

# Musikalische Figuren als satztechnische Freiheiten in Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“

Von Wolfgang Budday (Korntal)

M

Bachs Choral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ (BWV 637) zeichnet sich im Orgelbüchlein durch eine eindeutige und augenfällige Anwendung musikalischer Figuren aus, wobei die „Augenfälligkeit“ wohl darin begründet liegt, daß es sich primär um Figuren handelt, die das musikalische Material selbst in besonders charakteristischer Weise treffen.

Bei meinen Untersuchungen stütze ich mich vor allem auf Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* und Johann Gottfried Walthers *Praecepta der Musicalischen Composition*.<sup>1</sup>

Die Kompositionslehre Bernhards klassifiziert den Kontrapunkt in „Contrapunctus aequalis“, nämlich „simplex“, und „Contrapunctus inaequalis“, nämlich „diminutus“ oder „floridus“; dieser wiederum gliedert sich in „Contrapunctus gravis“ und „Contrapunctus luxurians“. Der „Stylus gravis“ (oder „antiquus“) beschränkt sich im Gebrauch der Dissonanzen auf die „Figurae fundamentales“ („Syncopatio“ und „Transitus“), während der „Stylus luxurians“ aus „mehr Arten des Gebrauchs derer Dissonanzen (oder mehr Figuris Melopoeticis welche andere Licentias nennen)“ besteht und die „Figurae superficiales“ umfaßt.<sup>2</sup> Hieraus erschließt sich der Figurenbegriff Bernhards: „Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen.“<sup>3</sup> Es ist also die Eigenschaft zahlreicher Figuren, Dissonanzen freier zu behandeln, ihre theoretische Abhandlung somit eine Spezies der Kontrapunktlehre: satztechnische Freiheiten des „Stylus luxurians“ (gegenüber dem „Stylus

<sup>1</sup> *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. v. J. Müller-Blattau, Kassel 1926, <sup>2</sup>1963 und J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary, = Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2, Leipzig 1955. Die „*Praecepta*“ – sie wurden 1708 in Weimar geschrieben, in einer Zeit also, als Bach mit Walther persönlichen Kontakt hatte – sind in bezug auf die Figuren zum großen Teil in Text und Beispiel direkt von Bernhard übernommen (dazu A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*, AfMw 9, 1952; weitere einschlägige Arbeiten von Schmitz: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz [1950], insbesondere S. 68–75; *Die oratorische Kunst J. S. Bachs*, Kongreßbericht Lüneburg 1950). Es ist somit nach Lage der Dinge einigermaßen wahrscheinlich, daß Bach der Inhalt beider Traktate bekannt gewesen ist (handschriftliche Kopien von Bernhards „*Tractatus*“ sollen nach Walther – *Musicalisches Lexikon* 1732, Art. „Bernhardi“ – „in vieler Händen“ gewesen sein).

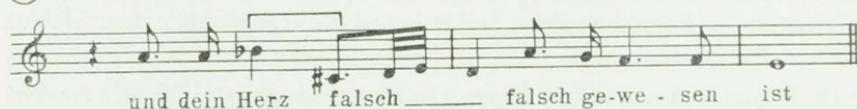
<sup>2</sup> Bernhard, NA S. 42/43; vgl. dazu auch das 35. Kapitel bei Bernhard („*Von dem Stylo Theatrali insgemein*“) mit den Begriffen der „prima“ und „seconda pratica“ Monteverdis (Vorreden zum 5. Madrigalbuch 1605 und zu den „*Scherzi musicali*“ 1607).

<sup>3</sup> Bernhard, NA S. 63.

gravis“) müssen als Figuren legitimiert sein.<sup>4</sup> – Die musikalischen Figuren sind zugleich, und darin ist sich das gesamte barocke musiktheoretische Schrifttum einig, geeignet, „Affecten zu bewegen“, bei den Hörern eine „Bewegung der Gemüther“ hervorzurufen.<sup>5</sup> Bisher ist im Zusammenhang mit Bachs Orgelchoral dieser Aspekt des Figurbegriffs betont worden. Deshalb soll hier der Aspekt der satztechnischen Freiheit, der Abweichung von der kompositorischen Norm im Vordergrund stehen.

Die musikalische Figur, die im Choral zunächst auffällt, ist das Springen des Basses in großen, meist verminderten Intervallen. – Zur Zeit der klassischen Vokalpolyphonie waren die melodisch verwendbaren Intervalle stark eingeschränkt: Übermäßige und verminderte Intervalle wie auch kleine Sexte abwärts, große Sexte, Septime und die Oktave überschreitende Intervalle werden nicht benützt.<sup>6</sup> Bereits im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert aber wird die Melodie mit diesen Intervallen durchsetzt, wenn es gilt, bestimmte Affekte auszudrücken.<sup>7</sup> Diese figürliche Anwendung verminderter, übermäßiger und sehr großer Intervalle läßt sich etwa bei Schütz zeigen und hat sich im Prinzip unverändert bis zu Bach hin erhalten (wobei von einer eindeutigen Zuordnung bestimmter Intervalle zu bestimmten Affektinhalten in der Bachschen Musik kaum mehr ausgegangen werden kann). Unnatürliche Sprünge in der Melodie werden von Bernhard als „Saltus duriusculi“ (etwas harte Sprünge) bezeichnet.<sup>8</sup> Sein Beispiel mit fallender verminderter Septime deutet durch den unterlegten Text auf den Affekt des Trügerischen, der durch das „falsche“ Intervall ausgedrückt werden soll, hin:

①



<sup>4</sup> Bernhard im „Ausführlichen Bericht“ (NA S.147): „excusiret werden“; Figuren, die nicht direkt zur Satzlehre gehören – etwa die „Katabasis“ – fehlen bei Bernhard, obwohl sie ihm sicherlich bekannt waren (dazu auch H. Federhofer, *Die Figurenlehre nach Cbr. Bernhard und die Dissonanzbehandlung in Werken von H. Schütz*, Kongreßbericht Bamberg 1953).

<sup>5</sup> Bernhard, NA S.42f.; auch bei ihm läßt sich die Bedeutung der Figuren im allgemeinen aus dem Zusammenhang erschließen.

<sup>6</sup> Siehe K. Jeppesen, *Kontrapunkt*, Leipzig 1930, Wiesbaden <sup>5</sup>1965, S.64ff.

<sup>7</sup> Siehe S. Schmalzriedt, *H. Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre G. Gabriellis*, Neuhausen–Stuttgart 1972, S.111ff.

<sup>8</sup> Im „Stylus luxurians“ sind folgende „Saltus“ möglich: verminderte Quart auf- und abwärts, verminderte Quint abwärts, bestimmte Formen der kleinen Sexte (abwärts), verminderte Septime abwärts, bisweilen (bevorzugt in der tiefsten Stimme) auch große und kleine Septime, None oder gar die Doppeloktave abwärts. (NA S.78f.).

Eine weitere Figur, die im Choral häufig Verwendung findet, ist der „Passus duriusculus“ (ein etwas harter Gang), der nach Bernhard in drei Erscheinungsformen auftreten kann:<sup>9</sup>

a) Als eine Folge von „unnatürlichen Gängen“ „... in einer Stimme gegen sich selbst,“ „... wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt“:

②



Chromatik im heutigen Sinne<sup>10</sup> als musikalische Figur ist bereits in der *Musica poetica* (1606) Joachim Burmeisters angesprochen. Sie ist mit dem Namen „Pathopoeia“ belegt, eine hochaffektuose Figur, die aus der Rhetorik übernommen ist, wo sie zur „Aufstachelung der Leidenschaft“ dient:<sup>11</sup> „Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos.“<sup>12</sup> – In den beiden Darstellungen von Burmeister und Bernhard ist die Aussage der chromatischen Figur begriffen: ein „unnatürlicher Gang“, der geeignet ist, leidenschaftliche Gefühle zu erwecken.<sup>13</sup>

b) Gänge der übermäßigen Sekunde, verminderten Terz sowie der verminderten und übermäßigen Quart und Quint, wenn sie das Rahmen-

<sup>9</sup> Bernhard, NA S. 77f.

<sup>10</sup> Es muß darauf hingewiesen werden, daß Bernhard (NA S. 78) den Begriff „Chromatik“ für diese „Gänge“ ablehnt (dazu H. H. Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, AfMw 16, 1959, S. 63f., Anm. 3; auch C. Dahlhaus, *Die Figurae superficiales in den Traktaten Chr. Bernhards*, Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 137), dieser wird hier nur der Einfachheit halber verwendet, da er denselben Sachverhalt umschreibt. – Ausdrücklich soll betont werden, daß diese erste Art des „Passus duriusculus“ in Bernhards Definition nicht (wie das Notenbeispiel etwa vermuten lassen könnte) auf den „chromatischen Quartgang“ eingeeignet wird. Dieser hat freilich als Beispiel den Vorteil, gleich zwei „harte Gänge“ demonstrieren zu können.

<sup>11</sup> R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 137.

<sup>12</sup> J. Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock 1606, Nachdruck Kassel 1955, S. 61.

<sup>13</sup> Eine relativ häufig anzutreffende Erscheinungsform des „Passus duriusculus“ dieser ersten Art ist der ostinate chromatische Quartgang im Baß, heute unter dem Namen „Lamento-Baß“ geläufig. Bekannte Beispiele bei Bach sind der Eingangschor der Kantate 12 („Weinen, Klagen“) bzw. als Parodie das „Crucifixus“ der h-Moll-Messe, oder das Adagissimo-Lamento aus dem Capriccio (BWV 992). H. H. Eggebrecht hat nachgewiesen, daß der chromatische „Passus duriusculus“ in den „*Kleinen geistlichen Konzerten*“ von Schütz immer in Zusammenhang mit den Hauptbedeutungen „Sünde-Verlangen“ steht. W. Gurlitt glaubt im chromatischen Quartgang bei Bach eine „theologisch redende Figur“, ein „Sinnbild... der Theologie des Kreuzes als des Inbegriffs des christlichen Glaubens, ein Symbol des Christus crucifixus, der Passion Christi“ zu erkennen (H. H. Eggebrecht, *Zum-Figur-Begriff*... S. 60, und W. Gurlitt, *Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik*, Bericht über die wiss. Bachtagung Leipzig 1950, S. 244).

intervall eines diatonisch ausgefüllten Ganges darstellen, werden als zweite Art des „Passus duriusculus“ bezeichnet (wobei nicht alle „Gänge“ in beiden Richtungen zugelassen werden).

c) Die dritte Art, der „Passus duriusculus plurium vocum“, ist bedeutungsgleich mit der „Relatio non harmonica“<sup>14</sup> (falsche, unharmonische Relation) und bezieht sich auf das Verhältnis zweier Stimmen zueinander.<sup>15</sup> Die Musiktheorie versteht darunter, „wenn Mi contra Fa quer über gesetzt wird in denen ungewöhnlichen Intervallis“.<sup>16</sup> Folgendes Beispiel „falscher Relationen“ gibt Bernhard:<sup>17</sup>

③

Unisonus    Octava    Semi-    Semi-    Tritonus  
superfluous    superflua    diapason    diapente

Dieser Widerspruch zweier Töne in diagonalen Position galt nach Meinung der barocken Theorie in der Vokalphonie des 16. Jahrhunderts als unzulässig.<sup>18</sup> Wann in der Theorie diese Übertragung des einst melodischen „Mi-contra-fa“-Verbots auf die Fortschreitung mehrerer Stimmen erfolgte, ist nicht sicher bekannt.<sup>19</sup> Mindestens seit Bernhard jedoch beschäftigte die-

<sup>14</sup> So wird derselbe Sachverhalt bei anderen Theoretikern durchgängig bezeichnet; auch Bernhard (NA S.41) spricht von „falschen Relationes“.

<sup>15</sup> Der Verweis von Bernhard (NA S.78, Nr.7) muß sich auf Cap. 2, Nr.12 (nicht Nr.6) beziehen; siehe dazu auch H.H.Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff* . . ., S.63, Anm. 2.

<sup>16</sup> W.C.Prinz, *Phrynis oder Satyrischer Componist*, 1. Teil, Quedlinburg 1676, Cap.17; im Sachteil des Riemann Musiklexikon, 12. Aufl. (Mainz 1967) wird die „Relatio non harmonica“ (Stichwort „Querstand“), vermutlich in Anlehnung an das *Musikalisches Lexikon* von H.Ch.Koch (Frankfurt 1802, Art. „Unharmonischer Querstand“), auf eine „auf 2 Stimmen verteilte Halbton- bzw. Tritonusfolge“ eingeengt. Dies ist zumindest für die barocke Theorie unkorrekt: der „unharmonische Querstand“ (dieser Begriff ist im Lexikon von Walther schon verwendet) beinhaltet hier noch weitere „unharmonische“ Intervallverhältnisse (letztlich alle übermäßigen und verminderten Intervalle), wie die Beispiele bei Prinz, Werckmeister und Walther ausweisen.

<sup>17</sup> Bernhard, NA S.41, Nr.12; weitere Beispiele, die z.T. auch über Tritonus- und chromatische Halbtonbeziehung hinausgehen, etwa bei Werckmeister (*Harmonologia Musica*, 1702, § 59-77) oder Walther (*Praecepta*, NA S.156ff.).

<sup>18</sup> A. Werckmeister, *Harmonologia Musica*, § 59: „war bey den lieben Alten ein groß vitium“.

<sup>19</sup> H. Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, Berlin 21921, S.407f.) führt bereits bei G. Zarlino (*Le Istitutioni harmoniche* 1558, Buch III, Cap. 30) diesen Sachverhalt an.

ses Problem jedes theoretische Werk der Barockzeit. Bereits bei ihm wird formuliert, daß dieses Verbot „in mehr als zweistimmigen Sachen nicht so rigorose erfordert werden“ kann.<sup>20</sup> Die Theorie unternimmt deshalb den Versuch einer Einteilung in „excellentes, tolerabiles, intolerabiles und vitiosae“.<sup>21</sup> Doch ist aus dem Studium der theoretischen Schriften keine eindeutige Abgrenzung möglich, „weil die Auctores so wohl, als der göüt der Zuhörer hierinnen nicht einig sind“.<sup>22</sup> – Daß aber das gehäufte Vorkommen von „falschen Relationen“ ein ausgezeichnetes Mittel ist, den Hörer in eine „traurige Gemüthsregung“ zu versetzen, darin besteht Einvernehmen in der Theorie.<sup>23</sup>

Es läßt sich leicht zeigen, daß sich in der Bachschen Musik der Affektgehalt dieser Figuren erhalten hat:

④

Buß und Reu      Buß und Reu

Buß und Reu      Buß und Reu

⑤

Solls ja so sein, daß Straf und Pein

Beispiel Nr. 4 (Arie Nr. 10 aus der Matthäus-Passion) zeigt die Anwendung von „Passus“ und „Saltus duriusculus“, in Beispiel Nr. 5 (Choral Nr. 3,

<sup>20</sup> Bernhard, NA S. 41; daß es in der Praxis nicht mehr ohne „unharmonische Querstände“ gehen konnte; ist leicht einzusehen: bereits eine normale IV-V-I-Kadenz in Moll etwa beinhaltet mehrere.

<sup>21</sup> Siehe Printz, *Pbrynis* ... 1676, Walther, *Musicalisches Lexikon und Praecepta*.

<sup>22</sup> Walther, *Musicalisches Lexikon*, Art. „*Relatio non barmonica*“.

<sup>23</sup> Siehe Printz, *Pbrynis* ... 1676, Cap. 17, § 12; Werckmeister, *Harmonologia* ... 1702, § 60; Walther, *Praecepta*, NA S. 157.

Kantate 48) läßt sich die Figur des „Passus duriusculus plurium vocum“ („Relatio non harmonica“) mehrmals aufzeigen.

Die Tonart der Chormelodie „Durch Adams Fall“ scheint zunächst, geht man vor allem vom Anfang und Schluß aus, auf ein plagales Äolisch mit Finalis a' zu deuten. Bei genauerer Betrachtung indes fällt das häufige Vorkommen des tiefsten Melodietones d' auf. Da sich aber der plagale äolische Modus in aller Regel in einem e'-e''-Ambitus bewegt (wobei d' nur als Ausnahme vorkommt), wird dieser Choral in der Musiktheorie als dorischer erster Modus klassifiziert.<sup>24</sup> Er beginnt und endet zwar auf der Repercussio, die Finaltöne der ersten Zeilenenden jedoch gehorchen durchaus dem alten Primat der „Trias harmonica“ (Stufen I V :|| III I IV V). Auf Grund der Eigentümlichkeit der Melodie (vor allem durch die V. Stufe am Schluß) stellt sich nun die Frage nach der Tonart des Orgelchorals.<sup>25</sup> Sowohl der Anfang (a') als auch der Schluß (a-Moll mit üblichem Durchschluß) deuten auf eine tonartliche Interpretation der dorischen Melodie nach a-Moll hin. Zwar könnte das Fehlen von Vorzeichen auch die Tonart d-Moll anzeigen – der Kirchenton der Melodie wie auch die Disposition der Klauseln an den Zeilenenden könnten diese Annahme erhärten<sup>26</sup> –, doch ist sicherlich davon auszugehen, daß die Schlußkadenz des Stücks, „welche die Harmonie dergestalt zur Ruhe führt, daß mit derselben eine Gesang völlig kann geschlossen werden“, als „Clausula formalis perfectissima“ („primaria“) zugleich dessen Tonart repräsentiert.<sup>27</sup> Auf a-Moll bezogen ergibt sich fol-

<sup>24</sup> M. Behringer, *Musicae*, Nürnberg (1610), Nachdruck Leipzig 1974, Folio E 3 verso; Walther, *Praecepta*, NA S. 171; J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2. Teil, 1. Abt., Berlin 1776, Nachdruck Hildesheim 1968, S. 54; der Oktavambitus der dorischen Melodie wird in der letzten Choralzeile um einen Ton überschritten (siehe dazu Walther, *Musicalisches Lexikon*, Art. „Modus perfectus“).

<sup>25</sup> Es verdient angemerkt zu werden, daß um die Entstehungszeit dieses Werkes mit dem *Neu-Eröffneten Orchestre* J. Matthesons (Hamburg 1713) ein längst überfälliger Angriff auf die bis dahin von vielen Theoretikern als allgemein gültig hingestellte Lehre von den Kirchentonarten geführt wird.

<sup>26</sup> Diese wäre bei Annahme von d-Moll I III :|| I II+ IV+ V+.

<sup>27</sup> Siehe *Praecepta*, NA S. 161–163, desgleichen die Vertonungen derselben Melodie in Beispiel Nr. 13 und Nr. 15. Kirnberger (*Kunst . . .*, 2. Teil, 1. Abt., S. 59) gibt für den Choral „Durch Adams Fall“ einen Schluß an, der die Tonart d-Moll (mit Schluß auf dem Akkord der 5. Stufe, A-Dur) ausweisen soll. Kirnbergers Ausführungen über die Kirchentonarten zeigen bereits Ansätze einer stark historisierenden Ansicht, die bei Vogler (*Abt Vogler's Choral-System*, Kopenhagen 1800) in der Konsequenz gipfelt, daß er die Bachschen Choralsätze gänzlich umarbeitet. Er erhebt die Forderung, daß die Tonart des mehrstimmigen Choralatzes sich streng an der Kirchenmelodie selbst orientieren müsse. Unser Choral (Notenteil Choral Nr. 217) wird also dorisch harmonisiert, der Schluß der Melodie einfach abgeändert, um dem anstehenden Problem zu entgehen. – Bereits Werckmeister hat sich zum Problem der Tonart in diesem Choral geäußert. Er kommt im Zusammenhang mit tonartlich fehlerhaften Choral-, „Prae-

gende Disposition der Klauseln: IV VI :|| IV IV<sup>+</sup> VII I<sup>+</sup>. Gemäß der barocken Theorie<sup>28</sup> ist hier als außergewöhnlich festzuhalten, daß die wichtigen „Clausulae essentiales“ der V. und III. Stufe gänzlich fehlen und die IV. Stufe d-Moll auffallend häufig Anwendung findet. Dies ist aus der Gestalt der Melodie zu erklären.<sup>29</sup> Die beiden Kadenzten in T. 4 und 10 haben die Diskantklausel im Baß, die anderen Schlüsse sind „Perfectissima“-Kadenzten. – Die Melodie erfährt im Vergleich mit ihrer ursprünglichen Fassung (siehe Notenbeispiel Nr. 15) eine Abänderung: die Takte 7 und 8 sind eine wörtliche Wiederholung der beiden ersten Takte.<sup>30</sup>

Durch das ganze Stück zieht sich eine einheitliche Struktur der Stimmen. Dem unverzierten Cantus firmus steht die Gestalt des Basses gegenüber: Er besteht aus einer den Fall symbolisierenden Folge von „Saltus duriusculi“ in absteigender Bewegung. Die stereotype, in allen Zeilen wiederkehrende rhythmische Formel des Basses wird in der letzten Choralzeile, vermutlich zum Zwecke einer Schlußverdichtung, abgeändert. Charakteristisch ist die

ambula“ auf „Adams Fall“ zu sprechen und unterstellt der Melodie einen auf Finalis a' transponierten hypophrygischen Modus (wozu statt h der Ton b angebracht werden muß). So werde der „traurige Affect“ des Chorals am besten „exprimiret“ (etwa analog dem Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“): „*der Gesang: Durch Adams Fall ist gantz verderbt; ist ebenfals auch Hypophrygi, aber man Clausuliret mehrentheils auf den Dorium, da doch der Dorium im D. schliesset; Nun aber beisset es allemahl: In fine videtur cujus Toni. Dieses Lied aber hält in A. aus: So kan es nicht Dori modi seyn| denn kein Gesang schliesset in Clausula minus principali, wiewohl in diesen Liede deswegen keine sonderliche confusiones verursachet werden| weil dessen Melodey etwas verändert wird. Denn ich babe auch in ubralten Gesang-Büchern gefunden| daß die Formal-Clausulen zu diesen Liede gantz anders formiret werden| als sie bißhero sind gemacht worden| denn das b wird nicht darinnen gefunden| das b. aber wird gantz anders und traurig angebracht| weil es ein Trauer-Lied| von der Verderbung menschlicher Natur ist“* (Harmonologia Musica, § 116). – Die Tenorklausel am Schluß einer Choralmelodie ist bei Bach immer mit einer „Perfectissima“-Kadenz (Schlußton der Melodie ist Grundton des Akkords) verbunden, wobei, wie in unserem Falle, der Modus der Melodie nicht besonders interessiert (eine Ausnahme bilden wenige mixolydische Melodien; in tonartlichen Fragen konnte ich mich auf Vorarbeiten einer in Entstehung befindlichen Arbeit von H. Deppert – *Kadenz und Klausel in der Musik J. S. Bachs* – stützen).

<sup>28</sup> Siehe *Præcepta*, NA S. 162f. und S. 178. In der Molltonart (äolisch) kann auf den Stufen I und III bis VII klausuliert werden. Die wichtigsten Stufen sind die „Clausulae essentiales“ I-V-III – in a-Moll a–e–C–, darauf folgen die „Clausulae affinales“ VI und IV – F und d –, und zuletzt die „Clausula peregrina“ VII – G –; auf der II. Stufe kann nicht klausuliert werden, da sich darüber mit den Tönen der Leiter kein Dur- oder Moll-dreiklang aufbaut (siehe dazu auch U. Siegele, *Bemerkungen zu Bachs Motetten*, BJ 1962, S. 39–42).

<sup>29</sup> Allenfalls die zweitletzte Choralzeile hätte eine Kadenz nach III (C-Dur) oder V (e-Moll) ermöglicht; sonst bietet die Melodie eben keine Kadenzten auf diesen Stufen an.

<sup>30</sup> Es scheint, als wäre die „Satzidee“ des Chorals an der ersten Choralzeile entwickelt (was noch dargestellt werden soll). Sie „paßt“ deshalb im Vergleich mit den anderen Zeilen hier besonders gut. Mithin mag der Grund einer Wiederholung darin liegen; es wären allerdings auch andere Gründe denkbar (etwa formale).

durch Pausen zerschnittene Struktur. Dieser konträr angelegte Außenstimmensatz, mit der Figurenlehre als „Antitheton“<sup>31</sup> zu bezeichnen (Sopran: Diatonik, vorwiegend Schritte, ebener rhythmischer Fluß; Baß: Alterationen, Sprünge, zerschnittene rhythmische Struktur), wird durch die beiden Mittelstimmen, die durch komplementäre Sechzehntelbewegung aneinander gebunden sind, aufgefüllt. Beispiel Nr. 6 bringt die erste Zeile des Orgelchorals, Beispiel Nr. 7 ihre auf einen vierstimmigen Kantionalsatz reduzierte harmonische Fassung:

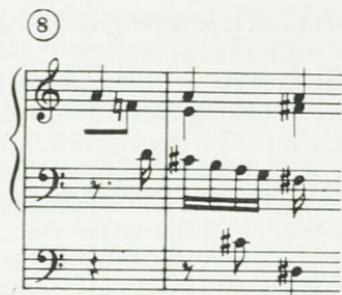
⑥

⑦

Die Konvention des Gerüsts, das den vollständigen harmonischen Ablauf enthält, läßt nicht den aufreibenden Eindruck der Orgelfassung vermuten. – Mit dem querständigen Eintritt des Baßtones  $c^{32}$  (der Tenor hatte zuvor das  $cis'$ ) wird im Orgelchoral der Reigen „kompositorischer Härten“ eröffnet. Dieses  $c$  wird über eine verminderte Septime abwärts zum  $Dis$  weitergeführt, ein melodisches „Mi contra fa“. Zwischen den A-Dur-Sextakkord (T. 1, 1. Achtel) und den H-Dur-Quintsextakkord (2. Viertel), Dominante des darauffolgenden e-Moll, ist ein verminderter Septakkord [dis-(fis)-a-c] auf dem 2. Achtel des Taktes eingeschoben. Er ermöglicht diese gewünschte Härte des querständigen Eintritts von Ton  $c$  und die darauffolgende verminderte Septime als melodisches Intervall im Baß. Bach hätte auch, wie Beispiel Nr. 8 zeigt,

<sup>31</sup> Siehe Walther, *Musicalisches Lexicon*, Art. „Antitheton“.

<sup>32</sup> Die Stimme des Pedals ist 16füßig registriert zu denken, klingt also eine Oktave tiefer als notiert. Im Text werden die Oktavlagen des Klangs, nicht der Notation gegeben.



die A-Dur-Harmonie auf dem 2. Achtel beibehalten können: Mit cis im Baß wäre dennoch ein „Saltus duriusculus“ der kleinen Septime (cis-Dis) erschienen. Aber ihm war hier eben an der doch außergewöhnlichen Führung gelegen. Möglicherweise läßt sich dafür auch noch ein anderer (melodischer) Grund beibringen: der Baß führt so die Linie d'-cis'-(h) des Tenors chromatisch ins c weiter. Die „Fundamentstimme“, zusammengesetzt aus Baß und Tenor [Folge d-cis-(h)-c], bildet so eine Art Imitation zum Alt. Dieser hatte im Auftakt zu T. 1 den „Passus duriusculus“ g'-fis'-(e')-f' eingeführt.<sup>33</sup> (Dieser chromatische „Passus duriusculus“ wird nämlich im Verlauf des Stücks des öfteren, meist zu Beginn einer neuen Choralzeile, in imitatorischer Andeutung, auch in umgekehrter Richtung, angebracht.<sup>34</sup>) Der eingeschobene verminderte Septakkord – er verkörpert wie die darauffolgende H<sup>7</sup>-Harmonie eine Form der Dominante von e-Moll – ist für die funktionale Struktur des Satzes (Beispiel Nr. 7) eigentlich nicht notwendig. Er entpuppt sich als harmonische Zutat, die eingesetzt ist, um außergewöhnliche Fortschreitungen zu erreichen. – Der verminderte Septakkord auf dem 6. Achtel des 1. Taktes resultiert aus einer Analogie. Die Dominantharmonie (A-Dur) wird wiederum in Form dieses Akkordes [cis-(e)-g-b] um ein Achtel vorgezogen (Ton B ist wieder „Relatio non harmonica“, hier zum e des Tenors). Die Harmonienfolge H-Dur-e-Moll, A-Dur-d-Moll in T. 1, eine einfache Quintfallsequenz, wird von Bach melodisch, durch Transposition der Stimmen nach zwei Harmonien um einen Ton tiefer, zumindest teilweise, in Alt und Baß exakt realisiert.<sup>35</sup> Die erste Choralzeile prägt so die tonartlichen Bereiche der V. (e-Moll) und IV. Stufe (d-Moll) aus. Zeigt sich bereits im fallenden „Saltus duriusculus“ der verminderten Septime ein Abbild der „Verderbtheit“ und des „Falls“, so verstärkt die fallende harmonisch-melodische Sequenz dieses Bild: Die Choralzeile läßt sich als ein melodisch kontinuierliches Absteigen in allen Stimmen beschreiben, eine Figur, die in der Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts als „Katabasis“ beschrieben

<sup>33</sup> Die Wechselnote e', in der Theorie „Transitus“ genannt, erfüllt die Forderung des komplementären Flusses.

<sup>34</sup> T. 4 bei der Wiederholung: Tenor d'-es'-(f')-e', gefolgt vom Alt b'-a'-(g')-as'; Tenor und Alt T. 8 und 9 sowie T. 10 und 11.

<sup>35</sup> Der vorgegebene Cantus firmus dürfte Ursache für die Abänderung im Tenor sein.

wird und häufig zur bildhaften Darstellung von Textaussagen wie „Hölle“, „hinabfahren“, „Erniedrigung“ usw. dient.<sup>36</sup>

Eine weitere Überlegung zielt auf die Behandlung der verminderten Septakkorde in T. 1. Der verminderte Septakkord wird in den barocken Generalbaßlehren an verschiedenen Stellen abgehandelt. Im Lehrbuch von C. P. E. Bach etwa erscheint er gemäß seinen verschiedenen Erscheinungsformen (Umkehrungen) in den Kapiteln über den Septimen-, Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord. Beispiel Nr. 9, das daraus entnommen ist, zeigt ihn in der Gestalt des Sekundakkords (Akkord der übermäßigen Sekunde, übermäßigen Quart und großen Sexte, c-dis-fis-a):<sup>37</sup>



„Die Dissonanz liegt hier im Basse, und kommt in der Bindung (a), und im Durchgange (b) vor, geht aber allezeit nachher herunter.“<sup>38</sup> Dieser Akkord muß, so die Theorie, nach denselben Regeln wie der Dominantseptakkord behandelt werden. Ist auch im freien Satz eine Vorbereitung der Septdissonanz nicht mehr erforderlich (beim Dominantseptakkord bereits nachweislich seit dem frühen 17. Jahrhundert<sup>39</sup>), so wird auf einer schulgemäßen Auflösung sekundweise abwärts bestanden. – In T. 1 finden sich auf dem 2. und 6. Achtel verminderte Septakkorde in Gestalt von Sekundakkorden.

<sup>36</sup> Walther, a. a. O., Art. „Catabasis“: „ist ein harmonischer Periodus, wodurch etwas niedriges, gering- und verächtliches vorgestellt wird“. Zumindest im Baß wird diese Idee der „Catabasis“ in allen Choralzeilen beibehalten, wie die ständig fallende Abfolge der „Passus duriusculi“ ausweist (die einzige Ausnahme ist T. 10, wo der begrenzte Umfang des Pedals dies wohl verhindert). – Ein Vergleich mit einem Satz derselben Chormelodie (siehe Beispiel Nr. 15), aber mit einem anderen Vers als Textvorlage, vermag einen Unterschied aufzuzeigen: Hier wird auf die absteigende Sequenz verzichtet, die ganze erste Choralzeile zielt auf die Tonart d-Moll. In den Bachschen Kantionalsätzen kann sehr häufig beobachtet werden, daß eine ganze Choralzeile auf die Tonart der Klausel zielt. Diese mögliche Tendenz einer „harmonischen Normierung“ könnte hier also figürlich zur Affektsteigerung durchbrochen sein.

<sup>37</sup> C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin 1762, Nachdruck Leipzig 1969, S. 101; die entsprechenden Stellen befinden sich in Cap. 13, 8, 7 und 9. Siehe dazu auch J. D. Heinichen, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728, Nachdruck Hildesheim 1969, S. 235–237. Heinichen handelt den verminderten Septakkord im Abschnitt über die „falschen Intervalle“ (S. 225 ff.) ab und kommt zu denselben Aussagen.

<sup>38</sup> C. P. E. Bach, *Versuch* . . . , 2. Teil, S. 97.

<sup>39</sup> Siehe H. Deppert, *Zur Entstehung des Dominantseptakkords*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 2, 1971, H. 2, S. 15–22.

Auf den querständigen, unvorbereiteten Eintritt der Baßdissonanzen wurde bereits hingewiesen; ihre Auflösung aber bleibt, zumindest in der Stimme selbst, aus: es wird von den Dissonanzen abgesprungen. Nun läßt sich zwar eine Erscheinung benennen, die diese Härte etwas mildert: Die geforderten Auflösungsöne h bzw. a erscheinen im Tenor (verspätet auf dem 3. Achtel) und Diskant (3. Viertel), was als „Heterolepsis“-Figur oder mit Heinichen als eine „geschehene Verwechslung der resolution“ bezeichnet werden kann: „indem die vorhergelegene Dissonanz nirgends in ihrer eigenen Stimme resolviret, sondern den Clavem, worein sie natürlich resolviren solte, einer andern Stimme überlässet, und dagegen einen neuen Clavem eben desselben Accordes ergriffet.“<sup>40</sup> Daß hier dennoch ein außergewöhnlicher Umgang mit Dissonanztönen gegeben ist, macht um so mehr die Einschränkung Heinichens deutlich, daß solch eine „theatralische Auflösung“ von Dissonanzen immer von einer ordnungsgemäßen Auflösung des Accompagnisten begleitet sein müsse.<sup>41</sup> – Es gibt im Choral eine weitere Stelle, wo von der Dissonanz eines verminderten Septakkordes im Baß abgesprungen wird: Ton Es in T. 10. Auch für diese Stelle bietet Heinichen eine sinnvolle Begründung: „Setzet man nun dem Haupt-Accorde, ohne selbigen zu resolviren, so gleich seinen verwechselten Accord an die Seite z. E. D-gis-e-h gis-e-h-d, und resolviret alsdenn diesen letztern erst, nach der Natur seiner Dissonanz, so heisset es eine geschehene Verwechslung

<sup>40</sup> Zum Begriff der „Heterolepsis“ Näheres im folgenden. J.D. Heinichen, *Der Generalbaß* . . . 1728, S. 664; es ist interessant, daß gerade das 140 Seiten umfassende Kapitel über die „Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien“ in der frühen Generalbaßlehre Heinichens (*Anweisung zu vollkommener Erlernung des Generalbasses*, Hamburg 1711) noch vollständig fehlt. – Der erste Abschnitt der dritten Abhandlung in J.A. Scheibes *Compendium Musices* (Manuskript um 1730; Anhang zu P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, S. 61–73) ist eine Zusammenfassung des genannten Kapitels von Heinichen. Bemerkenswert ist, daß Scheibe alle bei Heinichen beschriebenen Möglichkeiten „theatralischer“ Dissonanzauflösung als „Figuren, wodurch man . . . von den gewöhnlichen Gebrauche der Dissonanzen abzugehen pfleget“, bezeichnet und sich somit direkt in die Traditionslinie Bernhard-Walther einreicht.

<sup>41</sup> J.D. Heinichen, *Der Generalbaß* . . . 1728, S. 665, Anm. 2; und eine solche ist in unserem Falle ja nicht gegeben. Es muß eingeräumt werden, daß theoretische Aussagen eines Heinichen oder Ph. E. Bach nicht als letztlich verbindliche Norm für J.S. Bach angesehen werden dürfen. Um eine genaue Aussage über die „übliche“ Behandlung dieses Akkordes bei ihm machen zu können, müßte eine größere Menge Materials herangezogen werden. Nur dann läßt sich verbindlich eine „Licentia“ beschreiben, wenn von einer gesicherten Norm ausgegangen werden kann. – Auf dem 4. bzw. 12. Sechzehntel des ersten Taktes erscheinen in den Mittelstimmen durchgängige Töne g und e' bzw. d'. Es ist nicht auszuschließen, daß die an diesen Stellen sich bildenden Klänge von Bach aus gelesen als eigenständige Harmonien (IV<sup>7</sup> von e-Moll, IV von d-Moll, jeweils die Terz des Akkordes im Baß) aufzufassen sind (zumal das Tempo des Stückes sehr langsam sein dürfte), wobei in diesem Falle die Baßdissonanzen „im Liegen“ zu Konsonanzen würden. Auch diese Interpretation müßte einen außergewöhnlichen Umgang mit den Dissonanztönen konstatieren.

der Harmonie vor erfolgter resolution.<sup>42</sup> Die Baßdissonanz Es wechselt hier in den Tenor über und wird dort regelgerecht aufgelöst. Der Baß übernimmt das fis des Alt, so daß beide Male derselbe Akkord, in Sekundakkordumkehrung und Grundstellung, erscheint.<sup>43</sup>

Betrachtet man die beiden V-I-Kadenzen des 1. Taktes (nach e-Moll und d-Moll) auf ihre melodischen Klauseln, so zeigt sich, daß beide Male im Baß die Diskantklausel durch den Leitton angezeigt ist. Dieser wird aber nicht in den Grundton geführt, sondern es folgt eine Pause (das heißt, der Klauselvorgang wird in dieser Stimme abgebrochen). Der musikalische Sinnzusammenhang (Klausel) ist durch eine Pause „zerschnitten“:<sup>44</sup> die nicht-erfolgte Auflösung des Leittons im Baß erscheint als Eingriff in die Satznorm. An diesen Stellen bietet sich nun jeweils der Tenor als „Korrektor“ an, indem er den Auflösungsston des Basses übernimmt (Töne e und d). Dieser Vorgang, daß eine Stimme in eine andere übergreift, ist bei Bernhard als Figur der „Heterolepsis“ („Ergreifung einer anderen Stimme“) beschrieben.<sup>45</sup> Der Tenor übernimmt Töne, die nach den Regeln des Satzes im Baß erscheinen sollten (figürliche Auflösung des Leittons). Zur Erfüllung dieses Prinzips – es wird im Verlauf des Stückes streng eingehalten – werden sogar andere Verstöße in Kauf genommen: Am Übergang von T. 3 zu T. 4 (E-Dur-a-Moll) bringt der Tenor (letztes Sechzehntel T. 3) die Dominantseptime d, die nach den Regeln des Satzes abwärts ins c aufgelöst werden müßte. Es wird aber von diesem Ton aufwärts in den Ton a weggesprungen, die richtige Auflösung der Dominanterz Kontra-Gis des Basses. Genau denselben Sachverhalt bringt der Übergang von T. 5 zu T. 6: Die Dominantseptime f im Tenor wird ins c' quintaufwärts zur Auflösung der Dominanterz Kontra-H weitergeführt. Man vergegenwärtige sich an

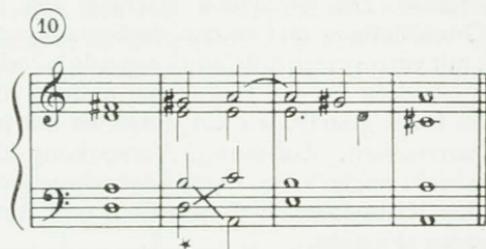
<sup>42</sup> J.D. Heinichen, a.a.O., S. 623; S. 625 führt Heinichen auch die „Verwechslungen“ (= Umkehrungen) des verminderten Septakkords an.

<sup>43</sup> Siehe dazu auch Heinichen, a.a.O., S. 625, Anm.m: Es müssen im verwechselten Akkord wenigstens die „principalesten Claves“ wieder erscheinen. – Die Stelle T. 11, 6./7. Achtel muß wohl ebenso verstanden werden, daß es sich um zweierlei Formen des verm. Septakkordes dis-fis-a-c handelt (wobei im Sekundakkord der Grundton dis fehlte).

<sup>44</sup> Es gibt in der Figurenlehre eine ganze Anzahl von Pausenfiguren. Dieser Sachverhalt könnte sinnvoll mit der „Tmesis“-Figur (griechisch, Zerschneidung) belegt werden (so auch Schmitz, *Die Bildlichkeit*, S. 70); diese „geschichte, wie und wann es der Text oder Affect erfordert. v. g. in dem Wort suspiro“ (M. Spieß, *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg 1745, S. 156). Bei Walther (*Lexikon*, Art. „Cadence trompeuse“) wird ein Vorgang, „wenn an statt der Schluß-Note, welche das Gehör natürlich erwartet, eine ganze oder halbe Tact-Pause gesetzt wird“, als eine „betriegende Cadentz“ bezeichnet.

<sup>45</sup> Bernhard, NA S. 87–89; sein Beispiel Ziffer 6 bringt eben diesen Sachverhalt, daß vom Leitton (ais' im Sopran) abgesprungen wird (die stimmig richtige Auflösung muß aber auch hier im dazugehörigen Generalbaß erscheinen; siehe dazu dasselbe Beispiel bei Bernhard auf S. 152, auch *Præcepta*, NA S. 155), die anderen Beispiele zielen auf Dissonanzbehandlung.

diesen Stellen die doppelte Freiheit: Der Tenor begeht einen satztechnischen „Fehler“, um den des Basses zu korrigieren – und zwingt dadurch zugleich eine andere Stimme, wiederum seinen begangenen Fehler zu korrigieren (in T. 4 hat der Sopran Ton  $c''$ , in T. 6 der Alt Ton  $e'$ , die Auflösungen der Dominantseptimen). Der Tenor wird also hier selbst mit einer „Heterolepsis“, die von Walther als Figur bezeichnet ist, „als welche sich einer großen Freyheit anmaset“,<sup>46</sup> wieder richtiggestellt. Folgendes Beispiel „figürlicher“ Dissonanzauflösung findet sich bei ihm:



Wichtig ist, daß auch die Fundamentstimme des Chorals in hohem Maße in das Bild, das durch Lizenzen bestimmt ist, einbezogen wird.

Der „Saltus duriusculus“ in Gestalt der verminderten Septime kommt im Verlauf des Stücks aber auch bei Harmoniewechsel (Funktionswechsel) vor. Hierbei macht sich Bach folgendes zunutze: bei normaler IV-V-(I)-Kadenz in Moll bilden die beiden Terzen von Subdominante und Dominante die „Relatio non harmonica“ einer übermäßigen Sekunde bzw. verminderten Septime zueinander. Die Töne F-Kontra-Gis erscheinen in T. 3 und T. 11 bis 12 in eben diesen Funktionen. Dieselben Töne F-Kontra-Gis in T. 2 und T. 8 sind Terzen von Tonika und Wechseldominante, wo derselbe Sachverhalt gegeben ist. Hier wie auch bei den restlichen noch nicht erwähnten „Saltus“ in Gestalt großer und kleiner Septimen unterliegen die Baßtöne keinem Auflösungszwang, da sie als Grundtöne oder Terzen von Akkorden konsonant sind.<sup>47</sup> Hier möge sich eine genauere Betrachtung der

<sup>46</sup> *Praecepta*, NA S. 155; zum Notenbeispiel Nr. 10 (S. 144) schreibt Walther: „wird per Heterolepsin entschuldigt“.

<sup>47</sup> T. 4, 1. Viertel, und T. 9, 3. Viertel, wird im Baß von Dominantseptimen abgesprungen, dazu Näheres im folgenden. In T. 5, 1. Viertel, steht über Ton H ein verm. Septakkord [h-(d)-f-as], Dominante nach C-Dur, bei Cantus-firmus-Ton  $c''$  wohl das gewagteste Akkordgebilde des ganzen Chorals. In T. 9, 2. Achtel, wird der kurze Eindruck eines Quartsextakkords schnell durch Ton  $e'$  zum verm. Septakkord abgebogen (mit Terz A im Baß).

Kadenz in T. 4 (prima volta) anschließen:<sup>48</sup> Diese steht in jeder Beziehung außerhalb der Konvention. Zunächst einmal kommt die Kadenz nach F-Dur (VI. Stufe) recht unvermutet, da sich die ganze Choralzeile davor im Bereich von a-Moll aufgehalten hat und die Melodie dadurch auf der Terz a' der Harmonie endigt.<sup>49</sup> Dann erscheint im 2. Achtel von T. 4 die Dominantseptime Kontra-B im Baß, von der sogleich ins Kontra-C weggesprungen wird (die folgende Harmonie ist zwar wieder C-Dur, aber ohne Septime).<sup>50</sup> Des weiteren folgt auf die Dominante in Grundstellung ihre Sextakkordumkehrung. Der Alt hat im folgenden die Tenorklausel, die aber als „Syncopatio“ übergebunden ist und sich erst im fis' der folgenden D-Dur-Harmonie richtig auflöst. Die Dominante erscheint also zuerst als Septakkord, dann in Grundstellung und zuletzt als Sextakkord, ein Ziel wird durch den Vorhalt mit verzögerter Auflösung eigentlich endgültig gar nicht erreicht.<sup>51</sup> Dies ist geradezu der bei Bach sonst übliche Ablauf innerhalb der Kadenz auf den Kopf gestellt, wie ein Vergleich mit jeder „Perfectissima“-Kadenz (Quartvorhalt, Auflösung, Verstärkung der Dominante durch die Septime) leicht zeigen kann. Diese Beobachtungen verdeutlichen, daß auch der direkte Klauselbereich (Disposition und Ausführung) vom Üblichen, Normativen abweicht.

Eine genauere melodische Analyse der Mittelstimmen zeigt eine große Anzahl von „harten Gängen und Sprüngen“, als Beispiel mögen die beiden ersten Takte des Alts dienen:

<sup>48</sup> Auffallend an der Kadenz in T. 2 ist der absteigende „Passus duriusculus“ im Tenor (c'-h-b-a), zugleich der Sprung des Alts in die Dissonanz cis' (anspringende dissonierende Nebennote, von Walther als „Quasi transitus“ bezeichnet) und der Sprung des Tenors in die Septdissonanz c'.

<sup>49</sup> Vgl. damit den Kantonalsatz in Beispiel 15, wo, mit Durchgangston h' in der Melodie, regulär auf der I. Stufe kadenziert wird. Ähnliches auch T. 6: Die Bestimmung der Klausel nach F (vgl. Beispiel 15) wird nach d-Moll mit der Terz f' im Sopran abgebogen. Es läßt sich nicht entscheiden, ob diese Abweichungen durch die dargestellten Bedingungen der „Satzidee“ zwingend erfordert werden. Auffallend jedoch ist, daß beide Male in Tonarten kadenziert wird, die eine Terz unter der „erwarteten“ Tonart liegen.

<sup>50</sup> T. 9, 3./4. Viertel, erscheint ebenfalls die Dominantseptime C im Baß, von der weggesprungen wird. Hier aber hat Bach die Dissonanz im Alt ein zweites Mal angebracht und in der folgenden H<sup>7</sup>-Harmonie richtig aufgelöst. Zwei weitere Stellen, wo sich die abspringende Dominantseptime im Sopran befindet, sind T. 3, 2./3. Viertel, und T. 11, 2./3. Viertel. Beide Male wird auch hier die Dissonanz (im Tenor) verdoppelt und richtig aufgelöst. Das Abspringen von der Dominantseptime in einer Außenstimme ist hier also immer (wenn Harmoniewechsel stattfindet) mit Verdopplung und stimmig richtiger Auflösung der Dissonanz in einer Mittelstimme verbunden (vgl. Beispiel Nr. 10 von Walther, wo dies nicht der Fall ist).

<sup>51</sup> Diesen Vorgang, wenn zwischen eine Dissonanz und ihren Auflösungston andere Töne eingeschoben sind, bezeichnet Heinichen als „Variation der Dissonanz“, Walther als „Resolutio mediata“ (*Lexikon*). – Die Auflösung der „Syncopatio“ in der seconda volta ist zwar auch „variiert“, erfolgt aber regulär im F-Dur-Akkord.



13

{ Durch A-dams Fall ist ganz ver-derbt/ menschlich Na-tur und  
 { das - selb Gift ist auff uns ver-erbt/ daß wir nicht konnten

we - - sen/ } ohn Got-tes Trost — der uns er-löst/  
 gne - - sen/ }

hat von dem gro-ßen Scha - den/ da - rein die Schlang

E - vam be-zwang/ Gotts Zorn auff sich zu la - - den.

Hier findet der Begriff von Tonart Anwendung, wie er noch genau hundert Jahre später in den „Praecepta“ Walthers beschrieben wird: „Bey einem jedwedem Modo hat man vornehmly. auf drey Stücke zu sehen, nemly. auf deßen Ambitus oder Limites, Clausulas formales und Repercussion.“<sup>53</sup> Konnte der erste Aspekt des „Modus musicus“ (Oktavumfang der Kirchenleiter) bereits angeführt werden, so verdienen nun die „Clausulae formales“ Aufmerksamkeit (ihre Disposition wurde ebenfalls bereits dargestellt). –

<sup>53</sup> Praecepta, NA S.161.

Ein Vergleich der vier letzten Zeilenschlüsse der Vertonung Hasslers („Perfectissima“-Klauseln auf den Stufen VI-IV-VII-I) mit den von Walther für den äolischen Modus auf eben diesen Stufen angegebenen Schlüssen<sup>54</sup>

14

clausulae affinales

VI IV

clausula peregrina clausula primaria perfectissima

VII I

Detailed description: The image shows two musical examples, each consisting of a treble and bass clef staff. The first example, labeled '14', is titled 'clausulae affinales'. It shows two cadences: one labeled 'VI' and one labeled 'IV'. The 'VI' cadence consists of a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The 'IV' cadence consists of a half note C5, a quarter note B4, and a half note A4. The second example is titled 'clausula peregrina' and 'clausula primaria perfectissima'. It shows two cadences: one labeled 'VII' and one labeled 'I'. The 'VII' cadence consists of a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The 'I' cadence consists of a half note C5, a quarter note B4, and a half note A4.

zeigt die enge Beziehung: In die Kadenzen (gemeinsam ist beiden auch der Schluß der IV. Stufe mit großer Terz), die noch als eine Summe melodischer Klauseln verstanden werden können, wird, meist mit der Auflösung des Vorhalts in der Diskantklausel, in der Paenultima das „Subsemitonium“ der Tonstufe eingeführt, worin kadenziert wird (wenn dieser Leitton nicht schon in der äolischen Leiter enthalten ist, wie etwa bei VI). Diese Töne gehören, obwohl nicht Bestandteil der Kirchenleiter, zum barocken „Modus musicus“ dazu, ihre Anwendung ist hier im Beispiel Hassler im wesentlichen auf die Stelle der Kadenz beschränkt.<sup>55</sup> Die Bereiche außerhalb der Kadenzen entstehen durch kontrapunktische Setzweise mit dem Tönematerial der äolischen Leiter.

Vergleicht man nun die Vertonung Hasslers mit dem Kantionalsatz von Bach (Schlußchoral Kantate 18),

<sup>54</sup> A. a. O., S. 178.

<sup>55</sup> Siehe Walther, *Musicalisches Lexikon*, Art. „Modus musicus“ (insbesondere S. 415) und Art. „Chordae belles“, wo diese Töne, die „wieder den Inhalt der Vorzeichnung noch zugebüßet werden müssen“, als „Chordae elegantiores“ bezeichnet werden. Sie werden zur „Formirung derer Cadenzen so wohl als anderer Gänge gebraucht“. – In den Praecepta sind diese Töne noch nicht mit Namen gekennzeichnet.

15

Flauto dolce I, II

Soprano  
Viola I, II

Alto  
Viola III

Tenore  
Viola IV

Basso  
Fagotto

Continuo  
Violone o Organo  
Violoncello

{ Ich bitt, o Herr, aus Her-zens Grund, du  
{ dein heil-ges Wort aus mei-nem Mund; so

wollst nicht von mir neh - men }  
wird mich nicht be - schä - men } mein' Sünd und Schuld, denn

10 *tr*

in dein' Huld setz ich all mein Ver- trau - en: Wer sich nur fest dar-

14 *tr*

auf ver- läßt, der wird den Tod nicht schau - - - en.

fällt zunächst auf, daß sowohl die Form der Klauseln wie auch ihre Disposition unverändert gleich ist.<sup>56</sup> Was die Vertonungen so auffallend voneinander unterscheidet, ist der Bereich vor der Klausel. An der Bachschen Fassung läßt sich beobachten, daß ein größerer Teil der Zeile die Tonart der Klausel selbst annimmt. Die charakteristischen Töne der Tonart, in der dann auch klausuliert wird, erscheinen oft schon zu Beginn der jeweiligen Zeile: Ton b, der F-Dur von der Ausgangstonart a-Moll unterscheidet, erscheint in der viertletzten Choralzeile bereits auf dem dritten Viertel (bei Hassler fehlt der Ton ganz); Ton cis, der zu d-Moll gehört, erscheint bei der nächsten Choralzeile bereits auf dem zweiten Viertel (Ton b auf dem vierten Viertel), Ton gis in der letzten Zeile auf dem dritten Viertel.<sup>57</sup>

16

## 3. Choralzeile

(D) VI (D) III (D) VI (D) (D) IV Trug-  
schl. (D) III (D) IV

## 5. Choralzeile

I (D) IV (D) VII $\flat$  B VII V Trug-  
(D) (D) (D) schl. (D) VII

<sup>56</sup> Es kommt lediglich die durchgängige Septime der Altklausel hinzu; die IV. Stufe schließt in Moll.

<sup>57</sup> Die zweitletzte Choralzeile ist ein Beispiel dafür, daß bisweilen auch mehrere tonartliche Bereiche (IV–VI–III–VII) in einer Zeile ausgeprägt sein können, ohne daß es die Melodie zwingend erfordert.

Mußte bei der Vertonung Hasslers noch von einem Klausulieren auf den verschiedenen Stufen einer Tonart gesprochen werden, so ist dieser Vorgang bei Bach nun infolge der Ausprägung tonartlicher Ebenen mit Johann David Heinichen als eine „Ausweichung“ in verwandte Bereiche der Tonart zu bezeichnen.<sup>58</sup> Der Tönevorrat jedes einzelnen Bereiches ist mit seiner Tonleiter umschrieben.<sup>59</sup>

Diese beiden Beispiele, die den harmonischen Ablauf zweier Zeilen des Orgelchorals aufzeigen, vermitteln einen Eindruck von der Dichte der harmonischen Ereignisse.<sup>60</sup> Auf je 8 Choralvierteln werden 6 (VI-III-VI-IV-III-IV) bzw. 7 (I-IV-VII<sup>b</sup>-B-Dur-VII-V-VII) aufeinanderfolgende harmonische Bereiche berührt oder angedeutet (in der 5. Choralzeile wird einmal die VII. Stufe als Molltonart verwendet und gar eine „Clausula peregrina“ nach B-Dur angedeutet); hinzu kommt in beiden Fällen noch eine „trugschlüssige“ Wendung. Dieser Vorgang, daß mit jedem Choralviertel eine neue Tonart berührt oder angedeutet wird, muß als außergewöhnlich betrachtet werden.<sup>61</sup> Es dürfte das Resultat der in der „Satzidee“ der ersten Choralzeile liegenden Bedingungen (fallende Abfolge von „Saltus duriusculi“ in stereotypem Rhythmus) sein, deren Erfüllung an anderen Choralzeilen mitunter (auch tonartlich) stärkere Eingriffe erfordert.

<sup>58</sup> J.D.Heinichen (*Gründliche Anweisung*, 1711, S.184ff.) erklärt diesen Vorgang, um das Spielen eines unbezifferten Basses zu ermöglichen. Der Spieler muß wissen, in welcher Tonart er sich bewegt, um deren „regola dell'ottava“ anwenden zu können. Bei Erscheinen eines Tones, der nicht mehr zur bisherigen Tonleiter gehört, hat eine Ausweichung stattgefunden. – Bei J.Mattheson (*Große Generalbaßschule*, Hamburg 1731, Cap.94–99 und Cap.216–220 der „Vorbereitung“), der im Gegensatz zu Walther den Begriff der „Ausweichung“ zwar anspricht (§ 96), andererseits aber auch die „galanten oder zierlichen Saiten“ im Sinne Walthers abhandelt (diese verlieren bei Annahme einer Ausweichung ihren Sinn, da diese Töne dann ja wieder Bestandteil der Leiter einer neuen Tonart sind), artikuliert sich eine eigenartige Mittelstellung.

<sup>59</sup> Die „Regola dell'ottava“ operiert ja nur mit diesen Tönen. Daß Ausnahmen vorkommen, zeigt etwa der Baßton H im d-Moll-Bereich der ersten Choralzeile. – Es muß hier ausdrücklich betont werden, daß die Beschränkung auf das geringe Material allgemeine Aussagen nicht ermöglicht.

<sup>60</sup> Hochgestellte Zahlen bedeuten tonartliche Bereiche, die nur durch ihre Dominante angedeutet werden.

<sup>61</sup> In diese tonartlichen Bereiche sind dann auch noch Töne einbezogen, die nicht in ihren Leitern enthalten sind (etwa durch den „Passus duriusculus“ T. 4, 7. Achtel, Ton es' in F-Dur; oder durch Dominanten in Form des verm. Septakkords: T. 5, 2. und 7. Achtel, Töne as in C-Dur oder T. 10, 2. und 3. Achtel, Töne es in G-Dur).