

## Typische Stufengänge im Bachschen Suitensatz

Von Friedrich Neumann (Salzburg)

Die folgenden Ausführungen wollen die Aufmerksamkeit der Musikforschung auf eine Tatsache lenken, die zwar im allgemeinen zugegeben wird, im einzelnen aber noch kaum erforscht ist: die Tatsache, daß die Harmoniebewegung in Bachs Werken nicht nur im Kleinen, sondern auch im Verlauf ganzer Sätze sich weithin von gewissen Typen her verstehen läßt, die sich weiter in genetische Reihen und zuletzt in einen Gesamttypus einordnen lassen.

Der Weg zum Erkennen dieses Typus sei hier kurz geschildert: Eine große Zahl von verwandten Fällen wird verglichen, gemeinsame Züge werden abgehoben, der verwickeltere Fall wird an den einfacheren geknüpft, der Schritt von diesem zu jenem begrifflich erfaßt. Die Filiation wird fortgesetzt, und es ergibt sich zuletzt ein verzweigtes Netz von verwandten Fällen, die auf einen gemeinsamen Ursprung deuten. Dabei zeigt sich nun, daß die sich herauschälenden Typen in sehr verschiedenem Grade prägnant sind. Wohlumrissene, bis in die Einzelheiten der rhythmischen Anordnung hinein scharf geprägte Gestalten finden sich neben fließenden, schwer abzugrenzenden Typen, Fällen, die sich mühelos zuordnen lassen, stehen ungesellige und sperrige Einzelgänger gegenüber. Wer irgend sich mit Typenforschung beschäftigt hat, wird dieses Verhältnis kennen und bestätigen, daß sich die Pflanzenfamilien des Botanikers, die Tiergattungen und -arten der Zoologie ganz ähnlich verhalten. Für die vorliegende Arbeit heißt das, daß die Exemplare dem Typus nicht immer ganz eindeutig zuzuweisen sind und man manchmal streiten könnte, ob dieser oder jener Fall vorliegt oder ob man nicht zwischen die festgesetzten Typen noch weitere interpolieren soll. Doch sind solche Schwierigkeiten im einzelnen für die Gesamtlage von verhältnismäßig geringer Bedeutung.

Der Stoff, an dem diese Typik hier entwickelt werden soll, kann natürlich nur ein begrenzter sein: Es soll die harmonische Anlage des Bachschen Suitensatzes zum Problem gemacht werden. Untersucht werden die Suitensätze der Klaviersuiten – Französische Suiten, Englische Suiten, Partiten –, der Suiten für Violoncello allein und der Sonaten für Violine solo. Alle Sätze, die sich nicht schon durch das Wiederholungszeichen als typische Suitensätze erkennen lassen – also Präludien, die Fugen der Violinsonaten u. a. –, wurden ausgeschieden. Nicht berücksichtigt wurden die Orchestersuiten, da sie den Stoff nur äußerlich vermehrt, kaum aber innerlich bereichert hätten.

Der harmonische Verlauf des einzelnen Suitensatzes schlägt sich in *Stufen* nieder, die Folge dieser Stufen ergibt den *Stufengang*. Um nicht in der empirischen Breite der Einzelfälle unterzugehen, ist eine *Reduktion* der Stufen, ein Zurückführen auf die wesentlichen Stufen nötig. Wenn ein Satz einige Takte lang eine bestimmte Tonart festhält, so brauchen nicht alle Stufen dieser Tonart in den Stufengang hineingenommen zu werden, sondern nur

die besonders bedeutsamen: *Tonika* und *Dominante*. Wechselt die Tonart, so ist wohl zu überlegen, welche Stufen als die eigentlichen *harmonischen Gelenke* anzusehen sind, die den Übergang von einer Tonart in die andere vermitteln. Die Folge der Tonarten und der harmonischen Gelenke ergibt den Typus, von dem verlangt werden darf, daß er auch für sich genommen schon musikalischen Sinn haben und dem Ohr einleuchten soll. Der Typus enthält zugleich Bestimmungen über die *rhythmische Anlage*, den Sitz der Kadenzen und die Gliederung in Sätze und Abschnitte. Aber auch in melodischer Hinsicht gibt der Typus dem reich entfalteten ornamentalen Gewebe der Stimmen die *Stimmbahnen* vor, an denen die Kunst der Diminution ihren Rückhalt findet. Der Typus meint also immer das Ganze, er ist von dem Weg der Erfahrung, die zu ihm geführt hat, nicht loszulösen und gleichsam nur ein Stenogramm dieser Erfahrung. Wer über das bloße Stenogramm hinaus zur wirklichen Anschauung des Gemeinten vordringen will, darf sich die Mühe nicht verdrießen lassen, das Bachsche Suitenwerk griffbereit um sich zu versammeln und die verwandten Fälle wirklich lesend oder spielend durchzugehen.

#### Abkürzungen:

Die Suiten werden mit den Nummern des BWV angegeben (Englische Suiten 806–811, Französische Suiten 812–817, Partiten 825–830, Sonaten für Violine allein 1001–1006, Suiten für Violoncello allein 1007–1012)

A = Allemande	Br = Burlesca
C = Courante, Corrente	L = Loure
S = Sarabande	Ang = Anglaise
G = Gigue	Cap = Capriccio
M = Menuet	Pp = Passepied
Gav = Gavotte	Pol = Polonaise
Sch = Scherzo	Ar = Air, Aria
B = Bourrée	Allo = Allegro

Zahlen geben die Takte an, dabei wird vom Wiederholungszeichen und später vom Beginn des C-Teiles an neu gezählt.

Unterteilungswerte:  $3\frac{1}{4}$  = Takt drei, zweites Viertel

 = kadenzierender Abschluß, auch Halbschluß

 = Trugschluß

#### Allgemeine Anlage

Das Wiederholungszeichen gliedert den Suitensatz äußerlich sichtbar in zwei Teile von oft gleicher Länge; sehr häufig ist der zweite Teil länger als der erste, oft etwa doppelt so lang. Fast ausnahmslos wird der zweite Teil nochmals durch eine Kadenz gegliedert, auch mehrere Kadenzen sind nicht selten, von denen eine das Übergewicht zu haben pflegt. Auf diese Kadenz folgt eine Rückleitung in die Haupttonart, die den Satz kadenzierend beschließen kann oder auch noch in Form einer materialen oder bloß tonalen



Vordersatz schließt – mit einer Ausnahme,  $Aa\beta$  – in die Tonika. Zu  $Aa\alpha$  vergleiche man noch 808 Gav II, 811 Gav II und 810 Pp II.

In anderen Fällen schließt die 8taktige Periode mit einem Halbschluß auf der Dominante der Haupttonart,  $Ab\alpha$ ; hierher gehören noch 825 M II, 828 M, 1008 M II. An diesen Halbschluß kann ohne weiteres ein längerer Zwischen- und Nachsatz in der Dominanttonart angeschlossen werden,  $Ab\beta$ , vergleiche auch 1010 B I.

$Ab\alpha$



$Ab\beta$



Bei  $Ac$  schließt der Vordersatz mit einem Ganzschluß in der Haupttonart, der Übergang in die Dominanttonart wird durch Tonleiternoten von der Oktave abwärts bis zur Quinte,  $\hat{8} - \hat{7} - \hat{6} - \hat{5}$ , vermittelt. Bei 809 G fällt dieser Übergang in Takt 18 – 19. In knappster Form bringt 1009 C einen aufsteigenden Durchgang  $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3} - \hat{\#4} - \hat{5}$  in Takt 8.

$Ac$



Rhythmisch schärfer geprägt ist die folgende Gruppe von 8- oder 16taktigen Perioden, die in die Dominanttonart modulieren, die Dominante der Dominanttonart tritt als Penultima und meist schon vorher als harmonisches Gelenk auf. Zu dem angegebenen Beispiel vergleiche man noch 817 S, 806 S, 1009 S, 815 Gav, 1007 M I, 825 M I, 828 Ar und, etwas entfernter, 815a M; auf der Tonika der Haupttonart schließt der Vordersatz bei 816 Gav, 1012 Gav I, 817 Pol, 809 M I und 1006 M II.

$Ad\alpha$



Mit den vorstehenden haben die nun folgenden Fälle das Auftreten der Dominante der Dominanttonart als harmonisches Gelenk der Modulation gemeinsam, vergleiche 1010 G, 1007 C, 809 A.

Ad  $\beta$

1009 A: 1 - 4 $\frac{1}{2}$  5 - 5 $\frac{1}{2}$  6 7 $\frac{1}{2}$ , 11 $\frac{1}{2}$  12

In vielen Fällen geht der Dominante der Dominanttonart die VI. Stufe der Haupttonart = II. Stufe der Dominanttonart voran. Diese Stufe kann ihrerseits durch eine Nebendominante oder eine eigene Kadenz tonikalisiert werden. Zu den folgenden Beispielen, die sich im Rahmen von 8 Takt abspielen, vergleiche man noch 1007 S, 809 S, 817 M, 1012 S, 809 C, 806 B I, 829 M, 829 Pp.

Ae  $\alpha$

817 Gav:  $\frac{1}{2}$  4 4 $\frac{1}{2}$  6 $\frac{1}{2}$  7 8

807 B II: 1 - 4 5 6 $\frac{1}{2}$  6 $\frac{3}{4}$ , 7 $\frac{1}{2}$  8

816 L: 1 - 4 5 5 $\frac{3}{4}$  6 6 $\frac{3}{4}$  6 $\frac{5}{4}$ , 7 $\frac{5}{4}$  8

1009 B I: 1 - 4 5 6, 7 $\frac{1}{2}$  8

Spielte sich bei den vorstehenden Beispielen die Modulation zu Beginn oder doch im Rahmen des Nachsatzes der Periode ab, so wird sie im folgenden zum Inhalt eines mehr oder weniger deutlich abgehobenen Zwischensatzes oder auch des Vordersatzes einer zweiten Periode, der auf der Dominante oder Tonika der Dominanttonart schließen kann.

Ae  $\beta$

1010 S: 1 - 4 5 6 7 8 9 11 12

816 C: 1 - 8 8 $\frac{5}{8}$  9 10 $\frac{2}{4}$  - 12 13 15 16

817 G: 1 - 8 8 $\frac{5}{8}$  9 9 $\frac{3}{8}$  10 10 $\frac{3}{8}$  - 12 16 21 $\frac{3}{8}$  24

Ae  $\gamma$

1007 A: 1 - 4 5 5 $\frac{3}{4}$  6 7 8 9 15 $\frac{3}{4}$  16

Zu Ae $\beta$  vergleiche man noch 816 S, 829 S, 1007 G, 1006 L, 825 S und 1006 B, zu Ae $\gamma$  817 B und 815 C.

Mit den vorstehenden Fällen stimmen die folgenden, bei großer rhythmischer Verschiedenheit, im harmonischen Verlauf überein:

815 A, 1012 C, 1012 G, 1012 A, 825 A, 829 C, 829 A, 828 C, 806 C II, 806 C I, 817 C, 816 A, 817 A, 815 G, 825 G, 828 A, 1005 Allo, 806 A.

Gelegentlich trat unter den vorstehenden Beispielen schon die Quintfallkette auf, und zwar in der Form: I – IV = VI der Paralleltonart – II – V $\sharp$  – I, vergleiche 829 C, 828 C, 816 A. Werden nun bei der Quintfallkette sogleich die Vorzeichen der Dominanttonart gebraucht, so kommt es nicht mehr zur Tonikalisierung der VI. = II. Stufe. Zu dem angegebenen Fall vergleiche man noch 816 B, 828 G, 1006 G.

Af  $\alpha$

806 G: 1 – 4 $\frac{3}{8}$  7 8 8 $\frac{3}{8}$  9 9 $\frac{3}{8}$  10 10 $\frac{3}{8}$  11 11 $\frac{4}{8}$  12, 16

Der folgende Einzelfall bringt die Quintfallkette zweimal, zuerst mit den Vorzeichen der Haupttonart, dann mit denen der Dominanttonart.

Af  $\beta$

829 G: 1 23 23 $\frac{2}{8}$   $\frac{2}{8}$   $\frac{4}{8}$  24 24 $\frac{2}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{4}{8}$  25 25 $\frac{2}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{4}{8}$  26 28, 32 $\frac{2}{8}$  32 $\frac{3}{8}$

Ein anderes der damaligen Zeit geläufiges harmonisches Modell bringt starke Terzschrte abwärts und Quartschrte aufwärts, zu Ag  $\alpha$  vergleiche noch 815 Ar und 816 G, zu Ag  $\beta$  1010 C.

Ag  $\alpha$

825 C: 1 – 5 6 7 8 9 10 11 13 18–24, 28

Ag  $\beta$

1010 A: 1–6 $\frac{1}{2}$  7 7 $\frac{3}{4}$  8 8 $\frac{2}{4}$  9 9 $\frac{2}{4}$  9 $\frac{3}{4}$  10 10 $\frac{1}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$  11 11 $\frac{1}{4}$   $\frac{2}{4}$  12 12 $\frac{1}{2}$  13–16 $\frac{1}{2}$

### Einheitlicher Mittelteil, B–C

Wenn der A-Teil in der Haupttonart schließt, so kann im einfachsten Fall der Mittelteil in der Dominanttonart stehen, worauf im letzten Teil die Haupttonart wiederkehrt.

B–Ca

810 Pp II: 8 1 4, 7 $\frac{1}{8}$  8 1–8

In anderen Fällen hält der Mittelteil die Haupttonart fest und berührt vor

dem Halbschluß auf der Dominante die Subdominante, vergleiche zu dem angegebenen Fall 1012 Gav II und 811 Gav II.

B-Cb

1010 B II: 4                      1            2            3            3½        4            ¾-4

Der einheitliche Mittelteil scheint, wie die Beispiele zeigen, den Triosätzen besonders gemäß zu sein. Auch der folgende Einzelfall mit zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Mittelteilen, deren zweiter halbschließend auf der Quinte des Tonikadreiblanks endet, gehört hierher. (Die zweite Gavotte von 1012, die denselben Halbschluß bringt, ist als Rondeau anzusprechen.)

B-C, Einzelfall

808 Gav II: 4                      1            3¾        4            4¾        5            6            7½        8            1-4

Die beiden folgenden Einzelfälle ähneln in ihren ersten Schritten den weiter unten folgenden Typen Ba beziehungsweise Be, beide Male moduliert der A-Teil in die Dominanttonart.

B-C, Einzelfälle

817 M: 8                      1            3            4            5            6            7            8            1            4            8

815 M: 8                      1            3            4            5            6, 7¼    8

### Der B-Teil

Dieser Teil bringt sehr oft mit seinen ersten Harmonieschritten die Haupttonart wieder in Erinnerung, indem er das zur Modulation in die Dominanttonart notwendige Erhöhungszeichen widerruft. Gewöhnlich folgt dann eine Kadenz in die Tonart der VI., II., IV. oder III. Stufe. Auch zwei und sogar drei Kadenzen hintereinander sind nicht selten, von denen eine die anderen formal zu überwiegen pflegt. Ein deutlicher Gesichtspunkt für die Folge solcher Kadenzen konnte nicht gefunden werden. Den Leitfaden für unsere Typisierung gaben die Anfangswendungen ab.

Im einfachsten Fall wird gleich zu Anfang des B-Teiles mittels eines chromatischen Durchganges  $\hat{5} - \sharp\hat{5} - \hat{6}$  die Tonart der VI. Stufe erreicht.

Ba

815 C: 1 2 3-4 5 $\frac{1}{4}$  6 7 8-11

817 Pol: 1 2 3 $\frac{2}{4}$  4 5-8

Bei 815 C beachte man die Kadenz auf VI, IV und II; 1006 M I und 1010 G zeigen nur Kadenz auf VI. Für 817 Pol ist charakteristisch der viertaktige, halbschließende Vordersatz; in der rhythmischen Anlage gleich oder ähnlich sind 817 C, 1010 S, 828 S, 815 A, 828 M, 1012 G und 1009 S, deren Nachsatz in die II. Stufe kadenziert.

Der erwähnte chromatische Durchgang  $\hat{5} - \hat{\#5} - \hat{6}$  kann sich mit einem diatonischen Durchgang  $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3}$  zum Grundton der III $\#$ . Stufe verbinden, der seinerseits Anlaß zu verschiedenartigen Harmoniebildungen geben kann. Bei 809 S entsteht ein Sekundakkord des Dominantseptakkordes, bei 825 C ein Sekundakkord des verminderten Septakkordes, bei 1006 B liegt der diatonische Durchgang im Sopran, bei 817 S endlich entsteht über der Durchgangsnote ein Sextakkord der II. Stufe der Haupttonart = IV. Stufe der Paralleltonart. 809 S und 1006 B kadenzieren nach VI und II, 817 S nur nach II.

Bb

809 S: 1 1 $\frac{1}{4}$  2, 3 $\frac{2}{4}$  4 5 8

War bei Bb die II. Stufe nur als durchgehender Sextakkord entstanden, so wird sie im folgenden durch eine vorangestellte Nebendominante oder Hilfskadenz tonikalisiert. Bei 1007 M I wird im Fortgang nach VI kadenziert, bei 1012 Gav I nach II und VI. Hierher gehören noch, mit recht verschiedenartigen Fortsetzungen, 809 A, 806 A, 1012 S, 815 S und 829 G. In jedem Fall wird die beschriebene Anfangswendung des B-Teiles als kräftiger Widerruf der Dominanttonart verstanden.

Bc  $\alpha$

1007 M I: 1 3 4 5, 7 $\frac{2}{4}$  8

1012 Gav I:  $\frac{1}{2}$  1 2, 4 5 6 7, 7 $\frac{2}{4}$  8

Die Typen Ba und Bb können sich in der Weise verbinden, daß sowohl die VI. als auch die II. Stufe einen Leitton bekommen, der die Tonikalisierung andeutet. Zu dem angegebenen Beispiel vergleiche man 825 A und 829 M.

Bc  $\beta$

817 B: 1-4 4 $\frac{3}{4}$  5-8 9, 11 $\frac{1}{2}$  12

Vielfach beginnt der B-Teil mit einem Schritt von der V. zur I. Stufe, bei den nächsten Beispielen schließt direkt die Tonart der VI. Stufe an. Zu dem angeführten Fall vergleiche man noch 1007 S, 1010 A, 829 Pp, 1010 B I, 809 M I und 1007 C.

Bd  $\alpha$

828 Ar: 1      3      3 $\frac{1}{4}$       4      5-16

Bd  $\beta$

1012 C: 1      3      5      6      7      8      9      10      11      12 $\frac{1}{4}$       14

An die V-I-Wendung kann sich auch die II. Stufe = IV. Stufe der Paralleltonart, auch mit vorangestellter Nebendominante, schließen, ähnlich Bc $\alpha$ . Hierher gehören 815 Gav, 815 Ar, 1009 G, 806 C I, 1009 A, 829 A, 828 A, 829 C, 1010 C, 816 A, 825 M II, 1007 G, 1005 Allo, ferner mit Kadenz auf II 806 S, 1006 M II und 825 S.

Be

816 B: 1      2      3      3 $\frac{1}{2}$       4      5-8

829 S: 1      1 $\frac{2}{4}$       2      2 $\frac{1}{4}$       3      4      12

Be, Einzelfall

1006 G: 1      2      3-4 $\frac{3}{8}$       5      5 $\frac{3}{8}$       6      6 $\frac{3}{8}$       7      7 $\frac{3}{8}$       8

Eine rhythmisch sehr prägnante Gruppe von Fällen beginnt den Vordersatz der Periode mit einer V-I-IV-Wendung, IV wird dann in die VI. Stufe der Paralleltonart umgedeutet. Vergleiche 816 Gav, 1009 B I, 807 B II, 1009 C, 825 G, 1008 M II; bei 817 Gav entspricht der Vordersatz dem angegebenen Schema, an die Stelle des Nachsatzes tritt der C-Teil.

Bf

816 C: 1      2      3      3 $\frac{1}{4}$       4      5-8

Die folgenden Einzelfälle stehen dem Typus Bf mehr oder minder nahe.

Bf, Einzelfälle

809 G: 1      2 $\frac{1}{2}$       4 $\frac{1}{2}$       5      5 $\frac{1}{2}$       6      11 $\frac{1}{2}$       13 $\frac{1}{2}$       19 $\frac{1}{2}$

817 A: 1  $2\frac{1}{2}$  3  $3\frac{1}{4}$   $3\frac{1}{2}$  4  $4\frac{1}{4}$   $4\frac{1}{2}$  5  $8\frac{1}{4}$   $8\frac{1}{2}$

828 G: 1 7 13 14 15 16 17  $17\frac{6}{16}$  18

815 G: 1 3 5 6 7 9 10 11 12 13 16 18

816 G: 1  $3\frac{6}{16}$   $6\frac{6}{16}$  7  $7\frac{6}{16}$  8  $8\frac{6}{16}$  9  $11\frac{6}{16}$  12  $12\frac{6}{16}$  13  $13\frac{6}{16}$  14 15 20

An die V-I-IV-Wendung kann sich auch unmittelbar die Tonart der II. Stufe anschließen, vergleiche noch 828 C, 817 G, 1006 L, 816 L, 809 C, 806 B I, 806 G, 816 S, 806 C II und 825 M I.

1007 A: 1 2 3  $3\frac{1}{4}$   $3\frac{1}{2}$  4 8

1012 A: 1 2  $3\frac{1}{2}$   $3\frac{7}{8}$  4  $4\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$   $4\frac{3}{4} - 6\frac{1}{2}$

## Der C-Teil

Der ausgebildete C-Teil knüpft zunächst an die den B-Teil beschließende Kadenz an und leitet in die Haupttonart zurück. Unerläßliche Station dieser Rückleitung ist die Dominante derselben als Penultima. Die folgende Tonika kann dann kadenzierenden Abschluß bedeuten, oder es kann mit ihr die buchstäbliche oder bloß tonale Reprise beginnen. In einigen Fällen bilden 4taktige Rückleitung und 4taktige Reprise zusammen eine 8taktige Periode.

825 M II: 4 1  $2\frac{1}{4}$   $2\frac{2}{4}$  3 4

Cb

806 C I: 5=1    2    3    Tr    6

Zu Cb vergleiche man noch 1008 M II sowie 816 G und 829 G, wo die Themeneinsätze die rückleitende Stufenfolge VI – II – V markieren; bei 1009 S und 817 S schließt der B-Teil auf der II. Stufe, die dadurch zum Ausgangspunkt der Rückleitung wird, in beiden Fällen bilden Rückleitung und Reprise zusammen eine 8taktige Periode.

In vielen Fällen wird die Quintfallkette noch innerhalb der Rückleitung bis zur Tonika fortgesetzt. Zwischen Tonika und halbschließender Dominante treten dann gewöhnlich noch mehrere durchgehende Klänge auf. Zum unten angegebenen Fall vergleiche man noch folgende Parallelfälle: an VI als Ziel des B-Teils sich knüpfend 817 Gav, 1010 S, 1012 Gav I, 1009 B I, 1010 B I, 828 S, 828 G, an II sich knüpfend 825 S, 817 B, 806 C II, 816 L, 828 C.

Cc

816 C: 8    1    2    3    4    5-8

Der Quintschritt von VI nach II kann in zwei Terzschrte geteilt werden, woraus sich die Stufenfolge VI – IV – II ergibt, gewöhnlich erhält die IV. Stufe, oft auch die II. Stufe eine Nebendominante. Dem unten angeführten Fall ähneln sehr in der rhythmischen Anlage 1007 C, 817 Pol, 817 C, 1007 M I; Nebendominanten zu IV und II bringen 1009 A, 815 A, 1007 S, 816 B, vergleiche ferner 815 G.

Cd

809 M I: 8    1    2    3    4    5-8

Die Typen Cc und Cd lassen sich verbinden, Cc. Dem ersten angegebenen Fall ähneln in der rhythmischen Anlage 825 G und 825 C. In rhythmischer Hinsicht anders formuliert sind 829 S, 828 M, 825 M I, 829 Pp, 816 S und 828 A. Zum ersten der unten folgenden Einzelfälle vergleiche man die mit IV beginnende Rückleitung von 1006 G, zum zweiten die ebenfalls mit IV beginnende Rückleitung von 1012 S.

Ce

816 Gav: 8    1    2    3    3½    4, 5    8  
1009 C: 16    1    3    5    7    13    14    16.1    12

Ce, Einzelfälle

1006 M I: 10 1 2 3 4 5 6 6 $\frac{2}{4}$  7 8 1-8

806 S: 8 1 2 3 4 5 5 $\frac{1}{4}$  8 1-8

Vermeehrt man die Quintfallkette um einen weiteren Schritt, so wird noch innerhalb der Rückleitung die IV. Stufe erreicht. Vor der halbschließenden Dominante können wiederum durchgehende Klänge auftreten. Bei Cf $\alpha$  setzt die Rückleitung mit II ein, vergleiche dazu 1006 B, 815 C, 815 S, 825 A, 809 G, 809 S, 806 B I, 817 G und 806 G.

Cf  $\alpha$

1006 M II: 8 1 2 3 3 $\frac{3}{4}$  4 5-8  
1007 A: 8 1/2 1 2 3 4 5 6 8

Bei Cf $\beta$  setzt die Rückleitung mit VI ein, vergleiche ferner 815 Ar, 1009 G, 829 A, 1005 Allo, 807 B II, 829 M, 815 Gav, 817 A und 1007 G. Einige Einzelfälle folgen.

Cf  $\beta$

829 C: 16 1 3 5 7 8 9-16  
816 A: 6 $\frac{1}{2}$  1 1 $\frac{1}{2}$  2 2 $\frac{1}{2}$  3 $\frac{1}{8}$  3 $\frac{1}{2}$  4 $\frac{1}{2}$ -6  
1012 C: 14 1 2 3 4 7 8 1-8, 22  
1010 C: 16,1 2 3 4 5-9 10 11 12 14 19, 22

Cf, Einzelfälle

809 A: 6 $\frac{1}{2}$  1 1 $\frac{1}{4}$  1 $\frac{1}{2}$  2 2 $\frac{1}{4}$  2 $\frac{1}{2}$  3 4 4 $\frac{1}{2}$ -6 $\frac{1}{2}$

1012 G: 16 1 2 3 4 5 6 6 $\frac{3}{8}$  8 1-16

809 C:  $\bar{5}$  1 2  $2\frac{1}{2}$   $2\frac{2}{2}$   $3\frac{1}{2}$   $3\frac{3}{4}$  4  $4\frac{2}{2}$  - 7

828 Ar:16 1 2 3  $3\frac{1}{4}$  4  $4\frac{1}{4}$  5  $5\frac{1}{4}$  6 7 8 1-8

Die folgenden beiden Typen knüpfen an die III. Stufe als Ziel des B-Teiles an, sie finden sich in Bachs Suitensätzen selten, sind aber für sein übriges Schaffen und darüber hinaus für die folgende Epoche von Bedeutung. Typus Ch könnte man sich statt bis I nur bis V oder andererseits auch über V hinaus bis IV geführt denken, analog den Typen Cd, Ce und Cf. Vergleiche zu Ch noch 1006 L und, mit Kadenzen auf VI und III, 806 A sowie 1010 A.

1010 G:  $\bar{9}$  = 1 8  $8\frac{1}{2}$  1 -  $16\frac{6}{8}$

1012 A:  $\bar{6}\frac{1}{2}$  1  $1\frac{1}{2}$   $1\frac{7}{8}$  2  $2\frac{1}{2}$  3-6

### Sätze in Moll

Bei Sätzen in Moll endet der A-Teil noch seltener auf der Tonika als bei Suitensätzen in Dur. Gar nicht selten sind aber die Fälle von Halbschlüssen auf der Dominante der Haupttonart. Vielfach moduliert der A-Teil in die Paralleltonart. Moduliert er in die Tonart der Molldominante, so tritt sehr häufig als Zwischenziel die Paralleltonart auf, das Quintintervall von I nach V erscheint dann geteilt in zwei Terzen I - III = AI und III - V = AII.

Der B-Teil besteht nur in einem einzigen Fall aus einem Satz in der Paralleltonart. Endet der A-Teil auf III, so kann der B-Teil hier anknüpfen und die Bewegung bis V fortsetzen, dabei sind die gleichen Stufengänge möglich, die auch innerhalb des A-Teiles von III nach V führten, also AII = BI. Wird in diesem Fall in der den B-Teil beschließenden Kadenz die Terz des Schlußakkordes erhöht, so kann dieser unmittelbar als V $\sharp$  der Haupttonart verstanden und die Reprise direkt angeschlossen werden, ein eigener C-Teil als Rückleitung ist also überflüssig. Bach macht von dieser Möglichkeit nur zweimal Gebrauch. In anderen Fällen bewegt sich der B-Teil von III nach IV oder von V nach IV oder III; auch VI und VII treten gelegentlich als Ziele auf.

Ziel des C-Teiles ist fast ausschließlich die Durdominante der Haupttonart. Für den Abschluß des Satzes gilt das oben über die allgemeine Anlage des Suitensatzes Gesagte.

The image displays several musical examples of stepwise progressions in a Bach suite. The examples are arranged in a grid-like fashion. Each example consists of one or two staves (treble and bass clef) showing chordal figures. The examples are labeled as follows:

- A**: A single treble staff showing a chordal figure.
- B**: A single bass staff showing a chordal figure.
- AI**: A treble staff showing a sequence of two chordal figures.
- AII = BI**: A bass staff showing a sequence of two chordal figures, with a sharp sign indicating a chromatic change.
- B**: A bass staff showing a sequence of two chordal figures.
- C**: A single treble staff showing a sequence of two chordal figures.
- A**: A treble staff showing a sequence of two chordal figures, with a sharp sign indicating a chromatic change.
- B**: A bass staff showing a sequence of two chordal figures.
- B**: A bass staff showing a sequence of two chordal figures.

### Der A-Teil

Im einfachsten Fall hält er die Haupttonart fest. Die beiden Triosätze 1011 Gav II und 812 M II, die diesen Typus vertreten, zeigen eine 4taktige bzw. 16taktige Periode.

The image shows a musical example for Gav II:1. It consists of a single treble staff with three chordal figures. The first figure is labeled **Aa**. Below the staff, the time signature  $3\frac{3}{4}$  is indicated, and a 4-measure rest is shown.

Zahlreicher sind die Fälle von Halbschlüssen auf der V. Stufe der Haupttonart, sie werden am einfachsten durch einen Schritt von I nach V bewerkstelligt, Ab $\alpha$ . Dabei stellen sich leicht über der I. Stufe die übermäßige Quarte und große Sext als Nebennoten ein, Ab $\beta$ , wozu noch zu vergleichen sind 812 A, 830 Ar und 830 G. Bei 808 S erscheinen diese Nebennoten nicht nachschlagend, sondern zugleich mit der Stufe.

Ab  $\alpha$

1004 S:1 6 7 8

Ab  $\beta$

811 S:1 7 7 $\frac{1}{2}$  7 $\frac{1}{2}$  8

Oft geht der halbschließenden V. Stufe ein Sextakkord der IV. Stufe voraus. Der Quartraum  $\hat{8} - \hat{5}$  kann auch durch zwei Durchgangsnoten ausgefüllt werden, deren zweite den erwähnten Sextakkord trägt, Ab  $\gamma$ , wozu man vergleiche 1002 S, 812 S, 827 C, 814 M II, 809 M II, 826 Cap und 1007 M II.

Ab  $\gamma$

811 Gav I:1,5 6 $\frac{1}{2}$  7 7 $\frac{1}{2}$  8

812 C: 1 8 $\frac{2}{2}$  9 9 $\frac{3}{4}$  9 $\frac{3}{2}$  10

Bei Ab  $\delta$  tritt die III. Stufe kurz vor oder sogar statt der I. Stufe auf.

Ab  $\delta$

827 G: 1,20 23 $\frac{6}{8}$  24 24 $\frac{2}{8}$  24 $\frac{3}{8}$  24 $\frac{6}{8}$

1008 M I:5 6 7 7 $\frac{1}{4}$  8

Bei Ab  $\epsilon$  endlich wird in der Dominanttonart fortgesetzt, analog dem Dur-Typus Ab  $\beta$ , vergleiche auch 811 A.

Ab  $\epsilon$

807 A:1 4 4 $\frac{1}{2}$  5 $\frac{1}{2}$  6 6 $\frac{1}{2}$  9 $\frac{1}{2}$ , 11 $\frac{1}{2}$  12

Bei Modulation in die Tonart der Molldominante tritt, ähnlich wie in Dur, die Dominante der Dominanttonart als harmonisches Gelenk und später als Penultima auf. Ac  $\alpha$  entspricht also dem Dur-Typus Ad  $\alpha$ , an Parallelfällen sehe man ein: 808 A, 1003 Allo, 810 A, 810 G, 811 G und 808 G.

Ac  $\alpha$

812 MI:1 4 5 6, 7 $\frac{2}{4}$  8

Ac  $\beta$  entspricht mit seinen Durchgangsnoten dem Dur-Typus Ac, vergleiche auch 827 Br.

Ac  $\beta$

830 A:1 5 5 $\frac{1}{2}$  5 $\frac{3}{4}$  6 6 $\frac{1}{4}$  7 8

Die Quintfallkette des folgenden Beispiels entspricht dem Dur-Typus Af  $\alpha$ .

Ad

807 BI:1-8,9 10 11 12 13 14 15 23 24

Starke Quartschritte aufwärts und Terzschritte abwärts bringt Ae, analog zum Dur-Typus Ag.

Ae

812 G:1-5 5 $\frac{1}{4}$  5 $\frac{1}{2}$  6 $\frac{1}{4}$  6 $\frac{1}{2}$  7 $\frac{1}{4}$  7 $\frac{1}{2}$ , 11 $\frac{3}{4}$  12

Bei Modulation in die Paralleltonart tritt überaus häufig die Quintfallkette auf, I – IV = II der Paralleltonart – V – I. Die Paralleltonart kann dann Ziel der Modulation im A-Teil sein, oder es kann die Bewegung bis zur Moll-dominante fortgesetzt werden. In einigen Fällen wird nach dem Erreichen der Paralleltonart wieder in die Haupttonart zurückgekehrt und dann mit einem Halbschluß auf der Dominante derselben der A-Teil beendet.

A Ia  $\alpha$

814 MI:1,13 13 $\frac{2}{4}$  14 15 15 $\frac{2}{4}$  16  
 826 S: 1,5 5 $\frac{1}{4}$  6 6 $\frac{1}{4}$  7 7 $\frac{1}{4}$  8  
 1002 C: 1,11 12 13 14 15 16,17 $\frac{2}{4}$  18 31  
 830 Ar: 1, 4 $\frac{1}{2}$  5 6 $\frac{1}{2}$  7 8 $\frac{1}{2}$  9 $\frac{1}{2}$  10 11 12



Alb  $\alpha$

810 S: 1- $2\frac{1}{4}$  3  $3\frac{1}{4}$  4  $4\frac{1}{2}$   $8\frac{1}{4}$

Alb  $\beta$

1011 A: 1,5  $5\frac{15}{16}$  6 7 11  $13$   $18$

Alb  $\gamma$

814 S: 1,5  $5\frac{1}{4}$   $5\frac{2}{4}$  6 7  $7\frac{1}{4}$  8

Alb  $\delta$

808 C:  $5$   $5\frac{1}{4}$   $5\frac{5}{8}$  6 7 8  $9$   $16$

Ist die Paralleltonart erreicht, so kann die harmonische Bewegung entweder vor oder, seltener, nach dem Wiederholungszeichen in die Tonart der Molldominante fortgesetzt werden, zum unten angegebenen Fall vergleiche man 806 B II und 807 G.

AlIa = B Ia

1008 G: 20 21  $24$   $25-31$  :||

Fast immer erscheint dabei nochmals der Dreiklang der Haupttonart, entweder nur im Durchgang oder doch nur als Subdominante der angestrebten Tonart der Molldominante oder aber mit einem eigenen Leitton versehen und als vorübergehende Tonart festgehalten. Zum ersten Fall vergleiche

AlIb  $\alpha$  = Blb  $\alpha$

807 S: ||: 1  $2\frac{2}{4}$  3-4 5-8

810 C: 10  $10\frac{1}{2}$   $10\frac{2}{2}$   $11,11\frac{2}{2}$   $12$  :||

AlIb  $\beta$  = Blb  $\beta$

1011 A: 13  $13\frac{1}{2}$  14  $14\frac{1}{2}$   $15,17\frac{1}{2}$   $18$  :||

830 G:  $12\frac{1}{2}$   $12\frac{3}{4}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{7}{4}$   $13,13\frac{2}{2}$   $15\frac{2}{2}$   $24\frac{1}{2}$  :||

man noch 813 A, 813 G und 814 M I, zum zweiten 830 S, 813 C, 1008 C, 1001 Pr, 1002 C, 1004 A, 814 A und 1008 A.

Noch kräftiger wirkt die Erinnerung an die Haupttonart, wenn auch die Subdominante derselben tonikalisiert wird, vergleiche zu den beiden unten angegebenen Fällen noch 1004 C.

AIIB  $\gamma$  = BIb  $\gamma$

830 C: 38 39 40 41 42 43 44 47 54 :||  
808 C: 9 9½ 11 12 12½ 13 13½ 14 14½ 15 15½ 16 :||

AIIB = BIb, Einzelfall

827 Br: 9½ 10 11 12 13 14 14¼ ¼ 15 15¼ 16 :||

Eine andere Gruppe von Fällen schließt an die erreichte Paralleltonart erst noch deren Dominante, etwa nach Art des Dur-Typus Ad oder Ac. Die Tonart der Molldominante kann dann unmittelbar anschließen, oder es können noch einige Zwischenstationen auftreten.

AIIC  $\alpha$  = BIc  $\alpha$

1011 GavII: ||:1 2 3 3¼ 3½ 4

AIIC  $\beta$  = BIc  $\beta$

826 C: 7 7½ 8 8½ 9, 11½ 12 :||

AIIC  $\gamma$  = BIc  $\gamma$

1004 G: 13⅞ 14 14⅜ 14⅞ 15 15⅞ 16, 17⅞ 18-19⅞ :||

AIIC  $\delta$  = BIc  $\delta$

1011 Gav I: 6 7 7¾ 8 8½ 9 11¾ 12 :||  
827 A: 5 5¼ 5½ 5⅞ 6 6½ 7-8½ :||

AIIC  $\delta$  = BIc  $\delta$ , Einzelfall

814 Ang: ||:1-3 3¾ 4 4½ 5 6 7, 7½ 8

AIIC  $\varepsilon$  = BIC  $\varepsilon$

813 S: ||: 1 2 2 $\frac{1}{4}$  3 3 $\frac{1}{4}$  3 $\frac{2}{4}$  4 4 $\frac{1}{2}$  5-8

811 C:  $\sqrt{10}$  10 $\frac{1}{2}$  11 $\frac{1}{2}$  12 12 $\frac{2}{2}$  13 $\frac{1}{2}$  13 $\frac{2}{2}$  14 $\frac{1}{2}$  15, 15 $\frac{2}{2}$  16 :||

AIIC  $\varepsilon$  = BIC  $\varepsilon$ , Einzelfall

814 S: ||: 1-3 3 $\frac{1}{4}$  3 $\frac{2}{4}$  4 5 5 $\frac{2}{4}$  7 7 $\frac{2}{4}$  8

AIIC  $\xi$  = BIC  $\xi$

1009 BII: ||: 1 1 $\frac{3}{4}$  2 3 3 $\frac{1}{2}$  4 5-8

AIIC  $\xi$  = BIC  $\xi$ , Einzelfälle

830 Gav: ||:  $\frac{1}{2}$  1 $\frac{1}{4}$  1 $\frac{1}{2}$  2 2 $\frac{1}{2}$  3 $\frac{1}{2}$  3 $\frac{3}{4}$  4 $\frac{1}{2}$  4 $\frac{3}{4}$  5 $\frac{1}{2}$  5 $\frac{3}{4}$  6 (6 $\frac{1}{2}$ )-10

1002 A: 3 $\frac{1}{2}$  4 $\frac{7}{8}$  5 5 $\frac{1}{2}$  6 6 $\frac{1}{2}$  9 9 $\frac{1}{2}$ , 10 12 :||

An Parallelfällen sind einzusehen zu AIIC $\beta$  826 A, zu AIIC $\gamma$  814 C, zu AIIC $\delta$  1011 C, 813 Ar und 810 S, zu AIIC $\varepsilon$  808 Gav und 807 G, zu AIIC $\zeta$  1011 G und 814 G, zum letzten Einzelfall endlich 1002 B.

Einige Typen der Reihe AIIB sind mit Typen der Reihe AIIC verwandt. So läßt sich AIIB $\alpha$  in AIIC $\beta$  verwandeln, indem man an die Tonika der Paralleltart deren Dominante anschließt; auf dieselbe Art geht AIIB $\beta$  in AIIC $\gamma$  über; der unter AIIB angegebene Einzelfall hängt ebenso mit dem unter AIIC $\zeta$  angeführten ersten Einzelfall zusammen.

Zur formalen Stellung kann beobachtet werden, daß in den Allemanden und Couranten unsere Typen nur vor dem Wiederholungszeichen, also als AIITypen vorkommen, woraus eine innere Vierteiligkeit resultiert: AI – AII :: B – C : . Dasselbe gilt für den größeren Teil der Giguen. Dagegen schließen sich dieselben Typen in den Gavotten und in dem einzigen hierher gehörigen Menuett (814 MI) als BI an das Wiederholungszeichen an. Bei Sarabande und Bourrée sind beide Stellungen möglich.

#### Einheitlicher Mittelteil, B – C

Der unten angegebene Fall zieht mit seiner Wendung nach IV und dem fol-

genden Halbschluß auf V den gewöhnlichen Verlauf der Modulation auf engstem Raum zusammen.

B-C

812 MII: 1 3 4 6 8 1-16

Führt der B-Teil nach V, so kann in der Kadenz die Terz dieser Stufe erhöht werden, hierauf kann dann ohne weiteres die Reprise folgen, der rückleitende C-Teil entfällt also, vergleiche 813 S. Der andere hierhergehörige Fall, 1011 Gav II, ähnelt im Fortgang einem Rondeau, siehe AII $\alpha$  = BIc $\alpha$ .

### Fugierte Sätze

Keinen klar abgrenzbaren B-Teil haben im allgemeinen die fugierten Giguen in Moll. Wie bei fugierten Sätzen überhaupt geben in solchen Fällen die Themeneinsätze das Gerüst des Aufbaues. Gewöhnlich setzt nach dem Wiederholungszeichen die Umkehrung des Giguenthemas ein. In einigen Fällen führt nun diese von V nach I und die anschließende intervallgetreue Imitation weiter von I nach IV, woraus die vom Typus Bf in Dur her bekannte V – I – IV-Wendung resultiert. Man vergleiche die Giguen von 812, 813 und 827 sowie das Capriccio von 826. Bei den Giguen von 808, 830 und 811 pendeln die ersten Themeneinsätze nach dem Wiederholungszeichen zwischen I und V, die Wendung nach IV wird erst durch einen späteren Themeneinsatz markiert. Keine deutliche Wendung nach IV zeigt die Gigue von 811.

### Der B-Teil

Wegen der Überschneidung der Typen ist ein Teil des Hierhergehörigen schon im Vorigen behandelt worden: die Fälle der Modulation von III nach V. Vorweg genommen sei nun zunächst der Einzelfall einer Periode in der Tonart der III. Stufe.

Ba

812 MI: 1 4 5 7 $\frac{1}{2}$  8

Bedeutender ist die Modulation von III nach IV, der öfters ein Gerüst von steigenden Quintschritten zugrunde liegt: III – VII – IV. Doch sind auch knappere Formulierungen möglich.



Bc

814 M II: 1 2 3 4 5-8  
806 B II: 16: 1 4 5 8

Die folgenden Einzelfälle führen von derselben Anfangswendung aus zu anderen Zielen.

Bc, Einzelfälle

810 C: 1 2 3-4 4 1/2 5 5 1/2 6 9  
811 C: 1 2 4-5 6 6 1/2 7-10

Der Quintschritt abwärts von I nach IV kann auch in zwei Terzschritte geteilt werden, aus V – I – IV wird dann V – I – VI – IV. VI. und IV. Stufe können dann je eine Dominante oder Hilfskadenz bekommen. Die IV. Stufe kann dann festgehalten oder es kann mit zwei weiteren Schritten die III. Stufe erreicht werden. Zum ersten der unten angegebenen Fälle vergleiche man 1004 C, 1004 A und 830 C. Der zweite angegebene Fall nützt nicht alle Stufen des Schemas aus, vergleiche auch 809 M II, 811 S und 830 Ar.

Bd

812 A: 1 2 1/2 3 3 1/2 4 4 1/2 5 1/2  
827 C: 1 3 5 5 1/4 6, 14 22

Zur VI. Stufe wird die Anfangswendung von Bd weitergeführt in folgendem Einzelfall.

Bd, Einzelfall

1011 C: 1 3 3 1/2 4 5 5 1/2 6 7

Eine andere Variante der Quintfallkette führt nach VII, dabei wird regelmäßig die IV. Stufe durch Erhöhung der Terz zur Dominante der VII. Stufe gemacht. Im Fortgang kann dann wieder die IV. Stufe kadenzierend erreicht werden. Zum unten angegebenen Fall vergleiche man: 1002 S, 810 S, 1004 S, 808 C und 811 Gav I.

Be  $\alpha$

807 A: 1 2 3 4 5 6 7

Be  $\beta$

1011 A: 1 3 4 5 7½ 8 9 11

Die Stufenfolge  $V \# - I - IV \# - VII$  fand sich als  $III \# - VI - II \# - V$  von der parallelen Durtonart aus gerechnet schon beim Dur-Typus Ae. Die folgenden beiden Beispiele setzen, von der parallelen Durtonart aus gerechnet, mit einer  $V - I - IV$ -Wendung im Sinne des Dur-Typus Bg oder Bf fort, fassen also zwei ursprünglich wahrscheinlich in Dur heimische Typen zusammen und verpflanzen sie in die parallele Molltonart. Zum ersten Beispiel vergleiche noch 814 C, zum zweiten 1007 M I und 1003 Allo.

Be  $\gamma$

814 G: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10,15 18

Be  $\delta$

1008 C: 1 2 3 4 5 6 7 8

### Der C-Teil

Aufgabe dieses Teiles ist es, von der den B-Teil beschließenden Kadenz aus in die Haupttonart zurückzuführen. Hier kann dann kadenzierend abgeschlossen werden, oder es kann eine mehr oder weniger umfangreiche tonale oder thematische Reprise stattfinden. In etlichen Fällen wird die Rückleitung zum Vordersatz einer achttaktigen Periode. Ziel der Rückleitung ist fast immer die Dominante, ihr Ausgangspunkt dagegen kann die V., IV. oder III., gelegentlich sogar die VI. oder VII. Stufe sein. Diesem Schwanken des Ausgangspunktes muß beim Versuch einer Typisierung Rechnung getragen werden. Im Folgenden werden daher Fälle mit gleichen mittleren Gliedern bei verschiedenem Ausgangspunkt in ein Schema zusammengefaßt.

Der kürzeste Weg der Rückleitung knüpft sich an IV, zwischen IV und V tritt fast immer vermittelnd die I. Derselbe Weg kann mittels einer Zwischendominante auch nach rückwärts bis zur V als Ausgangspunkt verlängert werden. Vergleiche zu den unten angegebenen Fällen 830 S, 830 Gav, 814 Gav, 808 Gav I und 814 S.

Ca

1011 S: 4 (1) 2 3 4 5-8

814 MI: 8 1 2 3 4,1 8

1009 B II: 8 1 2 2½ 3 3½ 4 5-8

Mit den Stufen V – I (#) – IV klang im vorhergehenden Schema schon die Quintfallkette an. Zwei weitere Schritte führen nach III, also V – I – IV – VII – III. Als Ausgangspunkte kommen hier V, IV, aber auch III in Frage. Zu den unten angegebenen Beispielen vergleiche man noch an III sich knüpfend 1002 C, an IV sich knüpfend 812 S, 827 S, 810 A, 812 A, 807 B I, 1002 A, 1001 Presto, 1004 C, 808 C, an V sich knüpfend 1002 B.

Cb

1008 C: 8 8<sup>5</sup>/<sub>8</sub> 1 2 3 4 5-8

826 C: 7 7½ 1 1½ 1½ 2 2 5

827 A: 4½ 1 1½ 1¾ 2 2¼ 2¾ 2½ 4½

807 G: 26 1 2 3 4 5 6 7 7¾ 8 9-14

1011 G: 15-16 1 3 5 7 9 11 13 17 19-20 1-12

Cb, Einzelfall

1007 M II: 8 1 2 3 4 5, 7¼ 8

Mit vier weiteren Schritten in der Quintfallkette ist die I. Stufe erreicht, gewöhnlich vermitteln dann noch einige Akkorde zum folgenden Halbschluß auf V. Zu den unten angegebenen Fällen vergleiche man an IV sich knüpfend 827 Br und Sch, 826 A, 826 S, 814 A, 814 G, 1008 S, 813 A, 807 A, 1008 G, 1004 G und 827 G, an V sich knüpfend 813 Ar und 826 Cap.

Cc

813 M: 8, 1 2 3 4 5 6 7 7¼ 8 (1)-8

1008 A: 6½ 1 2 2½ 2¾ 3 3½ 3¾ 4 6

814 Ang: 8 1 2 3 4 5 5¾ 6 7 7¾ 8 1-8

Cc, Einzelfälle

806 B II: 8 1 1½ 2 2½ 3 3½ 4 1-8

808 S: 8 1 (3) 4 5-8

Bei den bisherigen Beispielen gab die Quintfallkette die Stationen der Rückleitung her, analog zu den Dur-Typen Cb, Dc und Cf, aber auch Ch. Es folgen Fälle mit starken Terzschritten abwärts und Quartschritten aufwärts, entsprechend dem Dur-Typus Ag, auch Be. Typus Cd, dessen Kern III – I – IV – II – V lautet, läßt sich durch einige vorangehende Schritte in der Quintfallkette wiederum an verschiedene Ausgangspunkte knüpfen, vergleiche auch 1011 Gav I, 807 C und, von VI ausgehend, 811 C.

Cd

1003 Allo: 20½ 1 1½ 2 2½ 1-10-12½

1004 S: 8 1 2 2¼ 3 3¼ 4 (5)-8

Fiel bei Cd der Halbschluß unmittelbar auf die letzte V der angegebenen Stufenfolge, so treten bei Ce noch einige vermittelnde Akkorde zwischen die den Stufengang beschließende V und den Halbschluß, vergleiche noch 1008 M I, 811 S, 808 A.

Ce

809 M II: 12 1¼ 2 2¼ 3 3¼ 3¼ 4 1-8

811 Gav II: 12 1 1½ 2 3½ 4 4½-12

Ce, Einzelfall

812 C: 6 1 1½ 2 2½ 3 3½ 3½ 4 9

Bei Cf wird der erwähnte Stufengang noch um zwei Schritte fortgesetzt, III – I – IV – II – V – III – VI.

Cf

810 S: 8¼ 1 2 2¼ 3 3¼ 4 4¼ 5 5¼ 5¼ 6 8

827 C: 22 1 2 3 4 4¼ 5 6 7 8 (9)-14

Mit der obenerwähnten Stufenfolge ist die Folge (III – VI) – IV – VII – V – I verwandt, Cg, vergleiche noch 1011 A, 813 C, 830 A und 812 M I.

Cg

811 A:  $\overset{\vee}{6}=1$   $\overset{\vee}{2\frac{1}{2}}$  3 4  $\overset{\vee}{4\frac{1}{2}}$  5  $\overset{\vee}{7}$

810 C:  $\overset{\vee}{9}$  1  $\overset{\vee}{1\frac{1}{2}}$  2  $\overset{\vee}{3}$   $\overset{\vee}{7}$

Die Folge III – VII – V – I liegt Ch zugrunde, vergleiche noch an IV geknüpft 1002 S, an VI geknüpft 1011 C.

Ch

814 M II: 8,1 2  $\overset{\vee}{2\frac{1}{4}}$  3  $\overset{\vee}{3\frac{1}{4}}$   $\overset{\vee}{4,5}$   $\overset{\vee}{8}$

Eine Kette steigender Quintschritte (III) – VII – IV – I ohne oder mit Zwischendominanten steht hinter folgenden zwei Fällen.

Ci

830 Ar: 8 1 2  $\overset{\vee}{3}$  4  $\overset{\vee}{4\frac{1}{2}-8}$

830 C:  $\overset{\vee}{45}$  1 2 3 4 5 6 7 8  $\overset{\vee}{9}$   $\overset{\vee}{17}$

Es folgen noch drei Fälle, denen die akzentuierte, das Ende der Rückleitung deutlich markierende Dominante der Haupttonart fehlt. Statt dessen gleitet die harmonische Bewegung von III direkt oder über eine unbetonte Zwischendominante nach I.

Cj

814 C:  $\overset{\vee}{7}$   $\frac{1}{2}$   $\overset{\vee}{1\frac{1}{2}}$  3 4  $\overset{\vee}{4\frac{3}{4}}$  5  $\overset{\vee}{5\frac{3}{8}}$   $\overset{\vee}{5\frac{1}{2}}$   $\overset{\vee}{6\frac{3}{4}}$   $\overset{\vee}{6\frac{1}{2}}$   $\overset{\vee}{7-9}$

1004 A:  $\overset{\vee}{7}$   $\frac{1}{2}$  1 3  $\overset{\vee}{3\frac{1}{2}}$   $\overset{\vee}{4\frac{1}{2}}$   $\overset{\vee}{4\frac{3}{4}}$   $\overset{\vee}{6\frac{1}{2}}$   $\overset{\vee}{7\frac{1}{2}}$   $\overset{\vee}{8\frac{1}{2}}$   $\overset{\vee}{9\frac{1}{2}}$

807 S:  $\overset{\vee}{8,1}$  2 3 4  $\overset{\vee}{5}$  6  $\overset{\vee}{7\frac{1}{4}}$   $\overset{\vee}{8}$

### *Bedeutung der dargestellten Typen für Bachs Schaffen*

Eine Durchsicht der Präludien und Fugen, Sonaten und Konzerte, aber auch der Vokalwerke, Chöre und Arien zeigt, daß ein großer Teil des Bachschen

Modulationswesens in dem hier erarbeiteten Gesamttypus enthalten ist oder sich ihm unschwer anschließen läßt. Ganz sicher aber wird in der großen Zahl Bachscher Werke auch mancherlei Neues, in der vorliegenden Arbeit nicht Formuliertes anzutreffen sein. Für die Bach-Forschung setzt sich diese Arbeit das Ziel, die harmonische Bewegung bei Bach in ihrem Zusammenhang mit der Form über gewisse allgemeine Bestimmungen hinaus als detailliertes Problem sichtbar zu machen. Für weitere Forschungen bleibt noch viel zu tun.

### Bachs Zeitgenossen

Die erste Klaviersuite von Händel (Reihenfolge der Gesamtausgabe von Chrysander) läßt sich mühelos in die Typik der Bachschen Suitensätze einordnen:

Allemande: Ac, Bg, Cc

Courante: Ac, Bd $\alpha$  – Trugschluß, Cc

Gigue: Ae $\alpha$ , Bd $\alpha$  ohne Kadenz, Cc.

Für den einzigen Tanzsatz der zweiten Suite, die Allemande, lauten die Teiltypen: Ab $\beta$ , Bg, Kadenz auf VI, Cf $\beta$ .

Dritte Suite, Allemande: AIb $\gamma$ , die Durchgangsnoten tragen Sextakkorde, AIIa, Be mit Kadenz auf III, Ce

Courante: AIb $\alpha$ , Ab $\beta$ , Be mit Kadenz auf III, Ci

Air: AIa $\alpha$ , Ab $\beta$ , Bc $\beta$  verkürzt, Cc ab III, etwas verkürzt

Presto: Ad, Be mit III als Ziel, weitere Kadenz auf IV, Cc ab IV.

Diese Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, daß die hier dargestellte Typik in ihrer Gültigkeit keineswegs auf die Person Bachs beschränkt werden darf. Das Problem der Einheit von Harmoniebewegung und Form ist zweifellos von der ganzen Epoche als Problem gesehen und anerkannt worden<sup>1</sup>.

### Historische Stellung

In meiner Arbeit „Der Typus des Stufenganges der Mozartschen Sonatendurchführung“<sup>2</sup> habe ich Stufengänge von Mozartschen Sonatendurchführungen in ähnlicher Weise wie hier vergleichend übereinandergestellt und typisiert. Die Sonatendurchführung entspricht dem B- und C-Teil des Suitensatzes. Es zeigt sich, daß folgende Bachsche Typen bei Mozart wiederkehren:

<sup>1</sup> Einige treffende Bemerkungen macht C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Cap. 41, 7–9.

<sup>2</sup> Mozart-Jahrbuch 1959, S. 247ff.

Bach:	Mozart:	Bach:	Mozart:
Dur Ba	BI) <sub>3</sub> a	B – Cb	Ab
Bb	BI) <sub>3</sub> b	Cb	BII) <sub>5</sub> a
Bc	BI) <sub>3</sub> c	Cc	BII)8
Bd $\alpha$	BI)8a	Cf	BII)9a
Be	BI)8b	Ch	BII)6a, 7
Bf	BI)9a	Moll AII – Bc	A7
Bf Einzelfall 828 G	BI)9b	AIIc Einzelfall 1002 A	A8c

Klar ist aber auch zu ersehen, wie Mozart das Überkommene umgestaltet hat. An die Stelle der Kadenz auf VI tritt häufig ein Halbschluß auf der III. Stufe mit großer Terz als Dominante der Paralleltonart. Ferner sind in den Durchführungen von Durtsätzen grundsätzlich die Typen der gleichnamigen Molltonart möglich und verbinden sich in bestimmter Weise mit den ursprünglichen Durtypen.

Gemeinsames Ziel der vorliegenden und ähnlicher Arbeiten könnte eine Geschichte der durmolltonalen harmonischen Typik von ihren Anfängen kurz vor Bach bis zur allmählichen Auflösung in der Zeit der Romantik sein. Diese Arbeit möchte als Teilstück solchen Vorhabens gelten.