

Der Kontrapunkt für mehr als vier Stimmen bei Johann Sebastian Bach

Daniel Grote

Johann Sebastian Bachs fünf- bis achttimmige Werke gelten als Höhepunkt in der Geschichte des Kontrapunkts. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass solche Vielstimmigkeit in entsprechenden Lehrwerken kaum Berücksichtigung findet. So ging auch Johann Joseph Fux in seinen *Gradus ad Parnassum* nicht über die Vierstimmigkeit hinaus. Im vorliegenden Beitrag werden Prinzipien in Bachs mehr als vierstimmiger Kontrapunktik herausgearbeitet. Am Beispiel des Quintfalls werden unterschiedliche Möglichkeiten zum Verfassen eines vielstimmigen polyphonen Satzes hergeleitet und mit Werken Bachs verglichen. Dabei werden in erster Linie Abschnitte aus der Messe h-Moll (BWV 232) betrachtet. Weiterhin stehen Aspekte der Stimmverteilung sowie Parallelbewegung im Fokus. Die Untersuchung verschiedener Methoden der Stimmführungsgestaltung lässt perspektivisch erkennen, dass der fünf- und mehrstimmige Kontrapunkt bei Bach ein umfangreiches Forschungspotential aufweist.

Johann Sebastian Bach's works for five to eight parts are considered the pinnacle in the history of counterpoint. Therefore it is all the more surprising that such complex polyphony is rarely discussed in historical and modern textbooks on counterpoint. In his treatise *Gradus ad Parnassum*, Johann Joseph Fux, for instance, did not move beyond four-part polyphony. This article identifies major principles in Bach's contrapuntal works with more than four parts. Using the descending Circle of fifths as an example, different possibilities for composing a multi-voice polyphonic movement are presented and compared with works by Bach, focussing on excerpts from his Mass in B minor (BWV 232). An additional focus is placed on the distribution of parts as well as parallel motion. Analysing different methods of voice-leading reveals the significant potential for further research on Bach's counterpoint for more than four parts.

Einleitung

Die häufige Verwendung des Satzes für fünf und mehr Stimmen in der Musik des 18. Jahrhunderts steht in einer Diskrepanz zu dessen seltener Behandlung in Kontrapunktlehren der Vergangenheit und Gegenwart. Während in etlichen Vokal- und Instrumentalwerken fünf- bis achttimmige Sätze regelmäßig auftreten, werden sie lediglich in wenigen Satzlehren eingehender besprochen. Spätestens seit der Kontrapunktlehre Gioseffo Zarlinos¹ scheint der vierstimmige Satz als »vollstimmig« gegolten zu haben,² während der vielstimmige³ Satz in Lehrwerken wenn überhaupt, dann als Zusatzkapitel

1 Vgl. Zarlino 2022.

2 Vgl. Wolff 2004, 88.

3 Um die Formulierung zu vereinfachen, wird hier für »Vielstimmigkeit« Knud Jeppesens Definition (1985, 172) verwendet: »Eine Komposition, die mehr als vier Stimmen umfaßt, wird als vielstimmig bezeichnet.«

für besondere Fälle angehängt wurde. So bei Zarlino, der sich im Kontext der Behandlung mehrchöriger Schreibarten über Sonderregeln für Vokalbässe äußert.⁴ Und auch der »Auctor classicus«⁵ Johann Joseph Fux geht in seinem damals wie heute einflussreichen Kontrapunktlehrwerk *Gradus ad Parnassum*⁶ über die Vierstimmigkeit nicht hinaus.⁷

Dass der vierstimmige Satz in Kontrapunktlehren sehr viel eingehender behandelt wird, hat unter anderem folgende Gründe:

- Die Stimmführung ist im vierstimmigen Satz relativ leicht überschaubar. So können durch einfache Regeln (z. B. Gegenbewegung zum Bass) stilfremde Fortschreitungen besser vermieden werden.
- Der vierstimmige Satz ist gut und unkompliziert am Klavier – beispielsweise als Generalbassatz – darstellbar.
- Die Vierstimmigkeit lässt sich meist den im Chor üblichen vier Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor und Bass zuteilen.
- Neben dem Bach-Choral als Paradigma des vierstimmigen Satzes können auch Kantionalsätze – beispielsweise von Lucas Osiander oder Heinrich Schütz – als Modell für die Vierstimmigkeit dienen.
- Das Prinzip der engen und weiten Lage von Dur- und Mollakkorden in der Grundstellung ist in der Vierstimmigkeit ideal durchführbar.

Die vier Stimmlagen im Chor existierten schon im 16. Jahrhundert, obgleich der fünfstimmige Satz deutlich überwog.⁸ Bei einer vielstimmigen Komposition wurden einzelne Stimmlagen lediglich verdoppelt – z. B. zwei Tenorstimmen, die im gleichen Tonraum eingesetzt wurden. Insofern kann man durchaus von einer »vierstimmigen Norm-Disposition«⁹ seit dem 16. Jahrhundert sprechen.

Doch haben sich auch die meisten Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts mit dem Kontrapunkt für mehr als vier Stimmen beschäftigt. Der fünfstimmige französische Streichersatz – beispielsweise von Jean-Baptiste Lully – oder die mehrchörige Motette (ausgehend von der Venezianischen Chormusik) sind hierfür prominente Beispiele. Auch Johann Sebastian Bach, dessen »Apparat«¹⁰ Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Missa sine nomine a 6* enthält,¹¹ widmete sich während seines gesamten Lebens immer wieder dem Schreiben vielstimmiger Sätze. Bei Bach ist zwar – wie Christoph

4 Vgl. Zarlino 2022, 190.

5 Vorwort von Lorenz Mizler, in: Fux 1742, X2 verso.

6 Fux schrieb hierzu: »Ich habe mir gewiß vorgenommen, auch einen Tractat von der Composition mit mehrern Stimmen hier einzuschalten; da ich aber durch Unpäßlichkeit, wie du siehst, davon verhindert werde, und nun das Bette hüten muss, so will ich solches zur andern Zeit thun [...]« (1742, 197).

7 Ein einziges fünfstimmiges Notenbeispiel wurde vom Autor hinzugefügt, jedoch nicht eingehender behandelt. (Fux 1742, Tab. 53–55).

8 Vgl. Daniel 2002, 453.

9 Ebd., 142.

10 »Bach verwendete das Wort »Apparat«, wenn er von seiner musikalischen Handbibliothek sprach, [...]« (Wolff 2009, 357).

11 Ebd., 357.

Wolff beschreibt – »mit der Missa h-Moll von 1733 eine stärkere Hinwendung zur Fünfstimmigkeit«¹² zu beobachten, gleichwohl pflegte er seit Beginn seiner Kompositionstätigkeit den vielstimmigen Satz, wovon u. a. seine Motetten, die Eingangschöre groß besetzter Kantaten, Choralsätze mit obligaten Instrumentalstimmen sowie die Brandenburgischen Konzerte zeugen.

Es fällt auf, dass in Texten über den vielstimmigen Satz bis heute Regeln mit negativen Formulierungen überwiegen, beispielsweise:

- »In einem 5stimmigen Satz darff nicht verdoppelt werden [...].«¹³
- »Die grosse Terz darf, wie bey dem Dreyklang, selten verdoppelt werden [...]. Die Septime selbst aber kann niemal verdoppelt werden.«¹⁴
- »Bei dißonierenden Accorden kann die Dißonanz nicht verdoppelt werden [...].«¹⁵
- »Es bleibt bei dem Verbot, den *Leitton* zu verdoppeln. Bei Synkopensdissonanzen ist nach wie vor darauf zu achten, dass vorenthaltene Terzen und Quinten im Satz *ausgespart* bleiben.«¹⁶

Positiv formulierte Regeln – beispielsweise bei Johann Philipp Kirnberger¹⁷ und Johann Georg Sulzer¹⁸ – behandeln fast ausschließlich Tonverdopplungen. So wird in historischen wie in aktuellen Darstellungen weniger eine Kompositionsanleitung gegeben, als vielmehr – beispielsweise in Wolffs Artikel »Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz«¹⁹ – der Unterschied zwischen dem vier- und vielstimmigen Satz verdeutlicht. Das Lehrwerk *Der vollkommene Capellmeister* von Johann Mattheson enthält Aufgabenstellungen zum fünfstimmigen Satz, die jedoch nicht weiter auf Stimmführungsprinzipien eingehen.²⁰ Die folgenden positiv formulierten Regeln und Möglichkeiten der Stimmfortschreitung im vielstimmigen Satz bei Bach implizieren zugleich eine Erweiterung des üblichen Unterrichtsrepertoires zur Vierstimmigkeit. Angestrebt wird dabei die Entwicklung einer Methode zur Fertigung und Analyse vielstimmiger Sätze.

Harmonik

Indem Mattheson in den Kontrapunkt-Übungen zur Fünfstimmigkeit eine Ober- sowie eine Bassstimme vorgibt, legt er in den meisten Fällen implizit das harmonische Gerüst

12 Wolff 2004, 95.

13 Laut Wolff eine handschriftliche Eintragung Johann Friedrich Agricolas in *Gradus ad Parnassum* von Fux (übersetzt von Lorenz Mizler), zit. nach: Wolff 2004, 91 f.

14 Kirnberger 1771, 177.

15 Sulzer 1771, 412.

16 Krämer 2015, 354.

17 Vgl. Kirnberger 1771, 176–180.

18 Sulzer 1771, 412.

19 Wolff 2004.

20 Vgl. Mattheson 2017, 499–504.

fest.²¹ Bevor man ein Thema vielstimmig aussetzt, muss also stets die Harmonik festgelegt werden.

Eine Untersuchung ausgewählter vielstimmiger Passagen bei Bach²² ergab, dass insbesondere der authentische Quintschritt eine wesentliche Rolle spielt: Von 210 untersuchten Harmoniewechseln sind 131 Akkordfortschreitungen – also deutlich mehr als die Hälfte – Quintfälle²³. Da diese ›dominante-Beziehung‹ nach Jean-Philippe Rameau²⁴ den umfangreichsten Teil der Akkordfortschreitungen bei Bach ausmacht, wird diese im Folgenden exemplarisch untersucht.

Instrumentation

Besonders in großformatigen Chorwerken mit Beteiligung eines Instrumentalensembles ist häufig schwer zu entscheiden, bei welchen Stimmen es sich um obligate und bei welchen es sich um bloße ›colla parte‹-Stimmen handelt. Bei Bach bildet der Chor – seltene Unisono-Passagen ausgenommen – gewöhnlich einen harmonisch vollständigen Satz. Für die Instrumentalstimmen ergeben sich im Prinzip drei Möglichkeiten, den Chorsatz zu ergänzen:

1. gleichsam eine Generalbassaussetzung, bei der beispielsweise die höheren Streicher einen vierstimmigen Satz zum bezifferten Bass spielen, dessen Rhythmus meist schlicht gehalten ist. Der Streicherbass ist mit dem Generalbass identisch. Parallele Oktaven und Quinten sind hier zwischen den Oberstimmen von Orchester und Chor zulässig.²⁵
2. eine ›colla-parte‹-Aussetzung der Chorstimmen. Neben der exakten Übertragung der Chorstimme sind Abweichungen im Register möglich. Zudem können Figurationen auftreten oder Vereinfachungen in den Instrumentalstimmen vorgenommen werden.²⁶
3. obligate Instrumentalstimmen. Zum vollstimmigen Chorsatz treten weitere eigenständige Stimmen im Instrumentalsatz hinzu.²⁷

21 Vgl. Mattheson 2017, 503: »Am besten ists, eine Sing-Stimme mit ihrem Baß zum Grunde zu legen, wie zuvor; und darüber die drey verlangten Ober-Parteien zu bauen.«

22 Ausgewählt wurden vielstimmige Passagen aus dem Kyrie und dem Credo (»Symbolum Nicenum«) aus der Messe h-Moll BWV 232, dem ersten Chor aus der *Matthäus-Passion* BWV 244, dem »Ricercar a 6« aus *Musikalisches Opfer* BWV 1079 und der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227.

23 Der Begriff des »Quintfalles« wird hier verwendet, auch wenn der Bass eine Quarte aufwärts springt. Die Unterscheidung zwischen »Quintfall« und »Quartstieg«, wie sie beispielsweise im Aufsatz »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600« von Johannes Menke (2009) vorgenommen wird, ist hier nicht relevant, da die mögliche Stimmanzahl unabhängig von der Terminologie ist.

24 Rameau 1722, 56.

25 Ein Beispiel hierfür ist im Gloria aus der Messe h-Moll, BWV 232, die Partie ab Takt 123.

26 Beispielsweise das Kyrie II aus der Messe h-Moll, BWV 232.

27 Beispielsweise die Violinstimmen im Credo aus der Messe h-Moll, BWV 232.

Nicht selten ergeben sich Mischformen, indem in verhältnismäßig kurzen Abständen zwischen diesen drei Instrumentationsmöglichkeiten gewechselt wird.²⁸ Für die vorliegende Studie ist lediglich der dritte Punkt interessant, da durch obligate Instrumentalstimmen eine vielstimmige, im Folgenden näher zu untersuchende Polyphonie entsteht.

Stimmverteilung

Laut Wolff hat Bach gegen Ende seines Kontrapunktunterrichts²⁹ folgenden Satz zur Fünfstimmigkeit gelehrt:³⁰

In einem 5stimmigen Satz darff nicht verdoppelt werden
2 4 5b 6 7 und 9 .

Abbildung 1: J. F. Agricola, Übertragung der handschriftlichen Aufzeichnung, in: J. J. Fux, *Gradus ad parnassum*.

Im Artikel »Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz« wurden die Ursprünge sowie Umstände der Veröffentlichung jenes Satzes von Johann Friedrich Agricola eingehend erörtert:³¹ Es handelt sich hierbei laut Wolff um eine handschriftliche Notiz Agricolas innerhalb eines Druckexpemplars von Fux' *Gradus ad parnassum*.³² Weiterhin verweist Wolff auf Kirnbergers nahezu identische »Regula Ioh. Seb. Bachii«.³³ Es gilt als sehr wahrscheinlich, dass dieser Satz von Bach stammt.

Sowohl Kirnberger als auch Agricola geben im Anschluss an diese Regel zur Verdeutlichung nahezu identische fünfstimmige Notenbeispiele. Anhand jener Beispiele wird ersichtlich, dass es sich bei den alterierten Sekunden, Quarten, Sexten und Quinten ausschließlich um verminderte und übermäßige Intervalle zum Bass handelt. Somit entspricht der Satz inhaltlich weitgehend dem Verdopplungsverbot von Dissonanzen, wie es beispielsweise in *Allgemeine Theorie der schönen Künste* formuliert wurde: »[Beym vielstimmigen Gesang] ist vorerst dieses zur Grundregel anzunehmen, daß

28 Extrem ist in dieser Hinsicht die Violastimme im Kyrie I aus der Messe h-Moll, BWV 232, in den Takten 101-107.

29 »Es hat somit den Anschein, als hätte Bach gegen Ende des Kontrapunktunterrichts [...] seine Stimmführungsregeln für den Sonderfall des fünf- und mehrstimmigen Satzes eingeführt« (Wolff 2004, 93).

30 Zit. nach ebd., 91.

31 Ebd., 90-99.

32 Ebd., 91.

33 Kirnberger 1779, 41. Dort ist formuliert: »In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae 2+, 4+, 5b, 6+, 7 et 9.«

bey dissonierenden Accorden die Dissonanzen nicht können verdoppelt werden; weil dieses offenbar verbotene Octaven verursachen würde.«³⁴

Tatsächlich existieren nur äußerst wenige Passagen bei Bach, die diese Regeln in der Vielstimmigkeit nicht berücksichtigen. Das verdoppelte *ais* – gespielt von der obligat geführten Viola und gesungen vom Tenor – über dem *e* im Bass in Beispiel 1 kann als eine der wenigen Ausnahmen gelten.

49

Violine I

Violine II

Viola

Sopran I

Sopran II

Alt

Tenor

Bass

Continuo

son,

le - - - i -

lei - son, e - le - i -

le - i - son, Ky - ri -

son, e - le - i -

6 6 6 9 6 4+ 2+ 3

Beispiel 1: J. S. Bach, *Messe h-Moll BWV 232, Kyrie, T. 49*

»[Es ist bekannt,] dass Secunden und Tertzien gern oben, Quinten und Sexten lieber unten, Qvarten und Septimen in der Mitte, Octaven aber allenthalben seyn mögen.«³⁵ Bei diesem Zitat von Mattheson handelt es sich weniger um eine Regel als um eine

34 Sulzer 1774, 1238. Dieser Artikel steht im zweiten Teil der Enzyklopädie und wurde demnach nicht unter der Mitarbeit von Kirnberger, sondern von Johann Abraham Peter Schulz verfasst.

35 Mattheson 2017, 499.

Orientierung für die Bemessung der Abstände zwischen den verschiedenen Stimmen. Auch wenn etliche Stellen bei Bach Matthesons Beobachtung bestätigen, finden sich gleichwohl viele Passagen mit sehr eng disponierten tieferen Stimmen. Es handelt sich daher um eine nicht streng zu befolgende Empfehlung.

Stimmkreuzungen sind in Bachs vielstimmigem Klavier- und Orgelsatz sehr begrenzt vorhanden.³⁶ Lediglich zur Vermeidung verbotener Fortschreitungen³⁷ oder um ein Thema in einer Stimme fortzuführen,³⁸ werden in dem betreffenden Repertoire vereinzelt Nachbarstimmen miteinander gekreuzt. Anders verhält es sich in Bachs Chor- und Orchestersatz. Hier wird nur selten in vielstimmigen Passagen auf Stimmkreuzungen verzichtet. Beweggründe des Komponisten für Stimmkreuzungen in der Vielstimmigkeit können ähnlich wie in der Drei- und Vierstimmigkeit aus der Stimmführung und der Art des Instrumentalsatzes erklärt werden.

Stimmführung im contrapunctus simplex

Ein fünfstimmiger Satz ist bei Bach nie durchgehend fünfstimmig. Selbst wenn alle fünf Stimmen beteiligt sind, können einzelne Akkorde durch die geschickte Verwendung kurzer Pausen durchaus nur vier- oder dreistimmig sein. Lediglich an kadenzialen Endpunkten, an denen authentische Quintschritte überwiegen, erreicht der Satz für gewöhnlich die volle Stimmenzahl.

Offene Quint-, Prim- und Oktavparallelen sind äußerst selten, doch werden sie – wie auch in der Vierstimmigkeit – von Bach nicht vollständig vermieden.³⁹ Septim- und Sekundparallelen treten im vielstimmigen Satz ebenfalls kaum in Erscheinung.⁴⁰ Besonders auffällig sind die Takte 71/72 aus Bachs Motette *Fürchte dich nicht* BWV 228 mit insgesamt vier offenen Quint-, Prim- und Oktavparallelen sowie einer Non- und einer Septimparallele.

Anders verhält es sich jedoch mit weiteren Formen der Parallelbewegung. Verdeckte Parallelen können in einem vielstimmigen Satz kaum vermieden werden, und auch Akzent- sowie Antiparallelen finden viel häufiger Verwendung, als dies im vierstimmigen Satz der Fall ist. Die folgende Stelle aus dem Credo der Messe h-Moll (BWV 232),

36 Bach notierte in seinen polyphonen Werken für Tasteninstrumente die einzelnen Stimmverläufe sehr genau. Somit lässt sich präzise nachvollziehen, an welchen Stellen er eine Stimmkreuzung intendiert hat.

37 Siehe z. B. die Fuge Es-Dur BWV 552 aus *Dritter Theil der Clavierübung*, T. 115. Zur Vermeidung von Quintparallelen der beiden Oberstimmen wurde eine Stimmkreuzung explizit notiert.

38 Siehe Fuge cis-Moll BWV 849, T. 104.

39 »Nur in den Mittelstimmen vermeidet man Quinten und Octaven nicht mit der genauen Sorgfalt, wie im drey- und vierstimmigen Satz« (Art. »Fünfstimmig«, in: Sulzer 1771, 412).

40 Parallel geführte Dissonanzen wurden bislang vergleichsweise wenig untersucht. Für gewöhnlich sollten dissonante Töne des Akkordes im kontrapunktischen Sinne vorbereitet und aufgelöst werden. Parallel geführte Sekunden, Septimen und Nonen ergeben sich vor allem dann, wenn eine Stimme einen *transitus irregularis* enthält.

in der alle drei Arten latenter Parallelbewegungen gleichzeitig vorliegen, kann zwar als Ausnahmefall gelten, zeigt jedoch, dass »bey dem Anwachs mehrerer Stimmen [...] auch was von der Strenge der Regeln nachgelassen« wird.⁴¹ Da der Instrumentalbass sowie die beiden Violinstimmen obligat geführt werden, handelt es sich um einen achtstimmigen Kontrapunkt.

Violine I

Violine II

Sopran I

Sopran II

Alt

Tenor

Bass

Continuo

in u - num De - um, cre -

um, in u - num De -

in u - num De - - - - 1 -

- - um, in u - num De - - - um, cre

in u - - - num, in u -

Akzentparallele zur VI I

Antiparallele zur VI I, verdeckte Parallele zum Alt

Beispiel 2: J. S. Bach, Messe h-Moll BWV 232, Credo, T. 41–42

Mit Blick auf die Verfertigung und die Analyse von Stimmfortschreitungen in fünf- bis achtstimmigen Sätzen im Stil der Bach-Zeit werden nun drei verschiedene Methoden erläutert. Dabei stehen Quintfall-Fortschreitungen aus dem bereits genannten Grund ihrer Häufigkeit im Zentrum.

41 Fux 1742, 197.

1.

Zunächst werden sämtliche Oberstimmenfortschreitungen bei der Verbindung von zwei quintentfernten grundständigen Akkorden ohne Dissonanzen – beispielsweise C-Dur zu F-Dur – als Liegetöne, Schritte oder Sprünge klassifiziert. Es besteht lediglich eine einzige Möglichkeit, einen Ton liegen zu lassen (im Bsp. 3 das *c*); dieser kann allerdings mehrfach gleichzeitig verwendet werden und auch als Oktavsprung auftreten. Weiterhin können zwei Stimmen schrittweise aufwärts, sowie eine Stimme entsprechend abwärts geführt werden; unübliche Parallelbewegungen ergeben sich dadurch nicht. Terzsprünge sind abwärts und Quartsprünge aufwärts je zweimal möglich. Alle noch größeren Sprünge würden automatisch Antiparallelen ergeben. Zusammengekommen entstehen somit neun obligate Stimmen. Diese lassen sich durch Verdopplung des Liegetons *c*, Verwendung von Antiparallelen oder durch das Einsetzen von Pausen erheblich erweitern.

The diagram illustrates voice leading possibilities for a harmonic quintfall. It consists of six staves. The top staff is labeled 'Liegeton/Oktavsprung' and shows a whole note C on a grand staff. The second staff is labeled 'Sekunden abwärts' and shows a whole note B on a grand staff. The third staff is labeled 'Sekunden aufwärts' and shows a whole note D on a grand staff. The fourth staff is labeled 'Sprünge abwärts' and shows a whole note C on a grand staff. The fifth staff is labeled 'Sprünge aufwärts' and shows a whole note D on a grand staff. The bottom staff is a grand staff showing a whole note C on a grand staff.

Beispiel 3: Fortschreibungsmöglichkeiten beim harmonischen Quintfall, unterteilt in Liegetöne, Schritte und Sprünge

2.

Der harmonische Quintfall in einer Kadenz (V-I) ist das Resultat aus einer Summe gleichzeitig ausgeführter Klauseln. Er eignet sich somit für ein kontrapunktisches Verständnis der Stimmführung in Klauseln. Die vier den Singstimmen zugeordneten Klauseln können durch ihre verschiedenen Ausführungen und durch Klauselflucht identifiziert werden: Zwei Formen der Altklausel, von denen die eine auf dem *c* liegen bleibt und die andere in das *a* abspringt, die reguläre und die aufwärts geführte Tenorklausel, die regulär geführte Diskantklausel sowie deren entweder im *c* oder im höheren

a mündende abspringende Variante und die Bassklausel, die auf- oder abwärts springen kann.⁴² Auch durch diese Methode ergeben sich – wenn die Antiparallelen im Bass miteinbezogen werden – neun verschiedene Stimmfortschreitungen.



Beispiel 4: Fortschreibungsmöglichkeiten beim Quintfall, unterteilt in Alt-, Tenor-, Diskant- und Bassklauseln

3.

Die dritte Methode lässt sich aus dem von Thomas Daniel jüngst ausführlicher dargestellten Tafelsystem herleiten.⁴³ Dieses wurde für den Gebrauch in der Vierstimmigkeit konzipiert. Über einem gleichbleibenden Bass mit den Fundamenttönen *C–F* werden drei mögliche Stimmfortschreitungen für die Oberstimmen in Tafeln notiert, die als ›tabula naturalis‹, ›tabula necessitatis 1‹ und ›tabula necessitatis 2‹ bezeichnet wurden (Bsp. 5). Wendet man alle drei Tafeln gleichzeitig an, fällt auf, dass eine Stimmfortschreitung – nämlich die von *g* zu *f* – zweimal erscheint. Auch das *c* ist als Liegeton in zwei Tafeln vorhanden, was jedoch keine Probleme für die Stimmführung bei diesem Quintfall nach sich zieht.⁴⁴ Hier handelt es sich also um acht verschiedene Stimmfortschreitungen, wenn man den Liegeton nur einfach zählt.

42 Diese Form von Antiparallelen erscheint besonders häufig in mehrchörigen Werken zwischen den beiden Bassstimmen.

43 Vgl. Daniel 2017, 106–142.

44 Wendet man die drei Tafeln auf eine andere Akkordfortschreitung als den Quintanstieg an, so entstehen an dieser Stelle ebenfalls gleiche Stimmfortschreitungen.

tabula naturalis

tabula necessitatis 1

tabula necessitatis 2

Beispiel 5: Fortschreibungsmöglichkeiten im Quintfall, unterteilt in die drei Tafeln nach Thomas Daniel

Das Tafelssystem erweist sich speziell für den Kantionalsatz als brauchbar, kann jedoch lediglich auf Verbindungen schlichter Dur- und Molldreiklänge im ›contrapunctus simplex‹ angewendet werden. Sobald Dissonanzen auftreten, lassen sich die Stimmfortschreibungen nicht mehr mittels der Tafeln analysieren.

Anhand einer Akkordfortschreibung aus der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225) werden die drei genannten Methoden nochmals zusammengefasst:

149 [Sekundschritt abwärts]

Sopran I sie ihm spie - len.

Alt I [Liegeton] sie ihm spie - len.

Tenor I [Sekundschritt abwärts] sie ihm spie - len.

Bass I [Sprung abwärts] sie ihm spie - len.

149 [Tenorklausel]

Sopran I sie ihm spie - len.

Alt I [Altklausel] sie ihm spie - len.

Tenor I [Altklausel] sie ihm spie - len.

Bass I [Bassklausel] sie ihm spie - len.

149 [Tabula naturalis]

Sopran I sie ihm spie - len.

Alt I [Tabula naturalis necessitatis 1] sie ihm spie - len.

Tenor I [Dissonanz] sie ihm spie - len.

Bass I [Fundament] sie ihm spie - len.

149 [Sekundschritt aufwärts]

Sopran II sie ihm spie - len.

Alt II [Liegeton] sie ihm spie - len.

Tenor II [Sekundschritt aufwärts] sie ihm spie - len.

Bass II sie ihm spie - len.

149 [Diskantklausel]

Sopran II sie ihm spie - len.

Alt II [Altklausel] sie ihm spie - len.

Tenor II [Tenorklausel (Flucht)] sie ihm spie - len.

Bass II sie ihm spie - len.

149 [Tabula naturalis]

Sopran II sie ihm spie - len.

Alt II [Tabula naturalis necessitatis 1] sie ihm spie - len.

Tenor II [Tabula naturalis] sie ihm spie - len.

Bass II sie ihm spie - len.

Beispiel 6: J. S. Bach, Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 225, T. 149 f. im Vergleich

Stimmführung im contrapunctus floridus

Ein vielstimmiger kontrapunktischer Satz mit dissonanzlosen Akkordverbindungen findet sich in keinem von Bachs Werken. Im Credo der Messe h-Moll (BWV 232), welches sich durch zahlreiche und ausgedehnte vielstimmige Passagen auszeichnet, enthalten 26 Quintfallverbindungen eine Dissonanz im Zielakkord, während 25 keine aufweisen. Die Hälfte aller authentischen Quintschritte kann also mit den oben genannten Methoden nicht unmittelbar erklärt werden.

Dissonanzen müssen abhängig von ihrem jeweiligen harmonischen Kontext unterschiedlich behandelt werden. Zur Verdeutlichung führt Kirnberger in *Die Kunst des reinen Satzes* die beiden Kategorien »zufällige« und »nothwendige« Dissonanzen ein.⁴⁵ Als »nothwendige« Dissonanz bezeichnet er die (nicht auf den Bass-, sondern auf den Fundamentton bezogene) Septime eines Akkordes. Im vielstimmigen Satz lässt sich eine Dissonanz dieser Art verhältnismäßig unkompliziert anbringen, da sie dem Akkord einfach hinzugefügt werden kann, solange keine stilwidrige Parallelbewegung entsteht und diese Septime satztechnisch korrekt aufgelöst wird. Durch Hinzufügung einer Septime beim Ausgangsakkord kann im authentischen Quintschritt eine zusätzliche Stimme gewonnen werden; doch darf diese Möglichkeit nicht gleichzeitig mit der oben genannten Variante der Altklausel (dem Terzsprung abwärts) zur Anwendung kommen werden.

Beispiel 7: Fortschreitungsmöglichkeiten beim harmonischen Quintfall mit einer Septime im Ausgangsakkord

45 Kirnberger 1771, 30–33. Die Begriffe »eigentliche« und »uneigentliche Septime«, die auf S. 60–67 eingeführt werden, verwendet Kirnberger synonym zu den »nothwendigen« und »zufälligen« Septimen. Sie werden allerdings nicht für Quartan oder Nonen angewendet.

»Zufällige« Dissonanzen können jedoch nur in wenigen Fällen hinzugefügt werden, ohne dass auch andere Stimmen modifiziert werden müssten. Als »zufällige« Dissonanzen fasst Kirnberger die Vorhalte auf, »die eine kurze Zeit die Stelle der consonirenden [Töne] einnehmen, und während der [sic] Dauer des Grundtones, mit dem sie dißonieren, in ihre nächsten Consonanzen übergehen.«⁴⁶ Hiermit sind vor allem Quart- und Nonvorhalte zum Grundton gemeint. Der Quartvorhalt schränkt allerdings in der Vielstimmigkeit die Bewegungsmöglichkeiten weiterer Stimmen ein, da die Terz, in die er sich auflöst, nicht bereits in einer anderen Stimme erklingen darf.⁴⁷ Möchte man also einen Quartvorhalt im Zielakkord setzen, so sind weitere Stimmen, die in die Terz münden, ausgeschlossen. Ein Quartvorhalt im Zielakkord verringert die neun möglichen Stimmfortschreitungen somit auf sieben.

Example 8: Fortschreibungsmöglichkeiten im Quintfall mit einem Quartvorhalt. The notation shows five staves. The first staff is labeled 'Liegeton/Oktavsprung' and shows a whole note on C4. The second staff is labeled 'Sekunden abwärts' and shows a half note on B3. The third staff is labeled 'Sekunden aufwärts' and shows a half note on D4. The fourth staff is labeled 'Sprünge abwärts' and shows a whole note on C4. The fifth staff is labeled 'Sprünge aufwärts' and shows a whole note on E4. The bottom staff shows a whole note on C4.

Beispiel 8: Fortschreibungsmöglichkeiten im Quintfall mit einem Quartvorhalt

Beim Nonvorhalt hingegen tritt der vorgehaltene Ton im Zielakkord üblicherweise im Bass gleichzeitig mit der Dissonanz ein. Aus neun möglichen Fortschreitungen werden acht.

⁴⁶ Kirnberger 1771, 28.

⁴⁷ Nur äußerst selten finden sich Ausnahmen wie z. B. im Kyrie I aus der Messe h-Moll, T. 112 (Vorhalt in der Violine II und Auflösung im Alt), ebd., im Credo, T. 19 (Vorhalt in der Violine I und Auflösung im Sopran I), ebd., im Confiteor, T. 14 (Vorhalt im Sopran I und Auflösung im Bass) und im »Ricercar a6« aus *Musikalisches Opfer*, T. 22 (Vorhalt in der 2. und Auflösung in der 5. Stimme).

Beispiel 9: Fortschreibungsmöglichkeiten beim Quintfall mit einem Nonvorhalt

Schlussbemerkung

Die musiktheoretische Literatur ist reich an Lehrwerken, die sich mit Bachs zwei- bis vierstimmigem Kontrapunkt beschäftigen. Ohne Zweifel ist es unerlässlich, den Umgang mit wenigen Stimmen kennen zu lernen. Doch was den fünf- und mehrstimmigen Kontrapunkt angeht, fehlt es häufig noch an Hinweisen für das Schreiben sowie für die Analyse. Wichtig an dessen Erörterung ist nicht lediglich die Frage nach den Verdopplungsmöglichkeiten, sondern sind auch Anleitungen für den Umgang mit vielstimmigen Stimmfortschreitungen im Satzlehre- oder Analyseunterricht.

Im vorliegenden Beitrag werden viele Fragen nur ansatzweise beantwortet. Bereiche wie Stimmkreuzungen, der Umgang mit Pausen, Stimmprogressionen bei unterschiedlichen Akkordfortschreitungen oder stilistische Unterschiede innerhalb des Bach'schen Œuvres lassen sich weitaus detaillierter untersuchen. Schließlich sollte der Kontrapunkt für mehr als vier Stimmen nicht lediglich bei Bach, sondern auch bei seinen Zeitgenossen untersucht werden, um so die Regeln und Möglichkeiten von Vielstimmigkeit für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts umfassender zu ergründen.

Literatur

- Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* [1997], 2. Aufl., Köln: Dohr.
- Daniel, Thomas (2017), *Vierstimmiger Kantionalsatz im 16. und 17. Jahrhundert. Eine historische Satzlehre*, Köln: Dohr.
- Eichert, Randolph G. (2002), *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven: Noetzel.

- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition [...]*, übers. von Lorenz Mizler, Leipzig: Mizlerischer Bucherverlag, Reprint Hildesheim: Olms 1984.
- Jeppesen, Knud (1985), *Kontrapunkt* [1935], übers. von Julie Schulz, 10. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kirnberger, Johann Philipp (1771), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin: Voß, Reprint Kassel: Bärenreiter 2004.
- Kirnberger, Johann Philipp (1779), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Zweyter Theil, dritte Abtheilung*, Berlin: Decker und Hartung.
- Krämer, Thomas (2015), *Kontrapunkt im Selbststudium und Unterricht* [2012], 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mattheson, Johann (2017), *Der vollkommene Capellmeister* [1739], Neuedition, hg. von Friederike Ramm [1999], 4. Aufl., Kassel: Bärenreiter.
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in der Musik und anderen Kunstformen* (musik.theorien der gegenwart 3), hg. von Christian Utz und Martin Zenck, Saarbrücken: Pfau, 87–111.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels [...]*, Paris: Ballard.
- Scheibe, Johann Adolph (1773), *Ueber die musicalische Composition*, Leipzig: Schwickert.
- Sulzer, Johann Georg (1771), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd.1, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.
- Sulzer, Johann Georg (1777), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd.2, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.
- Wolff, Christoph (2004), »Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz«, in: *Bach-Jahrbuch* 90, 87–99.
- Wolff, Christoph (2009), *Johann Sebastian Bach* [2000], 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer.
- Zarlino, Gioseffo (2022), *Le Istitutioni harmoniche*, übers. von Christoph Hohlfeld, hg. von Markus Engelhardt und Christoph Hust, Rom und Leipzig: Deutsches Historisches Institut Rom und Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/uebersetzung-gioseffo-zarlino/istitutioni-harmoniche/content_453229/IH3.pdf (19. 03. 2026)

