

Ralph Bernardy · Kadenz und Gegenwart
sinefonia 25

herausgegeben von
Claus-Steffen Mahnkopf
und Johannes Menke

Ralph Bernardy

Kadenz und Gegenwart

Satztechnik und Zeitgestaltung
in den Allemanden J. J. Frobergers

Dieser Band erscheint als Band 25
in der Reihe *sinefonia*
© Ralph Bernardy
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2017
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung eines Bildes von

ISBN 978-3-95593-025-7

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Einleitung.	7
1. Kadenz.	15
1.1 Zum Begriff von Harmonik.	15
1.2 Klang und Klangnotation	17
1.3 Zur Kadenz im 17. Jahrhundert.	20
1.4 Das satztechnische Potenzial der <i>cadenza doppia</i>	25
1.4.1 Der Archetyp	25
1.4.2 <i>Cadenza composta maggiore diminuita</i>	28
1.4.3 Exkurs: <i>Clausula in mi</i>	29
1.4.4 Klauseltausch	32
1.4.5 Kadenzvorbereitung (<i>Preparament</i>)	34
1.4.6 Kadenzflucht	35
1.4.7 Kadenz-Ebenen	48
1.4.8 Kadenzdehnung und -stauchung	49
2. Gegenwart	54
2.1 »Geburt der Gegenwart«	56
2.2 Musikalische Gegenwart	58
3. Analysen.	64
3.1 Lamento (FbWV 612)	64
3.1.1 Kadenz	65
3.1.2 Gegenwart	70
3.2 Meditation (FbWV 620)	73
4. Schluss	81
Glossar	84
Literaturverzeichnis	85
Danksagung	93

»Jede neue Generation, jedes neue Menschenwesen muss, indem ihm bewusst wird, dass es zwischen eine unendliche Vergangenheit und eine unendliche Zukunft gestellt ist, den Pfad des Denkens neu entdecken und ihn mühsam bahnen. Und es ist ja gar nicht unmöglich, und ich halte es für wahrscheinlich, dass das merkwürdige Überleben großer Werke, ihre relative Dauerhaftigkeit über Jahrtausende hinweg, dem zu verdanken ist, dass sie auf dem schmalen, kaum erkennbaren Pfad von Nicht-Zeit geboren wurden, den das Denken ihrer Schöpfer zwischen einer unendlichen Vergangenheit und einer unendlichen Zukunft dadurch geschlagen hat, dass es die Vergangenheit und Zukunft als gerichtet, gewissermaßen gezielt auf sie selbst anerkannte – als ihre Vorgänger und Nachfolger, ihre Vergangenheit und ihre Zukunft –, wodurch sie eine Gegenwart für sich selbst schufen, eine Art zeitlose Zeit, in der Menschen zeitlose Werke schaffen können, um mit ihnen ihre eigene Endlichkeit zu transzendieren.«

(Hannah Arendt, *Vom Leben des Geistes: Das Denken*)

Einleitung

»Kaum einer der Epoche machenden Komponisten des 17. Jahrhunderts ist im Bewußtsein der heutigen Öffentlichkeit derart unterrepräsentiert wie Johann Jacob Froberger; selbst in Musikerkreisen kennt man ihn meist nur dem Namen nach.«¹ Als Siegbert Rampe 1993 und 1995 die ersten beiden Bände einer neuen Froberger-Gesamtausgabe veröffentlichte, war ihm daran gelegen, auf eine Diskrepanz hinzuweisen, die bis zum heutigen Tage anhält. Zwar konnte Rampe mit dem Erscheinen des dritten Bandes rund zehn Jahre später seine Beobachtung in ihrer ursprünglichen Schärfe revidieren, da die »Präsenz seines Werkes sowohl im Musikleben und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Froberger« seitdem stetig zugenommen habe und sich »zunehmend das Bewußtsein« etabliere, »daß Frobergers Einfluß auf und seine Bedeutung für die Tastenmusik allein mit jener Jan Pieterszoon Sweelincks im 17. sowie Fryderyk Chopins und Franz Liszts im 19. Jahrhundert vergleichbar ist«.²

Während die im wahrsten Sinne »abenteuerliche«, noch immer nicht lückenlos dokumentierte Biographie des Kosmopoliten in der Forschung tatsächlich unvermindert Interesse auf sich zieht³ und im Rahmen gattungsgeschichtlicher Untersuchungen der Toccata und vor allem der Klaviersuite Froberger eine führende Rolle zugestanden wird⁴, hat eine tiefgehende analytische Auseinandersetzung mit seinem Werk bislang jedoch kaum stattgefunden. An der institutionellen Musiktheorie ist die von Rampe diagnostizierte Froberger-Renaissance bisher gänzlich vorbei gegangen. Die wenigen ausführlicheren Werkbetrachtungen⁵ entstammen zu einem Großteil dem vergangenen Jahrhundert

-
- 1 Johann Jakob Froberger: Clavier- und Orgelwerke, Bd. I, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel [u.a.] 1993, S. 3.
 - 2 Johann Jakob Froberger: Clavier- und Orgelwerke, Bd. III, hrsg. v. Siegbert Rampe, Kassel [u.a.] 2002, S. 3.
 - 3 Vgl. Henning Siedentopf, Johann Jakob Froberger – Leben und Werk, Stuttgart 1977; Siegbert Rampe, Matthias Weckmann und Johann Jakob Froberger: Neuerkenntnisse zu Biographie und Werk beider Organisten in: Musik und Kirche 61 (1991), S. 325–332; Yves Ruggeri, Froberger à Montbéliard in: Denis Morrier (Hrsg.), J.J. Froberger: Musiciens européens, Paris 1998, S. 23–37; Catherine Massip, Froberger et la France in: Denis Morrier (Hrsg.), J.J. Froberger: Musiciens européens, Paris 1998, S. 67–75; Rudolf Rasch, Johann Jacob Froberger's travels 1649–1653 in: Christopher Hogwood (Hrsg.), The Keyboard in Baroque Europe, Cambridge 2003, S. 19–35.
 - 4 Vgl. Valentin Erich, Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert bis J. S. Bach, Münster 1930; Ernesto Epstein, Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert, Würzburg-Aumühle 1940; Willi Apel, Geschichte der Klavier- und Orgelmusik, Kassel 1967; Arnfried Edler, Geschichte der Klavier- und Orgelmusik, Laaber 2007.
 - 5 Zu nennen sind in chronologischer Reihenfolge: Elianne Bauer, Die Klaviersuite Johann Jakob Frobergers, Saarbrücken 1962; Avo Somer, The Keyboard Music of J. J. Froberger, Univ. of Michigan 1963; David Starke, Frobergers Suitensätze. Untersuchungen zur Satztechnik, München 1964; Siedentopf 1977; Linda Frances Vinke, The influence of the madrigali moderni on Johann Jacob Froberger's keyboard music, University of the Free State 2011; Ralph Bernardy, Kadenz- und Zeitgestaltung in Frobergers Meditation sur ma mort future in: Musik und Ästhetik 80 (2016); Siegbert Rampe, Johann Jacob Frobergers Meditation, faist sur ma Mort future in: Musik und Ästhetik 80 (2016).

und leiden unter einem Mangel an adäquatem analytischem Werkzeug, das erst die historisch informierte Musiktheorie der jüngeren Zeit offengelegt hat. Infolgedessen versteifen sich die Autoren entweder auf den allein für die imitatorischen Gattungen relevanten, für die Musik des 17. Jahrhunderts insgesamt eher nebensächlichen Aspekt der Themenverarbeitung (so etwa H. Siedentopf) oder bedienen sich bei der satztechnischen Analyse einer Terminologie, die im Wesentlichen der Harmonielehre des 19. und 20. Jahrhunderts entstammt und Kategorien bereitstellt, die auf sehr viel spätere Musik gemünzt sind und entsprechend zu wenig aussagekräftigen Ergebnissen führen (so etwa D. Starke und A. Somer). Das resultierende Unbehagen wird für gewöhnlich auf eine vermeintliche Ambiguität des Gegenstandes zurückgeführt. So schreibt etwa Vinke:

»The music often has a feeling of continuous restlessness, caused by effects such as the use of accidentals to blur the tonality (modality), the use of chords in inversion and frequent modulation (if modern analysis is applied). An interesting aspect of the music of the late Renaissance and early Baroque periods is the gradual changeover from the modal to the tonal systems. This makes any analysis of the music difficult, as neither modal nor tonal thinking can be uniformly applied.«⁶

Ein Verständnis von Satztechnik, das zwischen Modalität und Tonalität im Sinne zweier in sich abgeschlossener, entwicklungsgeschichtlich aufeinanderfolgender »Systeme« unterscheidet, kann der Musik des 17. Jahrhunderts jedoch deshalb nicht gerecht werden, da diese als »transitorische« in Abhängigkeit von früheren und – schlimmer – späteren Stilen gerät und man sich bei der Analyse mit deren Kategorien behilft, was zwangsläufig zu einem Missverhältnis von Methode und Gegenstand führen muss.

Man kann Stilgeschichte aber auch mit einem Farbspektrum vergleichen: das eigentliche Kontinuum wird in der Sprache selektiv in wenige Kategorien eingeteilt. Die dazwischenliegenden Farbwerte können sonach nur in Bezug auf jene etwa als Mischformen beschrieben werden (z. B. »blaugrün«). Die jeweiligen Kategorien sind jedoch nicht absolut, sondern kulturell bzw. geschichtlich gewachsen.

Wenn also scheinbar fixe Systeme wie »Modalität« und »Tonalität« auf eine Art zu Primärfarben werden und sich anhand von ausgewählten Musterwerken in vermeintlich idealer Ausprägung kodifizieren lassen (etwa »Palestrina-Kontrapunkt« vs. »klassische Harmonik«), dann erscheinen dazwischenliegende Stile im Sinne einer Mischform oder gar vereinfacht als Ausprägung des ein oder anderen stets auf diese bezogen.⁷

6 Vinke 2011, S. 322; In ähnlicher Hinsicht formuliert Somer: »At the core of the fascination of Froberger's musical style lies a rather precarious and intricate balance between, on the one hand, the inheritance of the traditional ecclesiastical modes and a harmonic idiom based upon modal polyphony of the Renaissance, and, on the other, the occasionally intensely chromatic and often strongly tonally oriented harmonic idiom of the new mannerist or early Baroque musical thought« (Avo Somer, *The 'Modern' Harmonic-Contrapuntal Style of Johann Jakob Froberger's Keyboard Music in: Chigiana* (1967), S. 72).

7 So behauptet etwa Elianne Bauer: »[...] sind auch Frobergers Orgelwerke noch überwiegend kirchentonal, so sind im Gegensatz dazu seine Suiten ganz deutlich in den ‚modernen‘ Dur- und Molltonarten geschrieben« (Bauer 1962, S. 19).

Auch Henning Siedentopf geht von einem »Nebeneinander« zweier Systeme aus: »Bisweilen wechseln innerhalb eines Satzes kirchentonale Wendungen mit solchen der Dur-Moll-Tonalität [...]« (Siedentopf 1977, S. 43).

Satztechnische Phänomene lassen sich dann etwa entweder »noch kontrapunktisch« oder »bereits harmonisch« erklären. Befragt man hingegen die Theorie der jeweiligen Zeit, so zeigt sich häufig, dass sie über alternative Konzepte verfügt, die nicht bloß einen »puristischen« Zugriff ermöglichen. Mit dem entsprechenden Werkzeug werden Phänomene plötzlich greifbar, deren scheinbare Unschärfe als Symptom des Übergangs zu gelten hatte.

Die Unabhängigkeit eines Farbwertes besitzt der geschichtliche Moment indes nicht, weshalb der metaphorische Vergleich wenigstens zweier Ergänzungen bedarf.

Zum ersten lösen sich im Unterschied zu den Farben des Farbspektrums geschichtliche Momente nicht einfach einander ab, sondern erscheinen immer als Resultat von »Schichtung«, verweisen also stets auf die in ihnen enthaltene Vorgeschichte. Der Analyse kommt unter anderem das Potenzial zu, die verborgenen Schichten wieder an die Oberfläche zu holen. Ebenso lassen sich die »verbergenden« Schichten, die zwischen dem jeweiligen Gegenstand und der Gegenwart des Betrachters liegen, nicht einfach ausblenden, um zu einer vermeintlichen Objektivität des Vergangenen zu gelangen. Anders gesagt: »Ein wirklich historisches Denken muß die eigene Geschichtlichkeit mitdenken«⁸.

Zum zweiten ist Geschichte immer auch von Brüchen gezeichnet, und eine derart kategorische Unterscheidung wie diejenige von »Modalität« und »Tonalität« kann als Ausdruck eines wesentlich verschiedenen ästhetischen Erlebens gewertet werden, als dessen Entsprechung in die Theorie rückblickend zwei verschiedene Konzepte von Satztechnik Eingang gefunden haben.⁹

Ein Umbruch, wie er in der Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts angenommen wird¹⁰, muss sich allerdings nicht darin äußern, dass im gleichen Zug eine auf völlig neuen Voraussetzungen basierende Grammatik an die Stelle einer älteren tritt.

Vielmehr soll als ein zentrales Anliegen dieser Arbeit gezeigt werden, dass sich eine Syntax der Klangfortschreitung, die gemeinhin als »tonal« rezipiert wird, mit Kategorien erfassen lässt, die der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts entstammen und fest in der kontrapunktischen Tradition verwurzelt sind. Wesentliche Voraussetzung hierfür ist ein Konzept von Kadenz, das einerseits über deren traditionelle Konnotation als Interpunktionszeichen hinausweist, andererseits sich nicht im Sinne Rameaus und der modernen Harmonielehre durch die Aufeinanderfolge untereinander einen spezifischen Zusammenhang ausbildender Akkorde konstituiert.

Als wichtige Voraussetzung liegt der folgenden Untersuchung demnach die umfangreiche Aufarbeitung der deutschen und italienischen Musiktheorie des 16. und 17.

8 Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke Bd. 1: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. – 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.*, Tübingen 2010, S. 305.

9 Diese Spur soll im zweiten Kapitel weiterverfolgt werden.

10 Vgl. Carl Dahlhaus, *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert*, Laaber 2001, S. 12; Susan McClary, *The transition from modal to tonal organization in the works of Monteverdi*, Cambridge, Massachusetts 1976. McClary zufolge gab es zu Beginn des 17. Jahrhunderts einen durch die Monodie bedingten radikalen Bruch: »Despite the presence of fundamental units of tonal harmony, the shift from modality to tonality was not a gradual evolution but an abrupt change, motivated largely by the advent of monody« (Ebda., S. 13).

Jahrhunderts zugrunde, die die Autoren der von Thomas Ertelt und Frieder Zaminer herausgegebenen Reihe *Geschichte der Musiktheorie* geleistet haben – hier ist besonders die gründliche Darstellung der deutschen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts von Werner Braun hervorzuheben¹¹.

Ein weiterer Ansatzpunkt ist die von historischen Quellen inspirierte Methodik, wie sie wesentlich von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten im Bestreben einer generalbassorientierten Musiktheorie entwickelt worden ist.¹²

Als wegweisend sind dabei vor allem zwei Paradigmen der historisch informierten Musiktheorie jüngerer Zeit hervorzuheben: zum einen die Rehabilitierung des Generalbasses von einer propädeutischen Disziplin zur »Kompositionswissenschaft«¹³ und demnach auch zur Grundlage satztechnischer Analyse vor allem für die Musik des 18. Jahrhunderts¹⁴; zum anderen der in den letzten Jahrzehnten sehr intensiv geführte Satzmodell-Diskurs¹⁵. Beide Aspekte sind eng miteinander verknüpft und zielen eben unter anderem auf die Überwindung jener angesprochenen Dichotomie der vertikalen (»harmonischen«) und horizontalen (»linearen« bzw. »kontrapunktischen«) Dimension, die im Satzmodell stets ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen. Im Repertoire der Satzmodelle manifestiert sich ein geschichtlich gewachsenes Vokabular, das nicht der Rückbindung an vermeintlich zugrunde liegende Axiome einer Harmonielehre bedarf, um als »Erklärung« für satztechnische Phänomene hinzureichen. Das Satzmodell ist im Gegenteil selbst Voraussetzung und dient der Erklärung komplexerer Sachverhalte, denn es äußert

11 Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts* in: (Hrsg.), *Geschichte der Musiktheorie* 8/II, Darmstadt 1994.

12 Vgl. Johannes Menke u. Felix Diergarten Ludwig Holtmeier, *Solfeggi, Bassi e Fughe*; Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre, Wilhelmshaven 2013; Johannes Menke, Die Familie der *cadenza doppia* in: *ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)* 8/3 (2011); Ludwig Holtmeier, Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave in: *Journal of Music Theory* 51 (2007); Felix Diergarten, Beyond »Harmony«. The Cadence in the Partitura Tradition in: Markus Neuwirth und Pieter Bergé (Hrsg.), *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, Leuven 2015.

13 Vgl. Johann David Heinichen, *Der Generalbass in der Komposition*, Dresden 1728. Heinichen spricht bereits im Inhaltsverzeichnis von der »vollkommenen Wissenschaft des General-Basses«, versteht unter Generalbass mithin eine systematische Lehre von der Komposition.

14 Vgl. Wolfgang Budday, *Harmonielehre Wiener Klassik*, Stuttgart 2002; Ludwig Holtmeier, Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen in: *ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)* 8/3 (2011).

15 Vgl. Markus Jans, Alle gegen Eine: Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986); Michael R. Dodds, Columbus's Egg; Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in »*Harmonologia Musica*« (1702) in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 12 (2006); Hans Aerts, »Modell« und »Topos« in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann in: *ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)* 7 (2007); Hartmut Fladt, Satztechnische Topoi in: *ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)* 2 (2007); Folker Froebe, Satzmodelle des »Contrapunto alla mente« und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600 in: *ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)* 4 (2007); Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford 2007; Ulrich Kaiser, Was ist ein musikalisches Modell? in: *ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie)* 4/3 (2007); Johannes Menke, Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600 in: *musik.theorien der gegenwart* 3 (2008).

sich im Sinne eines Modells eben nicht als fixe Gestalt, sondern als für das eigentliche Komponieren zur Verfügung stehendes Ausgangsmaterial.¹⁶ Im ersten Kapitel soll gezeigt werden, wie ein Satzmodell zum Gegenstand kompositorischer Gestaltung, de facto zur materiellen Grundlage eines ganzen Stils werden kann. Da es sich in diesem Fall um ein (spezifisches) Kadenzmodell handelt, erscheint die Versuchung, mit den Kategorien und der Terminologie der Harmonielehre zu operieren, entsprechend naheliegend – wird mit dieser doch bei Rameau gerade die Kadenz zur Erklärungsgrundlage sämtlicher Klangfortschreitung, mithin zur »Grundformel der Tonalität«¹⁷.

Mit eben diesem Kurzschluss gerät indessen all das aus dem Blickfeld, worin sich der spezifische Stil mitsamt seinen Eigengesetzlichkeiten und ästhetischen Implikationen erst manifestiert und das demnach im Zentrum einer auf Differenzierung ausgerichteten Stilanalyse stehen muss. Denn gerade die verschiedenen theoretischen Konzepte und deren dazugehörige Terminologie sind immer auch Abbild eines Unterschiedes in der Sache.

Man kann also historisch belastete Begriffe wie »Modulation« und »Akkord« nicht einfach adaptieren, ohne Gefahr zu laufen, durch ihren anachronistischen Gebrauch die jeweiligen Phänomene unbeabsichtigt zu verzerren. Nimmt man hingegen deren Nichtexistenz oder Bedeutungsverschiedenheit im jeweiligen zeitlichen bzw. stilistischen Kontext als Angebot wahr, die damit verbundenen Konzepte in ihrer Absolutheit in Frage zu stellen, so kann man sich gleichzeitig unvoreingenommener auf zeitgenössische Erklärungsmodelle einlassen und das ihnen innenwohnende analytische Potenzial entdecken.

»Ob ein Zusammenklang als Akkord gemeint ist oder nicht, ist vom Notentext nicht unmittelbar abzulesen.«¹⁸ Der jeweilige Begriff sagt also weniger über die Sache selbst, als über ihr Verhältnis zu den übrigen Momenten des Satzes und darüber, wie sie zustande kommt. Dies gilt für »Modulationen« und »Ganzschlüsse« nicht weniger als für »Akkorde« und »Akkordumkehrungen«.

Wenngleich also vor dem Hintergrund der skizzierten kritischen Überlegungen eine unter Einbezug der zeitgenössischen Terminologie und dem Versuch einer Rekonstruktion der dahinterstehenden »Denkweisen und Zusammenhänge«¹⁹ umfassende satztechnische Analyse der Musik Frobergers längst überfällig erscheint, so darf Analyse doch gerade im Falle Frobergers nicht bei diesem Moment stehen bleiben. Denn Frobergers Musik ist

16 Vgl. Oliver Schwab-Felisch, Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4 (2007): »Bereits im Begriff des Typus ist ja mitgedacht, dass der abstrakte Gegenstand nicht allein über einen nachträglichen Akt der Abstraktion zustandekommt, sondern zugleich auch der Hervorbringung von Instanzen zugrundeliegt. ›Modell‹ ist demnach ebenso ein Erstes wie ein Zweites, ›Vorbild‹ ebenso wie ›Abbild‹.

17 Siegfried Schmalzriedt, Kadenz in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), Terminologie der musikalischen Komposition, Stuttgart 1996, S. 165.

18 Dahlhaus 2001, S. 12.

19 Folker Froebe, »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind«. Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700 in: ZGMTH (Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie) 5 (2008).

»Musik als existenzielle Erfahrung«, um mit Lachenmann zu sprechen²⁰, und eine Analyse, die sich auf satztechnisch-strukturelle Aspekte beschränkt, würde zu kurz greifen. Dass es hingegen just diese Aspekte sind, die die existenzielle Dimension in ihrer ganzen Bandbreite und Tiefe – d. h. über die häufig thematisierten offensichtlichen Madrigalisten hinaus – erst vermitteln, ist die Überzeugung, die dem Aufbau dieser Studie zugrunde liegt.

Im ersten Kapitel soll demnach vor dem Hintergrund einer Rekonstruktion zeitgenössischer Konzepte von »Kadenz« und »Harmonie« die Musik auf ihre syntaktischen und morphologischen Strukturen hin untersucht werden. Dies ist mit dem Aufwand verbunden, die aufgebrochene Oberfläche des sogenannten *style brisé* auf ihr zugrunde liegendes kontrapunktische Gerüst zurückzuführen.

Die Relevanz dieses Vorgehens für ein tiefergehendes Verständnis der Musik hat wohl niemand emphatischer zum Ausdruck gebracht als J. G. Albrechtsberger:

»Der Generalbaß lehrt uns, jede Composition, für welches Instrument sie auch immer geschrieben, so üppig sowohl die Hauptstimme, als die sie begleitenden figurirt, und mit glänzenden Passagen ausgestattet seyn mögen, auf ihre einfachen, ursprünglichen Grund- und Stamm-Accorde zu reduciren; er gestattet uns einen Blick in das entschleyerte, innerste Heiligthum, zeigt den ganzen geheimnißvollen Bau eines Kunstwerkes im Skelet, entkleidet von allem ausschmückenden Zierrath.«²¹

Die Perspektive ist also eine gegenüber derjenigen Vinkes²² gleichsam umgekehrte: Vinke thematisiert in erster Linie die charakteristischen Figuren, die im figurierten Satz des *style brisé* über den traditionellen Kontrapunkt hinausgehend diesen gleichsam überwuchern, und bezieht diese auf das Madrigal, womit sie deren expressives und metaphorisches Potenzial offenlegt. Die vorliegende Untersuchung abstrahiert hingegen im Wesentlichen von der figurierten Oberfläche, um das dahinterstehende Skelett, den »geheimnisvollen Bau« offenzulegen und auszuwerten.

Ausgehend vom für diesen wesentlich verantwortlichen Satzmodell der *cadenza doppia* wird anhand musiktheoretischer Quellen und ausgewählter Literaturbeispiele gezeigt, welche Möglichkeiten der »Komposition« dieses Modells sich im gegebenen zeitlichen und stilistischen Rahmen konkret ergeben. Hier äußert sich im Falle Frobergers eine äußerst kunstvolle, fokussierte wie erschöpfende Erschließung des Materials, die zu einem facettenreichen Satz führt und eine kohärente sowie hochgradig verdichtete Klangsprache generiert.

20 Lachenmann meint mit existenziell erfahrener Kunst »Medien der sich selbst erfahrenen Wahrnehmung«: ein für die Musik Frobergers zentraler Aspekt, der im zweiten Kapitel weiterverfolgt werden soll. (Helmut Lachenmann und Josef Häusler, Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995, Wiesbaden 1996, S. 357.)

21 Johann Georg Albrechtsberger und Ignaz Xaver von Seyfried, Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte, Wien 1830, S. 1.

22 Vinke 2011.

Im zweiten und dritten Kapitel sollen schließlich die im vorangegangenen Kapitel gewonnenen Erkenntnisse semantisch kontextualisiert und die angesprochene existenzielle Dimension der Froberger'schen Musik einbezogen werden.

Damit soll in summa der hier vertretene Ansatz nicht zuletzt der Anregung Froebes Folge leisten, »eingehender auf formal-syntaktische und semantische Kontexte des Modellgebrauchs einzugehen«²³.

Der Notentext richtet sich nach der von Siegbert Rampe herausgegebenen, im Bärenreiter-Verlag erschienenen neuen Froberger-Gesamtausgabe. Da die genaue Beschaffenheit der figurierten Oberfläche nicht im Zentrum der Analyse steht, wurde pragmatisch auf die Darstellung abweichender Lesarten verzichtet. Taktzählung und Taktstrichsetzung richten sich im Falle der abschriftlich überlieferten Werke nach den von Rampe in Band III als Hauptfassung abgedruckten Lesarten. Im Falle der in den erst nach Erscheinen des dritten Bandes wiederentdeckten Handschriften enthaltenen Werke wurde auf die neueren, in den Bänden VI.1 und VI.2 abgedruckten Lesarten zurückgegriffen. Vorzeichen gelten nach heutiger Konvention für den ganzen Takt.

23 Froebe 2007.

