

Stilebenen des Kontrapunkts in Bachs Inventionen und Sinfonien (1720/1723)

Reinhard Bahr

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich der Generalbass zu einer umfassenden Theorie, die Kontrapunkt und Harmonie sowie alle Satzarten in sich vereint. Analog zur herkömmlichen Dreiteilung in einen Kirchen-, Kammer- und Theaterstil werden in den zeitgenössischen Generalbasslehren von Friedrich Erhard Niedt und insbesondere von Johann David Heinichen drei satztechnische Stilebenen rekonstruiert, deren Regeln zwar differenziert sind, doch stets auf den strengen Satz bezogen bleiben. Beispiele aus Johann Sebastian Bachs Inventionen zeigen, dass die Stilmerkmale nicht mehr ausschließlich gattungsgebunden sind, sondern in jedem musikalischen Kontext auftreten können.

In the first half of the eighteenth century, the thorough bass developed into a comprehensive theory that unites counterpoint and harmony as well as all other types of musical structure. Analogous to the traditional three-part divisions into church, chamber and theater style, the contemporary thorough bass treatises by Friederich Erhard Niedt and particularly by Johann David Heinichen reconstruct three stylistic levels of musical settings whose rules are different from each other, but they always stay related to strict compositional principles. Examples from Johann Sebastian Bach's *Inventions* show that stylistic features are no longer exclusively tied to a genre but can appear in any musical context.

Das bekannte Vorwort »Auffrichtige Anleitung« zu den Inventionen und Sinfonien von 1723 endet mit einem Verweis auf die von Johann Sebastian Bach verfolgte kompositions-didaktische Absicht. Die Formulierung: »einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen«¹ schließt, in der Tradition der *musica poetica*, an einen umfassenden Begriff von Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, der über die im Vorwort gesondert genannte Erfindung und kontrapunktische Durchführung der Soggetti (*inventiones*) weit hinausgeht. Zu den Aspekten der zeitgenössischen Kompositionslehre gehören auch ein im Generalbass begründeter Kontrapunkt und eine Stiltheorie, die Stilebenen nach satztechnischen Kriterien differenziert. Das Verfahren, beides darzustellen, ist die satztechnische Reduktion. Im Folgenden möchte ich die Aspekte des generalbass-basierten Kontrapunkts und der satztechnischen Stilebenen näher erläutern und anschließend anhand analytischer Beispiele aus Bachs Inventionen und Sinfonien beide Aspekte zusammenführen.

1 Neumann/Schultze 1963, Nr. 153, 220 f.

Generalbass

In den Definitionen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stößt man auf eine Doppelbestimmung des Generalbasses. Einerseits ist er eine usuelle Begleitpraxis, andererseits die kompositionstechnische Grundlage der Musik.² Ob Friedrich Erhard Niedt, wie später von J. S. Bach übernommen, den Generalbass »die rechten Fundamenta der Music« nennt,³ oder Johann David Heinichen folgend der Generalbass zur »Untersuchung des gantzen musicalischen Gebäudes« dient:⁴ immer geht ein umfassender Anspruch von der Generalbasslehre aus. Sind für Niedt, dessen *Handleitung* auf eine kirchenmusikalische Ausbildung in »Composit[i]on und Organisten-Kunst« zielt,⁵ Improvisation und Komposition (noch) eine Einheit, so differenziert Heinichen. In seinem Lehrwerk *Der General-Bass in der Composition* adressiert er einzelne Kapitel speziell an Akkompagnisten, andere dagegen an Komponisten und unterscheidet somit ganz bewusst zwischen praktischer Anweisung und einer der Komposition dienlichen »Theorie«.⁶

Der Generalbass als »Fundament der Musik« umfasst alle Satzarten mit drei- und mehr Stimmen und schließt die Zwei-, letztlich auch die Einstimmigkeit ein. Darüber hinaus erscheint der Gegensatz sowohl von homophonem und polyphonem Satz als auch von Harmonie und Kontrapunkt im Generalbass aufgehoben. So wie Niedt den Kontrapunkt ausdrücklich im Generalbass enthalten sieht,⁷ bedeutet es umgekehrt, dass auch ein (zweistimmiger) Kontrapunkt auf einen (vierstimmigen) Generalbass reduzierbar ist.

Dass der vierstimmige Satz in den theoretischen Darstellungen überwiegt,⁸ begründet Heinichen aus historischer Perspektive mit dem Bedürfnis, die im 17. Jahrhundert vorherrschende Dreistimmigkeit durch Verdoppelung von Akkordtönen klanglich zu erweitern.⁹ Was Heinichen dabei nicht ausdrücklich erwähnt: Der auf vier und mehr Stimmen erweiterte Satz wurde auch deshalb notwendig, weil der komplexere Dissonanzgebrauch im spätbarocken Satz in einer Dreistimmigkeit nicht mehr oder nur noch ungenügend darstellbar ist.

2 Kellner 1743, 1, bezeichnet den Generalbass als eine »zu Verstärckung der Music sehr nöthige und nützliche Wissenschaft«.

3 Niedt 1710, Vorwort, unpaginiert.

4 Heinichen 1728, 1.

5 Niedt 1710, Vorwort.

6 Vgl. Heinichen 1728, 668.

7 Niedt 1717, 3: »Auf dem Clavir wird bey dem Spielen des General-Basses ein ordentlicher Contra-Punct gemacht.«

8 Heinichen 1728, 130 f. Vorwiegend Vierstimmigkeit findet sich bei Niedt 1710, Heinichen 1728, Kellner 1732, 15. Eine Ausnahme bildet dabei Johann Mattheson, der seine *Kleine General-Baß-Schule*, Ausgabe Hamburg 1735, als eine »leichte Handleitung für die anfangende Jugend« versteht, von vornherein jedoch auf die Vollgriffigkeit rekurriert und damit Stimmführungsfragen geschickt umgeht (Mattheson 1735, 40 f.).

9 Heinichen 1728, 130 f.

Marco Scacchi um 1647 und 1649, Johann Mattheson 1713 und 1739	<i>Stylus ecclesiasticus</i> Kirchenstil	<i>Stylus cubicularis</i> Kammerstil	<i>Stylus theatralis</i> (<i>scenicus</i>) Theaterstil
Christoph Bernhard um 1650	<i>Stylus gravis (antiquus), a capella Ecclesiasticus</i>	<i>Stylus luxurians (modernus)</i> <i>Stylus communis</i> <i>Stylus theatralis</i> (<i>comicus</i>)	
Friederich Erhard Niedt 1710 und 1721	schlechter (schlichter) Generalbass	<i>Variatio</i> des Generalbasses	—
Johann David Heinichen 1728	ordentlicher Generalbass, reguläre Sätze	[manierlicher Generalbass, geschwinde Noten]	Theatralische Resolutionen der Dissonanzen (inkl. <i>Variatio</i>)

Abbildung 1: Stil-Trias und Generalbass-Satz

Abbildung 1: Stil-Trias und Generalbass-Satz

Stilbegriffe

In musikalischen Schriften des 18. Jahrhunderts nimmt der Stildiskurs breiten Raum ein. Die auf Marco Scacchi in der Mitte des 17. Jahrhunderts zurückgehende Stil-Trias von Kirchen-, Kammer- und Theaterstil¹⁰ wird etwa zeitgleich, in modifizierter Form von Christoph Bernhard, später dann von Johann Mattheson als übergeordnete Kategorie seiner verzweigten Stil-Theorie aufgenommen.¹¹ Dass Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* den Begriff *Stylus* durch den deutschen Ausdruck ›Schreib-Art‹ ersetzt, kann als eine Bedeutungsverschiebung vom älteren, an Ort, Zeit und Anlass gebunden funktionalen Stilbegriff des 17. Jahrhunderts¹² zu einer kompositionstechnischen Begründung der Stil-Trias gesehen werden. Diese wiederum geht auf Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* zurück.¹³ Bernhards Stil-Klassifizierung orientiert sich zum einen an dem progressiv erweiterten Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis musikalischer Figuren bzw. kunstvoller Stilmittel.¹⁴ Zum anderen wendet Bernhard eine Methode der satztechnischen Reduktion an. Dissonanzfreiheiten, die im *Stylus theatra-*

10 Scacchi 1649, folio C 3v.

11 Vgl. zunächst Mattheson 1713, dann Mattheson 1739. Mattheson hatte nach eigener Aussage Kenntnis von einem »ungedruckten Buche [Scacchis], welches auf dem öffentlichen Bücher-Saal zu St. Johannis befindlich [...]« (1739, 69).

12 Mattheson 1713 verwendet noch den Terminus ›Styl‹.

13 Vgl. Bernhard 1963, 42, 63, 71, 82.

14 Von *Transitus* und *Syncopatio* im vokalen *Stylus gravis* über erweiterte Figuren im *Stylus communis* bis zu quasi Regelverstößen im affektgeladenen *Stylus theatralis*.

lis auftreten, sind Bernhard zufolge nur dann als legitim und kunstvoll anzusehen, wenn sie auf einen regelhaften Satz im Sinne des Kontrapunkts zurückführbar sind.¹⁵

Mit der Abbildung 1 mache ich den Versuch, durch eine Kompilierung der Lehren von Niedt und Heinichen die Stil-Trias von Scacchi auf die Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts zu übertragen. Dabei sehen wir zunächst in der linken Spalte den »schlechten« und »ordentlichen« Generalbass, in den die tradierten Kontrapunkt-Regeln eingegangen sind und der noch weitgehend dem strengen Kirchenstil oder dem *Stylus gravis* bei Bernhard entspricht. In der rechten Spalte sind Heinichens *Theatralische Resolutionen* aufgeführt, deren Freiheiten und Abweichungen bei der Dissonanzbehandlung dem gleichen Verfahren der Reduktion unterzogen werden wie zuvor die Dissonanzfiguren in Bernhards *Stylus Theatralis*.¹⁶ In der mittleren und rechten Spalte verhalten sich die Theorien von Niedt und Heinichen komplementär. Im Zentrum seiner *Musicalischen Handleitung* steht bei Niedt ein durch *Variationes* stimmig aufgefächterter regulärer Generalbasssatz (mittlere Spalte).¹⁷ Eine weiterführende Dissonanzbehandlung findet sich bei ihm nicht. Indessen fehlt bei Heinichen die für Niedt zentrale stiltypische Ausführung eines schlichten Generalbass-Satzes. Heinichens entsprechende Kapitel (2. Spalte), *Von geschwinden Noten*¹⁸ und *Vom Manierlichen General-bass*¹⁹, sind der Diminution der Bassstimme und den wesentlichen Manieren in der rechten Hand gewidmet und an den Interpreten gerichtet. Folglich muss Heinichen die *Variatio* in das Kapitel *Von den Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien* verlegen. Dort ist sie allerdings systematisch fehlplatziert, da dieses Kapitel nicht Diminutionen und Verzierungen eines regulären Generalbasssatzes behandelt, sondern Abweichungen von der satztechnischen Norm.²⁰

Es ist davon auszugehen, dass Heinichen – ebenso wie Mattheson – Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, der im 18. Jahrhundert in Abschriften kursierte,²¹ eingehend rezipiert hat und in seiner Darstellung der theatralischen Resolutionen der Dissonanzen von Bernhards Figurenlehre angeregt wurde. Offensichtliche Parallelen zwischen Bernhard und Heinichen (3. Spalte) bestehen nicht nur darin, theatralische Satzfreiheiten durch ein Reduktions-Verfahren zu legitimieren. Beide Autoren zielen

15 Heinichen, daran angelehnt, reduziert einerseits zweistimmige Beispiele, bestehend aus einer Generalbass- und einer »concertierenden« Oberstimme, auf zweistimmige Gerüstnoten der Stimmen (*Fundamental-Noten*), andererseits verweisen aber die Signaturen stets auf einen (vierstimmigen) akkordischen Hintergrund.

16 Bernhard 1963, 82 f.

17 Auf theoretischer Ebene wird jedoch bei Niedt im 2. Teil (»Von der Variation des General-Basses«) auf die im 1. Teil aufgestellten Regeln verwiesen (Niedt 1721, Cap. VI–XI). Das systematische Durchdeklinieren von Diminutionen einzelner Intervallfortschreitungen, die Variierung von Akkorden, Signaturen und »Griffen« im 2. Teil mündet schließlich in Modell-Improvisationen von Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten und Gigue (1721, 130).

18 Heinichen 1728, 257–378.

19 Ebd., 521–583.

20 Ebd., 588–601.

21 Vgl. Mattheson 1739, 265.

gerade *nicht* darauf, Stilgrenzen durch Klassifizierungen festzuschreiben, sondern im Gegenteil, mit Blick auf eine Stil-Permeabilität in die zeitgenössische musikalische Praxis eingesickerte Satzfreiheiten systematisch zu begründen.²²

1. Ebene	2. Ebene	3. Ebene
<i>Regulärer Generalbass</i>	<i>Variierter Generalbass</i>	<i>Theatralischer Generalbass</i>
vokale, kontrapunktische Stimmführung, ‚Note-gegen-Note‘, homophon.	stiltypische, instrumentale Auffächerung des regulären Satzes, Diminution, <i>Variatio</i> .	Stimmführungs- und Dissonanzfreiheiten („Dissonanzfiguren“), Enharmonik.
Dissonanzen sind <i>Syncopatio</i> und <i>Transitus</i> .	Reguläre Stimmführung, das kontrapunktische „Esse“ bleibt erhalten.	Regelabweichungen sind auf den regulären Satz zurückzuführen.

Abbildung 2: Stilebenen des Generalbasses

Stilebenen des Generalbasses

Analog zur Stil-Trias von Kirche, Kammer und Theater möchte ich nun aus der Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts ein dreiteiliges Modell ableiten, das idealtypisch von drei satztechnischen Ebenen ausgeht (Abbildung 2): 1. von dem *regulären*, 2. dem *variieren* und 3. dem *theatralischen Generalbass-Satz*. Die erste Ebene, der reguläre Generalbass, folgt mit geringfügigen stilistischen Anpassungen in einem homophon akkordischen Satz der strengen vokalen Stimmführung. Wie im klassischen Kontrapunkt sind *Syncopatio* und *Transitus*, die Betonungs- und Durchgangsdissonanz, die wesentlichen Kategorien der Dissonanzbildung. Die zweite Ebene, der variierte Satz, behält diese Kategorien im Prinzip bei, die Einzelstimmen können aber mit kleineren Notenwerten stiltypisch aufgefächert werden. Der Satz wird mit der Diminution einzelner Stimmen nicht nur beweglicher, sondern durch einen freieren Dissonanzgebrauch bei ›kleinen Noten‹ auch klanglich reicher. Die dritte Ebene vom theatralischen Generalbass folgt Heinrichens Systematik im Kapitel über die Theatralischen Resolutionen der Dissonanzen. Der theatralische Satz verlässt die satztechnische Norm, allerdings nicht ohne Rückbindung an die im regulären Generalbass gesetzten Regeln. Die Abweichungen vom regulären Satz müssen als kunstvolle Stilmittel im Sinne Bernhards nachvollziehbar und verständlich sein.

²² Bernhard 1963, 83; Heinrichen 1728, 626, Anm. n und o.

Eine Abfolge von Analyse-Beispielen aus Bachs Inventionen und Sinfonien soll nun die Dreiteilung der Generalbass-Stile abbilden.

a)

b) 4 stge. Reduction

3 — 4^{6#} — 5 — 6 — 5 — 3 — 3 — 3 — 4[#]

Beispiel 1: Regulärer Generalbass, a) J.S. Bach, *Französische Suite Nr. 6 in E, BWV 817, Sarabande*, T.1–4; b) vierstimmige Reduktion von T.1–4

Der reguläre Generalbass

Da es naturgemäß für die 1. Ebene, den regulären vierstimmigen Generalbass, in den zwei- und dreistimmigen Inventionen kein Beispiel geben kann, greife ich auf eines aus der 6. Französischen Suite zurück (Bsp. 1). In den ersten vier Takten der Sarabande wechselt der Satz zwischen Vier- und Fünfstimmigkeit. Die vierstimmige Reduktion macht die Vorbereitung der dissonierenden reinen Quinte im 5/6-Akkord deutlich (T. 2 f.). Beide Quinten, die reine *cis-gis* und die verminderte *dis-a*, werden in derselben Stimme vorbereitet und aufgelöst, während bedingt durch eine Gleichzeitigkeit von Dissonanz und Vorbereitung (T. 2) sowie von Auflösung und Dissonanz (T. 3) zwei Quintsextakkorde unmittelbar aufeinanderfolgen. Der Terzquartakkord (T. 3, 3. Viertel) resultiert aus einer Durchgangsbewegung der Mittelstimmen. Besondere Beachtung verdient die chromatische Verbindung ›Grundakkord-Terzquartakkord‹ als Einstieg (T. 1). Heinichen gibt zu bedenken, dass die dissonierende »vorhergelegene 4^{ta} *perfecta*« auftreten kann, »wofern sie in folgender Note gleichfalls kan unbeweglich liegen bleiben«, sofern also die Quartdissonanz vorbereitet ist und auch noch anschließend in der Stimme liegt.²³ Da Bach im vierstimmigen Satz kaum mit einer verdoppelten Terz im Grundakkord beginnen würde, ist diese schöne und klassisch anmutende ›Lebe-Wohl‹-Eröffnung satztechnisch für ihn nur fünfstimmig darstellbar, und nur dadurch, dass die Quarte vor- und nachher liegt, ist sie im Sinne Heinichens ›fundamental‹.

23 Heinichen 1728, 150 f.

Der variierte Generalbass

Die Inventionen und Sinfonien folgen überwiegend der Stilebene des *variierten Generalbasses*. Dieser kann unter zwei Aspekten auf einen regulären Generalbass reduziert werden: (1.) durch rhythmische Reduktion von kleineren Verzierungsnoten auf größere Hauptnotenwerte in der Tradition der Diminutionspraxis, (2.) durch eine Reduktion der Stimmenanzahl. Das bedeutet in diesem Fall, den zwei- oder dreistimmigen Satz auf einen vierstimmigen Generalbass zurückzuführen. Das Verhältnis von einem Generalbass-Fundament und einer in *Variationes* und *Figures* sowie in unterschiedlicher Stimmzahl ausgeführten Komposition bzw. Improvisation ist laut Mattheson dadurch definiert, dass »im Grunde der Satz sein Esse behalte.«²⁴ Mit »Esse« kann aber nur eine ›Stimmführungs-Integrität‹ gemeint sein, ein reguläres Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz, das auch in einem ›manierlichen Generalbass‹ unangetastet bleibt.

Beispiel 2: Variierter Generalbass I, J.S. Bach, *Inventio 15 in h*, BWV 786, T. 10–12, a) Bachs Oberstimme; b) dreistimmig akkordische Reduktion der Oberstimme; c) originale Bassstimme mit Signaturen. Nach oben gehalst: Reduktion in Vierteln und Achteln

Als ein Beispiel für den variierten Generalbass bietet sich ein Ausschnitt aus der zweistimmigen *Inventio 15 in h* an (Bsp. 2). Zunächst ist die Oberstimme (T. 10) mit Sechzehntel-Gruppen aus Wechselnoten und zweistimmigen Brechungen diminuiert, anschließend (T. 11, 1.-2. Viertel) die Unterstimme. Dabei erscheinen die Tieftöne der viertönigen *Figures* in unterschiedlicher Funktion. Während in der Oberstimme (T. 10, 1.-2. Viertel) die Töne *e* und *d* für Überbindungen bzw. Synkopierungen stehen, die eine Folge von Septakkorden im Quintfall hervorbringen, komplettieren in der Unterstimme die Töne *h* und *a* in Takt 11 (1.-2. Viertel) lediglich eine fortlaufende Sechzehntelbewegung und sind für die Bassstimme harmonisch bedeutungslos.

Ebenfalls sind die Sextsprünge in Achteln als Synkopierungen aufzufassen (Oberstimme T. 11, 2.-4. Viertel), die durch den Bass in die Kadenz nach D eingebunden werden – 7–6 in der Oberstimme wird im vierstimmigen Satz zum Nonenvorhalt über der 1. und 5/6-Akkord über der 4. Bassstufe. Der Sekundakkord auf *g* (T. 11, letztes Achtel) zeigt zudem, dass identische Sechzehntel-Figuren im Generalbasskontext unter-

24 Niedt, 2. Teil 1721, 3, Anm. a. von Johann Mattheson.

schiedlich einsetzbar sind. Denn tragende Hauptnoten können sowohl auf schwere als auch auf leichte kleine Noten fallen, und nicht immer sind es die anschlagenden Noten, die den Akkord repräsentieren. Die *Gropo-Figur g-fis-g-a* (T.11, 4. Viertel, linke Hand), mutmaßlich mit einer Hauptnote *g*, vertritt im harmonischen Kontext auf dem 1. und 4. Sechzehntel *g-a* das IV-V-Fundament einer Kadenz nach D. Eigentlich ist der Grundakkord auf *a* gemeint, wenn auf dem letzten Achtelschlag (T.11) akzidentuell ein Sekundakkord eintritt, der – etwas irreführend – auch als ein solcher beziffert wird.

Beispiel 3: Variierter Generalbass II, a) J.S. Bach, *Sinfonia 8 in F*, BWV 794, T.1–4; b) dreistimmiges Satzgerüst in Achteln; c) vierstimmige Generalbass-Reduktion

So grundlegend die zwei Dissonanztypen aus dem *Stylus Gravis*, die *Syncopatio* und der *Transitus*, nach wie vor sind, so besteht doch zwischen Generalbass und herkömmlichem Kontrapunkt ein prinzipieller Unterschied. Im Generalbass ist der Akkord nicht mehr nur ein Ergebnis gleichzeitig zusammentreffender Stimmen, sondern er wird zur Voraussetzung des Satzes. Das *Soggetto* der *Sinfonia in F* (Bsp. 3) beinhaltet im Kern ein Sequenzmodell 6–5 – 2/4/6, das in Bachs Fassung durch Sechzehntel-Diminutionen zu einem ›Thema‹ ausformuliert wird (Bsp. 3a). Der Bass synkopiert gegen die Oberstimme (T.1), diese wiederum dissoniert im *Transitus* 6–5, sofern die Sexte im Sextakkord verdoppelt ist. Im zweistimmigen Satz des klassischen Kontrapunkts wäre auch die fallende Kleinterz der Oberstimme *b-g* der Achtel-Reduktion, sowohl der Absprung aus *b* als auch der Ansprung von *g* eine stilwidrige dissonante Situation (Bsp. 3b, T.1, 3. Viertel). In der akkordischen Reduktion auf einen Sekundakkord (2/4/6) erweist sich die Oberstimme als konsonant, während dem synkopierten Bass eindeutig die dissonante Rolle zukommt (Bsp. 3 c). Allein aus der Zweistimmigkeit wäre dieses Verhältnis nicht zu erklären – nur vor dem Hintergrund des Generalbasses, der den Akkordbegriff voraussetzt, ist die Kombination der zwei Stimmen verständlich.

Umgekehrt verhält es sich mit der Durchgangsnote *a* (T.1, sechste Achtelposition). Kontrapunktisch-harmonisch ›bedeutet‹ der Ton *a* einen *Transitus irregularis*, folglich eine dissonante Situation zwischen den Harmonietönen *b* und *g* im Sekundakkord

(Verwechslung der Harmonie vor der *Resolution* der *Dissonanz*), (3.) Antizipation des Transitus im Bass, (4.) Auflösung der Dissonanz nach enharmonischer Umdeutung (»Resolution der Dissonanzen bey Verwechselung der musicalischen Generum«²⁶).

Der Begriff der Reduktion, der sich im variierten Generalbass zum einen auf die Notenwerte und zum anderen auf die Stimmenzahl bezieht, wird im theatralischen Generalbass um einen weiteren Aspekt erweitert, die Reduktion eines regelwidrigen theatralischen Satzes auf einen regelkonformen regulären Generalbass. In Heinichens Systematik macht die theatralische Resolution »Sprung in eine Dissonanz« den Anfang.²⁷ Diese basiert darauf, »daß man einer andern Stimme gleichsam in das Handwerk falle,«²⁸ und deckt sich mit Christoph Bernhards Dissonanz-Figur *Heterolepsis*, der »Ergreifung einer anderen Stimme«,²⁹ ohne dass sich Heinichen explizit darauf bezieht. Die angesprungene Dissonanz wird durch die potenzielle Dissonanzvorbereitung einer anderen Stimme gerechtfertigt, wie Heinichen in seinen zweistimmigen Beispielen durch eine punktuell gesetzte dritte Stimme verdeutlicht. Eine Darstellung weiträumiger latenter Mehrstimmigkeit und der damit einhergehenden verzweigten Dissonanzbeziehungen, wie sie Bachs Kompositionsweise nahelegt, findet sich jedoch bei Heinichen nicht.

The image shows a musical score for J.S. Bach's Invention 15 in D major, BWV 786, measures 15-17. The score is presented in four parts: a) Diminished upper voice, b) Main note structure of the upper voice as a multi-voiced design, c) Two-voice setting, canonically performed with regular 4-3 syncopations and adaptation of the lags, and d) Four-voice general bass reduction with adapted bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and figured bass.

Beispiel 5: Sprung in eine Dissonanz, J. S. Bach, Invention 15 in h, BWV 786, T. 15–17, a) Bachs diminuierte Oberstimme; b) Hauptnotengerüst der Oberstimme als mehrstimmiger Entwurf; c) zweistimmige Fassung, kanonisch durchgeführt mit regulären 4–3-Synkopen und Anpassung der Lagen; d) vierstimmige Generalbassreduktion mit lagenangepasster Bassstimme

26 Ebd., 706.

27 Als erstes nennt Heinichen (ebd., 588–601) die *Variatio*, die ich hier aus obengenannten Gründen ausklammern möchte (siehe Abbildung 1).

28 Ebd., 605.

29 Bernhard 1963, 87.

In der zweiten Hälfte der Invention in h wird (in den Takten 15–17) der harmonische Quintstieg A-e-h-fis wörtlich genommen und melodisch in einer bizarren *Auxesis*-Figur aufsteigender Quinten realisiert (Bsp. 5a).

In Beispiel 5b ist die Oberstimme auf Achtelnoten reduziert worden. Die angesprungenen Quartdissonanzen repräsentieren jeweils Wechsel in eine andere Stimme. Mit Ausnahme der Sekundakkorde gibt bereits das zweistimmige Außenstimmen-Gerüst (5b mit der Bassstimme 5d) die vollständige Bezifferung eines vierstimmigen Generalbasses vor. Nach Reduktion der Lagen lässt sich die Oberstimme in einem zweistimmigen Quint-Kanon darstellen (Bsp. 5c). Mit Vorbereitung der Quartdissonanzen (*d-cis*, *a-g*, *e-d* und *h-a*) und Auflösung der Leittöne (*dis-e*, *ais-h* und *eis-fis*) wird die latente Zweistimmigkeit zweier sich kreuzender Stimmen (Bsp. 5b) in eine reguläre Zweistimmigkeit transformiert (5c). Der dreistimmige Satz aus einem Oberstimmenkanon und Bass geht schließlich in einem vierstimmigen Generalbass auf (Bsp. 5d).

Die theatralische Resolution »Verwechslung der »Harmonie vor der resolution der Dissonanz«³⁰ bedeutet den Stimmtausch innerhalb eines dissonanten Akkords bzw. dessen Umkehrung (»Verkehrung«³¹) unmittelbar vor seiner Auflösung. Anders als beim Sprung in eine Dissonanz ist hier die Beteiligung des Basses wesentlich.

a) 5

b)

6 6/2 5 6/2 6 5

c fis
fis c

Beispiel 6: Verwechslung der Harmonie vor Auflösung der Dissonanz. a) J. S. Bach, *Inventio 7* in e, BWV 778, T. 5–7; b) vierstimmige Generalbass-Reduktion von T. 5–7, Verwechslung von 5/6 und 2/4/6, T. 5, 4. Viertel

Nicht zuletzt dem dreiklangsasierten Soggetto geschuldet (auf Achtelnoten reduziert *h-g-e-h*), verlaufen in der *Inventio 6* in e die zwei Stimmen weitgehend regelhaft. Fortgesetzte Folgen von Terz- und Sextkonsonanzen (T. 5–7) werden erst mit Eintritt

30 Heinichen 1728, 622.

31 Ebd..

in die Kadenz nach G (T.5f.) von anderen Intervallkombinationen durchbrochen. Auf dem letzten Viertel (T.5) schalten die Dezimparallelen in eine Gegenbewegung um, die schrittweise den Tritonus c^2 - fis^2 ausfüllt und die Sexte h^1/g^2 zum Ziel hat (Bsp.6a). Heinichen stellt die Reduktion einer solchen Verwechslung in einem viertönigen Diagramm sich kreuzender Stimmen dar. In diesem Fall können das erste und letzte Sechzehntel der Gruppe fis/c und c^2/fis^2 (T.5, 4.Viertel) idealtypisch als harmonietragende Hauptnoten angesehen werden: Der Quintsextakkord $fis/a/c/d$ wird mit dem Sekundakkord $c/d/fis/a$ verwechselt, der dann regulär in den Sextakkord $h/d/g$ resolviert (Bsp.6b).

Beispiel 7.1: Antizipation des Transitus im Bass, Heinichen 1728, 686 f., a) Sekundakkorde, regulär im Durchgang; b) Sekundakkorde, antizipiert und unvorbereitet

Die theatralische Resolution *Anticipatio transitus*³² bezieht sich auf den unvorbereiteten Sekundakkord, dessen Basston stets dissoniert. Heinichens Beispiel zeigt im oberen System den durchgängigen Sekundakkord (mit dem sogenannten 8–7-Durchgang im Bass), der im unteren durch Auslassen der Ausgangsnote vorausgenommen und somit unvorbereitet erscheint (Bsp.7.1). Auf gleiche Weise können auch fallende chromatische Folgen im Bass erklärt werden (vgl. in diesem Beispiel die beiden rechtsstehenden Takte). Anstelle der regulären Folge Quintsextakkord-Grundakkord entsteht durch die Antizipation der Dissonanz im Bass eine chromatische Quintfallsequenz mit einer alternierenden Folge von Quintsextakkorden (mit verminderter Quinte) und Sekundakkorden (mit übermäßiger Quarte). Allerdings liegt es auch nahe, solche chromatischen Folgen auf einen diatonischen Satz zurückzuführen. Dann würde der chromatische Bassschritt eine Ligatur zum Sekundakkord und somit dessen reguläre Vorbereitung bilden.³³

³² Ebd., 685–701.

³³ Bach 1762, 26 f.; Kellner 1743, 74 f., Bsp. (g).



Beispiel 7.2: Antizipation des Transitus im Bass (Fortsetzung), a) J. S. Bach, *Inventio 1 in C*, BWV 772, T. 1–3 in vierstimmiger Reduktion; b) Rekonstruktion einer regulären Bass-Stimme mit Sekundakkorden im Durchgang

Mit dem satztechnischen Problem eines antizipierten Transitus im Bass eröffnet Bach den Zyklus der 15 zweistimmigen Inventionen. Das Tetrachord-Soggetto der C-Dur-Invention scheint sich förmlich gegen den harmonischen Kontrapunkt zu stemmen. Daher muss eine Reduktion der Takte 1–4 auf den regulären Generalbass auch den Verlust der *Inventio* im Bass zur Folge haben (Bsp. 7.2 b). Bemerkenswert ist, dass bei Heinichen nur der Sekundakkord mit übermäßiger Quart antizipiert werden kann, nicht auch der mit der reinen, so dass er also allein die 3. Umkehrung des ›D7-Akkords‹ gelten lässt, nicht die des ›kleinen Mollseptakkords‹. Aber genau das ist in der Invention in C der Fall: In Takt 1 erscheint der Sekundakkord mit übermäßiger Quarte, in Takt 2 jedoch, in der Oberquinttransposition, mit der reinen. Heinichens theoretische Auflagen sind hier restriktiver als Bachs Kompositionspraxis, und der Theoretiker müsste im zweiten Takt des Bachschen Satzes den frei angegangenen Sekundakkord kritisieren, da »diese Anticipatio transitus niemahls mit der 4ta perfecta angebracht wird.«³⁴

34 Heinichen 1728, 686, Anm. kk.

a)

35

9_b 6_{5_b}-4 7-9_b 6-5_b 7[#]-8 6_{3[#]} 4[#] 6[#] 7

b)

7_b 7/5 4[#]/2

Beispiel 8: »Von der resolution der Dissonantien bey Verwechslung der musicalischen Generum« – die enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkords, a) J. S. Bach, Sinfonia 7, BWV 793, T. 35–37: Verwechslung es-dis; b) rezitativartiges Beispiel mit einer Verwechslung b-ais, Heinichen 1728, 708

Die letzte der von Heinichen genannten theatralischen Resolutionen bezieht sich auf die enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkords.³⁵ Diese ist besonders im rezitativischen Repertoire des Spätbarock geläufig und hat auch Eingang in Bachs instrumentalen Stil gefunden. In beiden Fällen, in Bachs Sinfonia in e und in Heinichens rezitativischem Lehrbeispiel, stehen die umgedeuteten Töne im Verhältnis einer verminderten None, *es-dis* und *b-ais* (Bsp. 8a und 8b). Bei Heinichen (Bsp. 8b) wird die verminderte 7 – enharmonisch umgedeutet – zum Basston eines um eine Kleinterz tieferen verminderten Septakkords (*cis/e/g/b* und *ais/cis/e/g*). Das gleiche Verhältnis erscheint bei Bach, nur dass hier der verminderte Septakkord *fis/a/c/es* durch die große Terz *d* supponiert wird und dadurch ein kleiner Nonenakkord *d/fis/a/c/es* entsteht. Auch vollzieht sich in der Sinfonia die Umdeutung nicht akkordisch punktuell, sondern ist Ergebnis kontinuierlicher Skalenbewegung, die mit dem verminderten Septakkord *dis/fis/[a]/c* abschließt (T. 37). In den Sechzehntel-Diminutionen der Oberstimme wird die enharmonische Umdeutung breit aufgefächert: Auf die anschlagenden Achtelnoten fällt zunächst der verminderte Septakkord *es-es-c-c-a-a-fis* (T. 35 f.) und steigt anschließend enharmonisch umgedeutet als *dis-fis-fis-a-a-c* wieder auf (T. 36 f.). Das theatralische Stilmittel der enharmonischen Umdeutung erfüllt in der Sinfonia eine formale Funktion. Der Halbschluss auf dem Septakkord *dis/fis/c* bildet den Abschluss einer größeren Entwicklung im zweiten Teil der Sinfonia und bereitet zugleich die kurze Reprise bzw. die Coda in der Haupttonart e-Moll vor.

Abschließend stellt sich die Frage, wieso überhaupt eine Differenzierung der Stilmittel vorzunehmen ist, wenn sich doch – wie Heinichen betont – die Stile soweit mischen, dass theatralische Satztechniken auch im Kammer- und zeitgenössischen modernen Kirchenstil anzutreffen sind. Stilmischungen sind zwar ein wesentliches Kriterium des spätbarocken Stils. Insbesondere Heinichens Lehre zeigt aber auch, wie

³⁵ Ebd., 706–724.

sehr das Bewusstsein für einen differenzierten Umgang mit Stilmitteln zu seiner Zeit präsent ist und sich in den spätbarocken Kompositionsprozess kreativ einschaltet. Der vergrößernde Begriff ›Bachstil‹ – in Wahrheit eine Amalgamation unterschiedlichster Einflüsse – gehört hier genauso auf den Prüfstand wie die zu kurz gedachte Rede von einer Individualisierung der musikalischen Sprache jener Zeit. Stilkriterien können unseren Blick auf satztechnische Systeme erweitern und der Analyse als ein hilfreiches Instrument dienen.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil 2, Berlin: Winter, Reprint Wiesbaden 1986: Breitkopf & Härtel.
- Bahr, Reinhard (2000), »Was heißt hier theatralisch? Zur Satztechnik in der Inventio 1 (BWV 772) von J.S. Bach vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Generalbaßlehre«, in: *Musik – nicht ohne Worte. Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft*, hg. von Manfred Stahnke (Musik und: eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg 2), Hamburg: von Bockel, 163–186.
- Bernhard, Christoph (²1963), *Tractatus compositionis augmentatus*, Manuskript o. J., in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter, 40–131.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: Selbstverlag, Reprint Hildesheim 1969: Olms.
- Kellner, David (³1743), *Treulicher Unterricht im General-Baß* [1723], Hamburg: Herold, Reprint Laaber 1980: Laaber.
- Mattheson, Johann (1713), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 1993: Olms.
- Mattheson, Johann (1735), *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg: Kißner, Reprint Laaber 1980: Laaber.
- Mattheson, Johann (1739), *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold, Reprint Kassel ⁵1991: Bärenreiter.
- Neumann, Werner / Hans-Joachim Schulze (1963) (Hg.), *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs* (Bach-Dokumente 1), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhard (1710), *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht. Erster Theil*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 2003: Olms.
- Niedt, Friedrich Erhard (²1721), *Friederich Erhard Niedtens Musicalischer Handleitung Anderer Theil / Von der Variation des General-Basses*, Hamburg: Schillers Wittwe/Kißner, Reprint Hildesheim 2003: Olms.
- Niedt, Friedrich Erhard (1717), *Friederich Erhardt Niedtens Musicalischer Handleitung Dritter und letzter Theil*, Hamburg: Schiller, Reprint Hildesheim 2003: Olms.
- Scacchi, Marco (1649), *Breve Discorso Sopra la Musica moderna*, Warschau: Pietro Elert.

