichen Fassung auch die beiden Viertaktgruppen in jeweils 2+2 „Mikrophasen“ gliederten. Erinnern wir uns: Das Fis in Takt 2 war rückwirkend eine Cantizans nach G (also eine Dominante mit Terzbaß), das E in Takt 3 eine Tenorizans nach D (Dominante mit Quintbaß). Dieses zweitaktige Komma wird hier in Takt 2 und 3 überspielt, denn das Fis ist nicht mehr auf G, sondern auf das ihm folgende E in Takt 3 bezogen und „klebt“ gewissermaßen an ihm, als dominantische Tenorizans. Solchermaßen integriert sich das Terzfallsegment G/e in den stufenweise fallenden Fauxbourdon. Um auf dem Tetrachord-Eckton D herauszukommen, bedarf es des Sekundfalls e/D. Das ist ein

sequenziellen *Fonte*-Segment. Diese *Fonte*-Sequenz pflanzt sich nun fort, von D nach C. Beide Ebenen werden jeweils leittönig – als Cantizans - einkadenziert. Insgesamt ist dieses *Fonte*-Segment dreigliedrig und führt von e-moll über D-Dur nach C-Dur. Das bedeutet aber auch, daß sich der zunächst eingliedrige Terzfall (G-e) um ein weiteres Element weitet (e-C). Jedes Sequenzglied dieses Terzfalls ist drei Takte lang. Das heißt, daß wir die Unterquinte von G-Dur, C-Dur, *hemiolisch* erreichen!: 2x3 statt 3x2 Takte. Die Vermutung liegt nahe, einen solchen Terzfall im *Canone alla terza* zu bringen. Denn der Terzkanon in den Goldbergvariationen ist ein Unterterz-Kanon:



Bach, Goldbergvariationen, Canone alle Terza (Var. 9)

Die Einsatzintervalle der Kanons in den Goldberg-Variationen sind steigend angelegt, bis auf den Terzkanon (und auch den Quartkanon). Das heißt, daß der Terzkanon auf der Unterterz statt der Oberterz ansetzt. Der Grund dafür scheint mir in der Möglichkeit zu liegen, das Terzfall-Enjambement des Basses kontrapunktisch zu nutzen.

Auch in folgender Variante stehen die beiden ersten Takte isoliert und die folgenden vier Takte überbrücken das artikulatorische Komma zwischen den Takten 4 und 5. Die Phrasierung ist 2+4+2. Solches haben wir schon in Beispiel 1a gesehen; nur, daß dort ein Quintfall in der Mitte steht, hier aber eine *zirkulierende Kadenz*:

1.2 c



Gegenschritt D-C

Charakteristisch ist hier, daß der Leitton Cis im 3. Takt nach C imperfiziert wird. Dadurch verliert der untere Ton des eröffnenden Tetrachordes, und mit ihm der Halbschluß D-Dur, seine Bedeutung zugunsten einer von vornherein anvisierten Kadenz nach G-Dur. Ungeheuer reizvoll ist hier der im Fauxbourdon dargestellte Gegenschritt

D-Dur – C-Dur Takt 2/3. Das ist eine archaisierende Wendung: zwei Dur Akkorde im Abstand einer fallenden Sekunde. Sie ist stilbildend für die Harmonik des 16. und 17. Jahrhunderts und wird im 18. Jahrhundert weitgehend gemieden. Das mag daran liegen, daß der Tritonus zwischen den Tönen Fis und C besonders ins Ohr springt, während in der „vor-Bach-Zeit“ die *doppelte Leittonkadenz* des 15. Jahrhunderts noch gewohnt war. Hierzu zwei Beispiele, eines von Monteverdi und eines von Graupner:



Monteverdi, *Pur ti miro* (Nerone/Poppea) aus der „*Incoronazione di Poppea*“



Graupner, *Chaconne A-Dur* aus der *Partita A-Dur* BWV 149

Die beiden vorangegangenen Beispiele zeigen, daß es möglich ist, die Imperfektion von Cis nach C im 3. Takt auch zu einem einfachen Fauxbourdon zu nutzen. Das läßt deutlich werden, daß die zirkulierende Kadenz aus dem Fauxbourdon organisch erwächst, nur angereichert mit den Bezifferungen 6/4 im 4. Takt und 5/6 im 5. Takt. Im 6. Takt steigt der Baß wieder zur Quinte D und damit zum Quartsextakkord. Hier der einfache Fauxbourdon, wie im Basso der Goldbergvariationen möglich wäre. Er überspielt das Komma nach dem 4. Takt ist 6 Takte lang.

1.2 d

6 6[#] 6 6 6 4 3

└────────┘ Gegenschritt D-C

└────────────────────────────────┘ Fauxbourdon

Im 4. Takt stünde in der zirkulierenden Kadenz ein Quartsextakkord. Angesichts dessen ist die Terz des Sextakkordes über D, der Ton Fis im Alt, dissonierend im Sinne von strebig.

1.3 Enjambements der 2. Zeile

1.3 a

7 7 7 4[#] 6 6/5 4 3[#]

└──────────┘ Quintfall-Enjambement

Auch hier liegt das Enjambement in der Mitte der Phrase. Der Quintfall gliedert die 8 Takte in 2+4+2. Um das hervorzuheben, bedarf es nur einer Veränderung: aus dem Fis in Takt 5 wird ein D. Das Fis mit der Bezifferung 6 hatte eine steigende melodische Gravitation in die Ruggiero-Klausel hinein. Das D mit der Bezifferung 7 gliedert sich in das sequenzielle System des viertaktigen Quintfalls. Dieser kann auf 6 Takte geweitet werden:

1.3 b

7 7 7 7 7 4[#] 6 6/5 4 3[#]

└──────────┘ Quintfall-Enjambement

Der Quintfall in den ersten beiden Takten ist auf den unbetonten Zeiten eingeschoben. Das hat zur Folge, daß er in den Takten 3-6 *retardiert*, gewissermaßen „auspendelt“. Der folgende Sekundschnitt über dem Kadenzsockel G führt zur Hemiole und damit zu einer *Beschleunigung* der Ruggiero-Klausel. Das Faszinierende ist, daß diese beiden kinetischen Zustände, Retardierung und Beschleunigung, die mehr in der gesprochenen Sprache als im lyrischen Versmaß zu Hause sind, hier in die ursprünglich 8-taktige Periodik eingepaßt sind – allerdings ohne sie zu sprengen. Innerhalb des lyrischen Rahmens, der musikalisch durch eine achttaktige Periode dargestellt ist, ist die Tektonik einer epischen Welle spürbar, deren Eigenschaften Beschleunigung und Verlangsamung sind. Diese Kategorien sind nicht interpretatorisch, also auf den kontrapunktischen Satz „von außen“ gelegt, sondern erwachsen aus ihm selbst.

1.4 Enjambements der 3. Zeile

1.4 a

6 2 6 3# 4# 6 6/5 4 3#

Fonte-Enjambement

Abstrahieren wir die Fonte-Sequenz als Cantizans-Altizans-Sequenz, oder (noch pragmatischer) als Terz-Sekund-Zug, so stellen wir fest, daß dieses Melodiemuster im Baß nicht vor der Ruggiero-Klausel der zweiten vier Takte halt macht, sondern in sie hineingreift. Das können wir zu einer Überspielung des Kommas nach dem Halbschluß Takt 4 nutzen. Die Sequenz treibt weiter voran bis a-moll Takt 6 und drückt die Kadenz auf zwei Takte zusammen.

Interessant ist auch hier, wie die Kategorien *Beschleunigung* und *Stillstand* Einzug halten. Nach der Beschleunigung im 3. Takt retardiert die Fortschreitung.

1.4 b

4/2 7/3# 3# 6/5 6/5 6/5 6/5 9 7/5 3#

Dieses Beispiel schließt chiasmatisch an die D-Dur-Kadenz vor dem Doppelstrich an. Die Perfecta A-D wird in Takt 2/3 eine Sekunde höher sequenziert (H-e). Dieses e-moll ist zu früh erreicht, im 3. Takt der Phrase und wartet darauf, formal bestätigt zu werden. Das passiert zu nächst nicht. Es sind zwei Einstellungen, die das konterkarieren: die Diskantklausel-Imperfektion in Takt 4 (d statt dis im Sopran) und die Sexte G auf dritter Zeit. Der Fluchtpunkt ändert sich: Ruggiero nach G-Dur, dann Ruggiero nach e-moll, und dann Kadenz in e-moll. Übergeordnet blendet sich eine Terzfall-Sequenz über den Satz: D-Dur, h-moll, G-Dur und schließlich e-moll. Wieder bleiben nur zwei Kadenz-takte. Das ursprüngliche Komma nach dem vierten Takt wird durch Ruggiero nach G überspielt. Auslöser dafür ist die Diskantklausel-Imperfektion im 4. Takt.

1.5 Enjambements der 4. Zeile

1.5 a

Quintfall-Enjambement

Da diese Phrase der zweiten Phrase entspricht, eine Quinte tiefer, liegt es nahe, das vertraute Quintfall-Enjambement der Takte 3-6 zu installieren. Schauen wir uns noch einmal an, wie Bach diese Schlußperiode im Ganzen gestaltet:

Bach, Goldbergvariationen, Aria

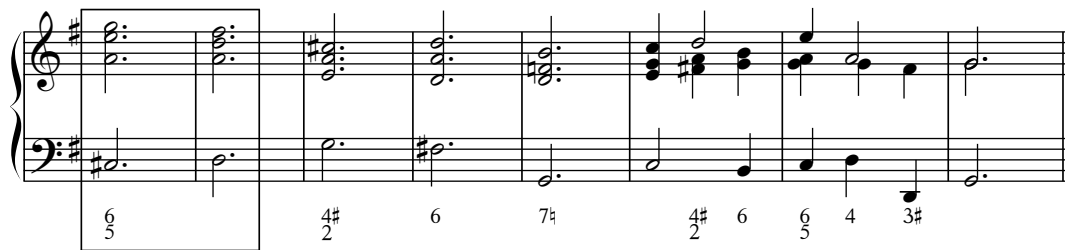
schneller, die Stufensequenz eintaktig. Ab Takt 3 retardiert der Quintfall bis C-Dur in Takt 6. Der Sekundakkord leitet die Hemiole ein und beschleunigt den Satz.

Bach bringt diese Variante in der 8. Variation der Goldbergvariationen:



Bach, Goldbergvariationen, Variatio 8, Takt 25 ff.

1.5 d



Diese Ausformung ist interessant, weil sie die ursprüngliche Reprisen-Perepetie der Unterquinte C-Dur nach A-Dur schneidet. Es entsteht eine Cantizans nach D. Der Zeilensprung verbindet die vorangegangene e-moll-Kadenz mit dieser letzten periodischen Phrase. Denken wir uns die e-moll-Kadenz als Cantizans dis-e vor, so spinnt sich eine Fonte-Sequenz fort: dis-e, cis-d, h-c. Die Diskantklausel nach C-Dur hören wir von Takt 5 nach 6 in der Oberstimme der Perfecta G-C. Dann der schon gewohnte Sekundschnitt in die hemiolische Ruggiero-Klausel.

Bach bringt diese Variante in der *Fughetta* der Goldbergvariationen:



Bach, Goldbergvariationen, Fughetta

2. Zwei andere Bässe mit Doppelstrich-Metrik

Rameau, Gavotte aus Suite a-moll, aus den „Nouvelles pièces de suite de Clavecin“



Die Anlage dieses Satzes ist dreiteilig und hat keine Reprise. Die drei achttaktigen Phrasen sind in 2x4 Takte gegliedert. Eine Sache ist interessant: Die jeweils zweiten 4 Takte, die Kadenzteile also, sind rhythmisch bewegter als die ersten vier Takte. Ihr *harmonisches Tempo* und, damit verbunden, ihr *integer Valor* ist kleiner. Diese Impulse sind kurz vor den jeweiligen Kadenzen gesetzt. Das ist allerdings nur im Gerüstsatz hörbar. Die Ornamentation der Gavotte artikuliert durchgehend Zweier-Taktgruppen und folgt so den Schritten der Gavotte:



Rameau, Gavotte a-moll

Im Takt 22 zeigt sich eine bemerkenswert schöne Ruggiero-Variante (die ich im Gerüstsatz auch in Takt 14 übernommen habe): Die Rahmenstimmen gehen stufenweise in Dezimenparallelen aufwärts, der Alt in stufenweiser Gegenbewegung abwärts. Diese Klausel ist vollständig linear; eine einfache wie virtuose Ausformung der Linearität, wie sie für die Ruggiero-Klausel charakteristisch ist.

Der Alt erzeugt auf Achtelebene zwei Dissonanzen hintereinander, 9 und 7. Er ist gegenüber den Rahmenstimmen zu langsam. Noch während der Nonenvorhalt damit befasst ist, sich in die 8 aufzulösen, macht die Fortschreitung von Sopran und Baß diese 8 zur 7. Das entspricht der *Syncopatio catachrestica* Christoph Bernhards. Großflächiger betrachtet hat der Alt eine Terzfall-Alt-klausel auf Viertelebene. Die Rahmenstimmen bringen eine Ruggiero-Klausel auf Achtelebene mit Occulta. Die occulta Ebene ist im Bass F. Vorher hatte der Sopran Fis! Das F fällt nun als Supersemitonium nach E. Das Fis stieg vorher über Gis nach A. Die alte *Unica Notula* – Regel des Guido von Arezzo wird hier in die Ruggiero-Klausel hineingenommen.²

Der Nonenvorhalt sitzt hier auf der 4. Stufe der Zielkadenz. In dem folgenden Beispiel von Bach sehen wir die gleiche Fortschreitung, nur ohne abschließende Occulta:

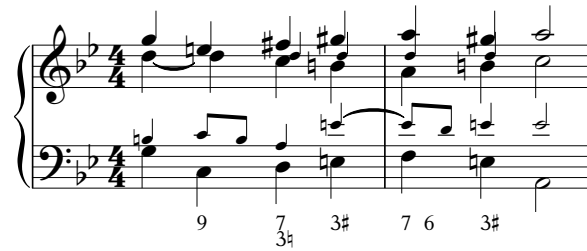
dein's Va - ters Will'n hast du er - füllt

4 3 6/5 9 8/6 6/5 9/7 7/5

Bach-Schemelli, O Jesulein süß

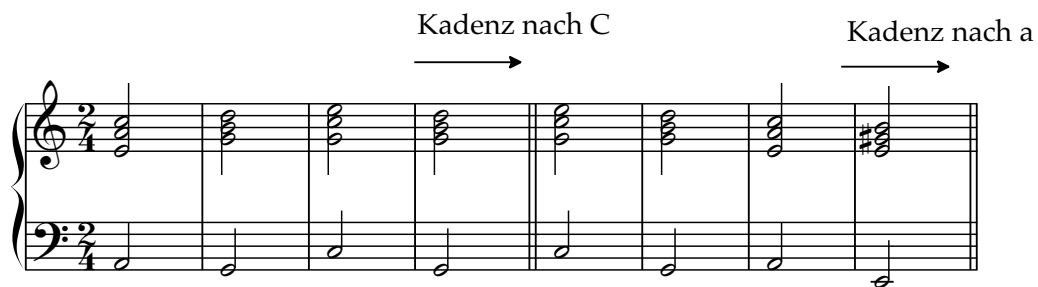
Hieraus ergibt sich die kontrapunktische Konsequenz, daß die Linearität in allen Stimmen weitergeführt werden kann, vorausgesetzt, der Nonenvorhalt steht nicht auf der 4. Sondern der 3. Stufe des kadenziellen Ruggiero-Ausschnittes. Der Baß steigt von der 3. Bis zur occulten 6. Stufe. Die Oktave a-a zwischen Sopran und Alt auf der Eins des 2. Taktes beschließt die Bewegung.

² „Unica notula super la semper candenda esse fa”; „ein einziges Nötlein über la (also der 5. Stufe) muss immer als fa gesungen werden, also halbtönig, wenn es wirklich ein „einziges Nötlein“ bleibt und nicht weiter steigt – also zur 5. Stufe la zurückfällt.

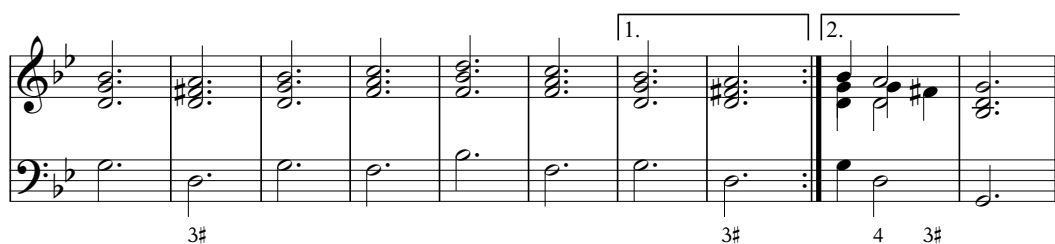


Noch ein Wort zu den viertaktigen Initialen. Der Gerüstsatz verläuft in den jeweils ersten vier Takten der achttaktigen Phrasen in Halben. Geradezu etüdenhaft werden drei „treppenförmige“ Bewegungen vorgestellt: In der ersten Phrase die einfache Kadenz (Quinte runter, Sekunde rauf, Quinte runter); in der zweiten Phrase ein Sekundstiege (Monte, Quarte rauf, Terz runter, Quarte rauf); in der dritten Phrase der einfache Pachelbelbaß abwärts (Quarte runter, Sekunde rauf, Quarte runter).

Die Takte 9-12 hängen metrisch mit den Takten 17-20 zusammen – sie bilden zusammen eine Periode. Das wird dann besonders deutlich, wenn wir die Montesequenz Takt 9-12 durch einen Pachelbel aufwärts ersetzen, der von a-moll nach C-Dur öffnet:



Dieses Ineinander von Terzstiege und Terzfall findet sich im *Follia*-Bass wieder:



Händel, Air aus der Suite d-moll

Originaltext der 1. Variation: neu

Var. 1.



Reduktionssatz:



Die Eröffnungsinitiale des Goldbergbasses in Gestalt des fallenden Fauxbourdon-Tetrachordes erscheint hier in den zweiten Phrasenhälften (Takte 3/4 und 7/8). In den Takten 1/2 und 5/6 sind ihnen Terzstiege gegenübergestellt. Sie gehen in beiden Phrasen von d-moll nach F-Dur. Die erste Phrase gestaltet diesen Terzstieg so, daß sie vier Quintfall-Module artikulatorisch aneinanderbindet: d-g-C-F. Diese Vierergruppe beginnt in d-moll und endet in F-Dur. Der Terzstieg ist also übergeordnet und bildet den Rahmen dieser Quintfall-Vierergruppe. Der Baustein d-g nimmt den größeren Raum ein, nämlich einen ganzen Takt. Der folgende Sekundfall von g-moll nach F-Dur wird über Cantizans

(also C-Dur-Sextakkord) erreicht und beschreibt also ein Fonte-Segment, das in Verbindung mit der vorgegangenen Cantizans fis-g getragen wird. Dieser Terzstieg vereint also drei an sich getrennte Sequenzsituationen zu einer integrierenden Fortschreitung: Terzstieg, Quintfall in Viererartikulation und Fonte.

Der Terzstieg in der zweiten Phrase ist demgegenüber ein klarer Pachelbelbass aufwärts. Er setzt aber mit der Dominante nach d-moll an und nicht mit d-moll selbst, wie in der ersten Zeile. Grundsätzlich lässt sich sagen, daß in solch einem Fall die Zweiergruppierung des Terzstiegs eindeutig und regelmäßig ist. Setzt der Pachelbelbaß aber, wie in der ersten Phrase, mit d-moll an, so steht dieses d-moll allein und ist durch ein artikulatorisches Komma vom folgenden C-Dur getrennt. Wenn man so will dehnt Händel dieses Komma im ersten Takt und füllt es mit Ruggiero zur 4. Stufe (g-moll) aus.

Eine freie Komposition (Improvisation)



Beispiel 1: Wir folgen dem Beispiel Händels, aber in der „Goldberg-Tonart“ G-Dur: Kleiner steigender Fauxbourdon aufwärts bis zur 4. Stufe C-Dur (vulgo Ruggiero zur IV). Der fallende Fauxbourdon folgt dann von der IV zur I und (sogleich im Anschluss) von der I zur V. Im regelmäßigen Konstrukt des Goldberg-Basses ist es umgekehrt: Erstens *beginnt* der Satz mit dem Fauxbourdon; dann ist die erste Phrase die öffende I-V; diese Phrase wird in der Reprise wieder aufgegriffen, naturgemäß eine Quinte tiefer, und wird zur schließenden IV-I. Diese beiden Phrasen folgen in unserer Komposition direkt hintereinander und weiten sich so zur Skala. Deren Rahmentöne sind die 4. und die 5. Stufe. Die Tetrachorde C-G / G-D sind durch die zentrale Synaphe G miteinander verbunden. Solches finden wir im 1. Satzes der Klaviersonate op. 28 von Ludwig van Beethoven. In der Exposition (Takt 40 ff.) setzt der Fauxbourdon auf dem dem gleichen Ton an wie der Schlußton der ersten Phrase (D-A /A-E). Hier steigen die Rahmentöne von der 1. zur 2. Stufe, und nicht, wie in unserer Komposition, von der 4. zur 5.. Das folgende Beispiel zeigt die Reprise. Hier setzt Beethoven nicht auf demselben Ton an

(A in Takt 5), sondern eine Sekunde tiefer. Dadurch kommt der Satz auf D wieder heraus; die Oktave schließt sich:

Beethoven, op. 28

Goldbergbaß, T 1-8

Hier schließt sich der Kreis: denn würden wir nur einige Töne im Baß verändern, erhielten wir die erste Phrase des Goldbergbasses (unteres System): aus der Beethovenschen Tenorizans E-D muss nur die Perfecta A-D werden. Die Töne Fis und A werden über den Durchgang G verbunden: Der tetrachordische Fauxbourdonsatz wandelt sich zur *Ruggiero*-Klausel.

Wie geht es mit Beispiel 1 weiter? Von D-Dur aus *Ruggiero* nach G, dann Sekundenschnitt nach A und Kadenz in der Oberquinte D-Dur.

Beispiel 2: An der mit einer Brille gekennzeichneten Stelle installieren wir einen Einschub um die 4+2-Symmetrie abzufangen: einen *Ruggiero*-Terzfall G-e mit anschließendem Sekundfall e-D. Wir kommen also wieder auf D-Dur heraus und kadenzieren in gleicher Weise in Beispiel 1. Interessant ist, daß die 6. Stufe e-moll an dieser Stelle „zu früh“ erscheint, da sie sich ja (nach Goldbergbaß) erst nach dem Doppelstrich als kadenzielle Ebene konstituiert. Daher hat dieses e-moll den Charakter einer flüchtigen Andeutung, die sich später formal etabliert.

3

Beispiel 3: Eine zweite Erweiterung im letzten Takt des 2. Beispiels (siehe Doppelkreuz-Markierung): Die *zirkulierende Kadenz* bewirkt, daß D-Dur nicht auf der Drei, sondern auf der Eins des Schlußtaktes liegt. Sie ist also eine Art *akzentmetrische Korrektur*. Das ist aber nicht der einzige Grund, warum es sinnvoll ist, die Kadenz zu weiten; denn sie birgt viel kreatives Variationspotenzial in sich:

4

In **Beispiel 4** wird die zirkulierende Kadenz eingemollt: Die Quinte A wird eng mit B und Gis umspielt, das Supersemitonium B deutet auf d-moll. Rein kontrapunktisch folgen die phrygische Tenorizans B-A und die halbtönige Cantizans Gis-A aufeinander und umkreisen die Quinte A.

Die Variante darunter nimmt den Zielton A mit eben dieser phrygischen Tenorizans B-A und der dessen *Perfecta* (Bassklausel) E-A auf's Korn. Vom Quintenzirkel her gedacht stehen die Penultima B und E möglichst weit voneinander, im Abstand des Tritonus. Man spricht auch von *tritonischer Distanzharmonik*.

Der Schnitt von B nach E wird von einem Quintfall auf Achtelebene ausgefüllt. Das stufenweise Ausfüllen eines Sprunges in Gegenbewegung wird in der kontrapunktischen

Melodielehre *Cambiata* genannt. Daher liegt es nahe, hier von einer *harmonischen Cambiata* zu sprechen.

Dieser Quintfall als Stufensequenz bleibt nicht auf der avisierten 5. Stufe A stehen, sondern fällt eine Sekunde tiefer, in die Unterquinte G (D-G). Grundsätzlich können wir das als Regel verbuchen: Ziel einer Sequenz ist die Unterquinte der Zieltonart, um dann den kadenziellen Sekundschnitt zur Dominante setzen zu können (in unserem Fall G-A mit Zielkadenz D).

Doppelstrich



Beispiel 5 folgt weitgehend dem Goldbergbass: Fonte nach dem Doppelstrich, Ruggiero nach e-moll. Die letzte Phrase meidet die Reprise in der Unterquinte C, sondern bringt ein kleines Fonte-Segment mit Quintsextakkorden, das auf C-Dur endet. Dieses C-Dur ist Basis für den auftaktigen Sekundschnitt (Sekundakkord D-Dur). Der Satz beschließt mit der Ruggiero-Klausel nach G-Dur. Diese müsste eigentlich in Halben regelmäßig fortschreiten und würde dann genau 2 Takte in Anspruch nehmen (wie auch die Fonte-Sequenz). In unserer Fassung ist sie gestaucht und braucht nur einen Takt.



Beispiel 6: Hier eine Veränderung von Beispiel 5. Die Dominante von H-Dur wird zu früh erreicht; dadurch wird Raum geschaffen für einen kleinen Ruggiero-Terzfall, der auf den jeweiligen Einsen von H-Dur über G-Dur nach e-moll führt – dem eigentlichen kadenziellen Ziel.



Beispiel 7: Hier eine Variation der letzten Phrase. Wir übernehmen die letzte Phrase von Beispiel 5 wörtlich, weiten aber die G-Dur-Kadenz durch einen Anhang. Dieser Anhang übernimmt die tritonische Distanz vor dem Doppelstrich (siehe Beispiel 4), nur eine Quinte tiefer transponiert. Denn nun wollen wir nicht auf der Oberquinte D-Dur kadenzieren, sondern auf der ersten Stufe G-Dur. So sind es die letzten drei Takte vor dem Schlußstrich und dem Doppelstrich, die sich wörtlich entsprechen und so jene Reprisesituation spiegeln, die für die vollkommene lyrische Regelmäßigkeit des Goldbergbasses so charakteristisch ist.

Überraschung!

Das Ganze ist gar keine freie Komposition auf der Grundlage der regelmäßigen Vorlagen, sondern eigentlich eine Analyse des 1. Satzes der Französischen Suite in G-Dur BWV 816 von Johann Sebastian Bach. Ein methodischer Trick. Wir tun so, als würden wir eigenkreativ arbeiten mit einem offenen Ergebnis. Dieses Ergebnis ist aber durch analytische Kenntnis eines Werkes vorgegeben. Nota bene: es geht mir nicht darum, zu zeigen, wie Bach komponiert hat. (Wer kann das wissen?) Ich möchte deutlich machen, wie man auf der Basis einer regelmäßigen Vorlage durch Weitungen, Dehnungen, Einschübe, Kürzungen und chromatische „Ausflüge“ zu einem musikalischen Ergebnis kommen kann, daß Lyrik und Epik miteinander verheiratet und mit ihnen periodische Vermaß mit rezitativischer Freiheit. Daß diese Methode an dieser Stelle keinen eigenen Gerüstsatz hervorbringt, sondern letztlich auf die Allemande Bachs zuhält, bitte ich als Einladung zu verstehen, musikalische Analyse nicht nur beschreibend zu betreiben und damit *deduktiv*, sondern sie *induktiv* in eine kompositorische und improvisatorische Sphäre zu überführen. Ich würde vorschlagen, zunächst selbst diesen Gerüstsatz am Instrument oder mit Bleistift und Papier ornamental auszuformen und zu einem Suitensatz oder einem Arioso im empfindsamen Stil zu machen. Vielleicht auch zu einer Toccata oder einem Präludium. Erst dann ist es sinnvoll, das Ergebnis Bachs unter die Lupe zu nehmen. Ich bin mir sicher, daß man es dann vollkommen neu entdecken wird. Es wird erklingen wie eine Uraufführung, ganz gleich, wie gut man es vorher gekannt hat.

Suite 5
BWV 816

1. Allemande

The musical score for the first Allemande of Suite 5, BWV 816, is presented in G major and 3/4 time. The piece consists of 11 measures. The notation is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clef). The score includes various musical ornaments and techniques: a trill (tr) in measure 1, a triplet in measure 3, and another trill in measure 5. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes and occasional rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final cadence in measure 11.

This musical score displays measures 13 through 23 of a piece in G major. The notation is presented in two systems, each with a treble and bass staff. Measure 13 begins with a trill (tr.) on the treble staff. Measures 15 and 17 feature wavy lines above notes, likely indicating vibrato. Measure 21 includes a fermata on the treble staff. Measure 23 concludes with a double bar line and repeat signs. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#).