

Die Cembalo-Suiten von Nicolas-Antoine Lebègue

Zur Form, Harmonik und Stilistik im Vergleich mit einigen französischen und deutschen Zeitgenossen

von Herbert Schneider

In dem Epitaph für Lebègue, das 1702 im *Mercure de France* erschien, heißt es über den Menschen Lebègue:

„Devenu l'amour des peuples, le charme et l'ornement de son art, les délices de son prince qui l'honora tant de fois d'une particulière distinction, religieux dans sa conduite, rigoureux et vigilant dans ses devoirs, et toujours sévère à lui-même, ennemi du faste et des applaudissements, il ne s'étudia qu'à chercher le royaume de Dieu et sa justice, afin que rien ne lui manquast pour l'éternité.“¹

In diesem Lob Lebègues sind eine Reihe von Tugenden enthalten, die man als preußisch bezeichnen könnte, die aber für den französischen Protestantismus und bestimmte Bewegungen innerhalb des Katholizismus wie dem Jansenismus kaum weniger charakteristisch sind. Hat diese Rigorosität seines Charakters auch sein Cembaloschaffen geprägt? Offenbar ist James R. Anthony dieser Meinung, denn für ihn ist Lebègue „le musicien le plus académique et le plus routinier“², eine Auffassung, die kaum gerechtfertigt scheint, zumal die Begründung Anthonys einseitig ausfällt:

„Dans les deux volumes des *Pièces de clavecin* (1677 et 1687) de Nicolas-Antoine Lebègue, l'ordre des danses est plus rigoureux que dans les ‚suites‘ de Chambonnières ou de Couperin. C'est même précisément cette uniformité, appliquée à chaque danse tour à tour, qui prive cette musique du charme et de la fantaisie qui caractérisent la production d'un Louis Couperin.“³

In den folgenden vergleichenden analytischen Betrachtungen der Suiten von Lebègue wird nicht die oft behandelte Satzfolge erörtert, sondern es stehen mehr formale und stilistische Probleme im Vordergrund. Zunächst wird auf die formale Gliederung der Sätze, dann auf spezielle Probleme der Harmonik und Satztechnik eingegangen. Zum Vergleich werden Suiten französischer Komponisten der Epoche Lebègues sowie die Suiten von Dietrich Buxtehude und Johann Kuhnau herangezogen. Um einen möglichst

¹ Zitiert nach Norbert Dufourcq, Art. „Lebègue“, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, hrsg. v. M. Benoît, Paris 1992, S. 388.

² James R. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque*, Paris 1981, S. 324.

³ Ebd., S. 328.

genauen Überblick zu geben, wurden die sogenannten Kernsätze der Suiten (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue) der Cembalowerke der ausgewählten Komponisten systematisch ausgewertet. Neben Louis Couperin und Jacques Champion de Chambonnières, mit deren Werken Lebègue bestens vertraut war, gehen dabei die Suiten von Buxtehude, der Lebègues Werke – wie Suitenabschriften von ihm belegen – genau studiert hat, sowie von Kuhnau und Gaspard Le Roux in die Untersuchung ein.

Im *Premier livre* seiner *Pièces de clavessin*, erschienen 1677, läßt Lebègue alle fünf Suiten mit einem vergleichsweise kurzen *prélude non mesuré* beginnen, den sechs Suiten des *Second livre* fehlt dieser freie Einleitungssatz, aber man kann mit David Fuller davon ausgehen, daß ein solcher zu improvisieren war.⁴ Kuhnau beginnt in den beiden Teilen der *Neuen Clavier-Übung* alle Partien mit einem Präludium mit Ausnahme der vierten und der elften, die durch eine *Sonatina* respektive eine *Ciaccona* eingeleitet werden, während von Buxtehude keine freien Einleitungssätze überliefert sind. In den hier behandelten Suiten (nur bei Couperin fehlt die Anordnung in Suiten) sind teilweise noch mehrere Couranten aneinandergereiht, treten die älteren Tänze Pavane, Gaillarde und Gavotte wie in der Lautensuite auf, aber noch wenige der sogenannten Intermedien, für deren Aufnahme in die Suite Lebègue eine Vorreiterrolle einnahm, auf die sich Kuhnau und besonders Le Roux berufen konnten:

	Chambon.	Froberger ⁵	Couperin	Lebègue	Buxtehude ⁶	Kuhnau	Le Roux
Suiten	11	28	–	11	19	14	7
Allemanden	9	26	16	13	19	14	8
Couranten	28	28	31	18	19	14	8
Sarabanden	10	26	31	11	22	13	6
Giguen	5	22	6	10	16	9	2
Ballet				1			
Bourrée				4		1	
Canaries	1			2			
Chaconne				5		1	1
Gaillarde	2						
Gavotten		9					2
Menuett	1			14		2	5
Passepied							2
Pavane	2						

⁴ David Fullers Art. „Suite“, in: *NGroveD* 18, London 1980, S. 333–350, ist zweifellos der beste enzyklopädische Artikel zum Thema Suite. Zum *prélude non mesuré* schreibt er S. 343: „[...] the composer had a rather firm idea of a suite beginning with an unmeasured prelude (supplied only in the first book but doubtless expected everywhere in performance) [...]“.

⁵ Dieser Statistik liegt die Ausgabe in DTÖ VI/2 (Bd. 13) zugrunde (ohne Anhang).

⁶ Vgl. Dietrich Buxtehude, *Klaver-Vaerker*, hrsg. v. E. Bangert, Kopenhagen 1941.

Rondeau		1		1
Air/Aria		1	2	
programm. St.	1	1		3
Partita (Var.)		1		

Bezüglich des Formbaus der Tänze gehören Lebègues Sätze zu den innovativsten ihrer Zeit. Die vergleichende Analyse der Formteile und des harmonischen Verlaufs bei Lebègue, einigen seiner Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger gibt Aufschluß sowohl über die zeittypische wie auch die individuelle diesbezügliche Satzgestaltung. Ausgehend von einem Vergleich der Umfänge der zweiteiligen Sätze, wobei lediglich zwischen größerer Länge des ersten oder zweiten Teils und ihrer Identität unterschieden wurde, und der Untersuchung der Proportionen der wenigen Kernsätze in Rondeau-Form (lediglich für die Courante fehlt diese Form vollkommen), wird der harmonische Rhythmus als eines der Kriterien der musikalischen Verdichtung herangezogen.

Gliederung der „Kernsätze“ (Anzahl der Sätze)

Allemande	Chambon.	Froberger	Couperin	Lebègue	Buxtehude	Kuhnau	Le Roux
1. Teil länger	5	13	1	–	2	1	–
2. Teil länger	2	6	8	13	9	8	8
Identität	2	7	7	–	8	5	–
En rondeau	–	–	–	–	–	–	–
Courante							
1. Teil länger	4	2	1	–	2	–	1
2. Teil länger	20	10	20	17	8	8	4
Identität	4	16	10	1	9	6	3
Sarabande							
1. Teil länger	–	1	–	–	–	–	–
2. Teil länger	10	12	28	11	9	1	2
Identität	–	13	2	–	13	12	2
En rondeau	–	–	1	–	–	–	2
Gigue							
1. Teil länger	2	5	–	–	2	2	–
2. Teil länger	2	9	5	8	6	5	2
Identität	1	8	1	1	8	2	–
En rondeau	–	–	–	1	–	–	–

alle Kernsätze

1. Teil länger	11	21	2	–	6	3	1
2. Teil länger	34	37	61	49	32	22	16
Identität	7	44	20	2	38	25	5
En rondeau	–	–	1	1	–	–	2

Bei Couperin unterscheiden sich die Allemanden und Couranten insofern, als der Anteil mit umfangreichem zweiten Teil, d. h. die modernere Form, in der Courante in doppelt so großer Anzahl vertreten ist. In der Sarabande kommt bei Couperin die identische Länge der beiden Formteile nur zweimal und einmal die Rondeau-Form vor, während bei auffallend vielen Sätzen und insbesondere mehr als der Hälfte der Sarabanden der zweite Teil doppelt so lang wie der erste ist. Unter den Suitensätzen Couperins befinden sich nur sechs Giguen, von denen nur eine die identische Taktzahl in beiden Formteilen aufweist. Bei Chambonnières ergeben sich entscheidende Unterschiede zu Couperin bei den Allemanden, von denen mehr als die Hälfte einen gegenüber dem zweiten gewichtigeren ersten Formteil aufweist. In keinem der anderen ‚Kernsätze‘ ist ein gleiches Verhältnis bei ihm anzutreffen; unter den Couranten dominiert der Typus mit erheblich größerem Umfang des zweiten Teils, bei den Giguen besteht ein Gleichgewicht zwischen den Sätzen mit größerer Länge im ersten und zweiten Teil, während bei den Sarabanden, Couperin und Lebègue vergleichbar, eine eindeutige Proportion vorherrscht.

Frobergers Suiten waren durch seinen Aufenthalt in Frankreich dort nicht nur gut bekannt, sondern man schätzte seine Kompositionen, obwohl nur handschriftlich verbreitet, sehr hoch ein. Zwei Manuskripte, das Ms. Bauyn und ein weiteres ebenfalls in der Pariser Bibliothèque Nationale aufbewahrtes, zeugen von der Kenntnis Frobergers.⁷ Von den Satzproportionen der Allemanden aus gesehen, ergeben sich besonders auffallende Gemeinsamkeiten mit Chambonnières, nicht aber bei Courante und Sarabande. Bezüglich der Formproportionen der Courante hat Buxtehude große Ähnlichkeit mit Froberger, während bei der Sarabande die Identität der Formteile bei Buxtehude und besonders bei Kuhnau noch weit häufiger als bei Froberger ist. Da die Herkunft der französischen Cembalo-Tänze Chambonnières und Louis Couperins in enger Beziehung zu jenen für Laute steht, seien zum Vergleich die Proportionen bei dem Lautenmeister Denis Gautier genannt⁸: Seine Allemanden (jeweils zur Hälfte mit Identität und Überlänge des zweiten Formteils), Couranten (Zahlenverhältnisse fast identisch mit jenen Couperins) und Giguen (knapp die Hälfte mit Identität der Formteile, etwas mehr als die Hälfte mit größerer Ausdehnung des zweiten Formteils) haben Couperin zum Vorbild gedient. Zu Chambonnières ergeben sich besonders deutliche Abweichungen bei den

⁷ F-Pn Rés Vm7 674–675 (Ms. Bauyn) mit Sätzen aus sechs Suiten; Rés Vm7 1818 (Ms. Stools).

⁸ Die Angaben hierzu sind auf die neueste Ausgabe seiner Werke gestützt: *Œuvres de Denis Gautier*, hrsg. und übertragen von M. Rollin und F.-P. Goy, Paris 1996 (= Corpus des luthistes français). Nicht mitgerechnet sind seine drei *Pièces pour luth ou clavecin en notation ordinaire* und die einzige Cembalosarabande.

Allemanden und den Giguen. Bei den Sarabanden herrschen bei Gautier ganz andere Verhältnisse als bei allen Cembalisten dieser Zeit, denn zwei Drittel der Sarabanden haben bei Gautier mehr als zwei lange Abschnitte oder keine Binnengliederung mit Wiederholungszeichen mit einer Länge bis zu 120 Takten.

Die ganz eigene Stellung Lebègues bezüglich der hier erörterten Formgestaltung wird daraus deutlich, daß die zweiten Formabschnitte wie bei keinem anderen Komponisten des hier analysierten Textkorpus weiter entwickelt sind und ihnen damit zugleich ein besonderes Gewicht verliehen ist. Lebègue ist auch der einzige, der eine Gigue in Rondeau-Form schrieb. Buxtehude und Kuhnau haben trotz aller sonstiger Differenzen den höchsten Anteil an formal symmetrischen Couranten (hier nur von Froberger übertroffen) und Sarabanden.⁹ Etwa ein Drittel der Giguen haben Identität der beiden Formteile bei Froberger, und nur bei fast einem Viertel ist der erste Teil länger als der zweite. Es ist nicht erstaunlich, daß die bei Le Roux anzutreffenden Proportionen in den Allemanden und Giguen denen seiner Landsleute am nächsten stehen, dagegen sind bei ihm viele Couranten symmetrisch gebaut, während er in der Sarabande die größte Abwechslung an Proportionen unter allen Komponisten erreicht, wenn man von Denis Gautier absieht. Ein Blick auf die Summe der Zahlen aller Kategorien verdeutlicht das hier Erörterte. Die Franzosen präferieren klar die größere Ausdehnung des zweiten Formteils mit den damit einhergehenden harmonischen Implikationen, auf die später eingegangen wird. Bezüglich der ungeradtaktigen Gliederungen besonders von Allemande und Courante bleibt noch anzumerken, daß Siebentakt-, Neuntakt- oder andere ungeradtaktige Phrasen keineswegs als Verkürzungen oder Erweiterungen quadratischer Periodik anzusehen sind. David Starke's Auffassung, die „Paarigkeit, die symmetrische Reihung von zwei und zwei Takten“ sei für den Tanz seit dem Mittelalter bestimmend gewesen und erst die Anlehnung an die Vokalmusik habe zur Überwindung einfacher Symmetrien geführt¹⁰, bedarf gewiß der Differenzierung. Er selbst nennt zahlreiche unregelmäßige sowie symmetrische Phrasenbildungen mit ungeraden Taktzahlen (5 + 5 oder 3 + 3 Takten) bei Froberger.

Eine generelle Beobachtung, die auf alle hier behandelten Suiten zutrifft, besteht darin, daß die sogenannten Intermedien Menuet, Gavotte, Bourrée etc. sowie der Kernsatz Sarabande fast ausnahmslos quadratischen Phrasenbau haben, nicht aber die Canaries und die Kernsätze der Suite, Allemande, Courante und Gigue. In der am Hof Ludwigs XIV. noch sehr beliebten Courante sind rhythmische Muster auf sehr verschiedene Weise kombiniert, so daß keine festgelegte Folge von Phrasen bzw. keine quadratische Form entsteht. Ihre komplexe Rhythmik und Metrik ist zum erheblichen Teil der Grund

⁹ Bei Johann Erasmus Kindermann ist die Verteilung der drei hier aufgezeigten Grundkategorien (ohne Rondeau) noch mehr oder weniger zufällig: von den drei Allemanden gehört jeweils eine einer der drei Kategorien an, bei den sieben Sarabanden liegt fast die gleiche Verteilung (drei haben einen längeren zweiten Formteil) vor; von den elf Couranten haben zwei Identität der beiden Teile, bei fünf ist der zweite, bei vier der erste Teil länger, vgl. „30 Tanzstücke für Klavier“ bzw. „Suiten und einzelne Tänze“, in: Johann Erasmus Kindermann, *Ausgewählte Werke* II, hrsg. v. F. Schreiber, Augsburg 1924 (= DTB Bd. 32), S. 29–40.

¹⁰ David Starke, *Frobergers Suitensätze*, Darmstadt 1972, S. 18.

für die freie, von der quadratischen unabhängige Phrasenlänge der Formteile. So sind in der französischen Courante, abgesehen von dem sehr verschieden gehandhabten Wechsel zwischen 3/2- und 6/4-Takt, nur selten aufeinander folgende Takte mit gleichem Rhythmus zu beobachten. Bei Identität der beiden Formteile in der Allemande liegen nur ausnahmsweise quadratische Verhältnisse vor, Proportionen wie 9:9, 10:10 oder auch 7:7 sind die Regel. Nur in einer einzigen Allemande von Lebègue stehen die beiden Formteile im Verhältnis gerader Zahlen (Nr. 3 in *a*-Moll 6 + 8 Takte), während in allen anderen ihr Verhältnis komplizierter ist: 10:11 (Nr. 1), 9:11 (Nr. 7), 8:11 (Nr. 2, 4, 11), 9:10 (Nr. 8), 7:10 (Nr. 9), 7:9 (Nr. 10), 7:8 (Nr. 5) und 6:7 (Nr. 6).

Die zweiteilige Tanzform mit Wiederholung der beiden Teile bildet bekanntlich den Ausgangspunkt für die Sonatensatzform. Ansätze zu einer Wiederaufnahme des Satzanfanges, auch wenn es nur ein oder wenige Takte sind, also den Ausgangspunkt der späteren Reprise wie in den *Französischen Suiten* Bachs¹¹ und weit ausgeprägter in vielen seiner *Inventionen*, gibt es in dem hier untersuchten Textkorpus noch nicht. Während in der älteren zweiteiligen Tanzform der zweite Formteil häufig kürzer als der erste war, bildet sich allmählich die Form aus, in der der zweite Teil den ersten an Länge und zunehmend auch an harmonischer Spannung übertrifft.

Auffallend ist das ausgeprägte Streben der deutschen Komponisten nach Symmetrie der beiden Formteile in der Reihenfolge des weit führenden Buxtehude vor Kuhnau und Froberger, während nur für knapp ein Viertel Couperins und gut ein Fünftel bei Le Roux eine nennenswerte Zahl von Stücken die Identität der Formteile ausweist, diese Kategorie aber bei Chambonnières und Lebègue keine Rolle spielt. Ist gerade dies nicht ein erstaunliches Ergebnis, da man von den Franzosen eher das Streben nach formaler Symmetrie erwarten würde als von dem Norddeutschen Buxtehude oder dem aus dem Erzgebirge stammenden Johann Kuhnau?

Mit der Ausweitung des zweiten Formabschnitts ist auch schon zu dieser Zeit meistens eine Beschleunigung des harmonischen Rhythmus bzw. eine harmonische Verdichtung verbunden. Dies sei hier an den Allemanden exemplarisch aufgezeigt. Bei den in den Tabellen angegebenen Stufen bzw. Funktionen handelt es sich nicht immer um mit vollständigen Kadenz abgeschlossene Modulationen und voll abkadenzierte Binnenabschlüsse, sondern oftmals auch um harmonische Zielpunkte, die halbschlüssig, mit Zwischendominante, mit phrygischer Kadenz und ähnlich erreicht werden.¹² In einigen sehr kunstvollen, harmonisch komplexen Kompositionen, wie etwa in Frobergers ausgeglichener *Allemande in e-Moll*¹³, werden gliedernde Binnenkadenzen durch Vorhaltsbil-

¹¹ Menuet II der *d-Moll-Suite*, T. 33; Sarabande der *c-Moll-Suite*, T. 17; Anglaise der *h-Moll-Suite*, T. 25, verschleiert durch den Beginn mit einem übermäßigen Dreiklang; Sarabande der *Es-Dur-Suite*, T. 18, oktaviert; Sarabande der *G-Dur-Suite*, T. 25, im Gegensatz zum Satzbeginn mit der Tp harmonisiert; Menuet der *E-Dur-Suite*, T. 17.

¹² Wenn harmonische Zielpunkte mehrfach hintereinander im gleichen Abschnitt angesteuert werden, wird diese Tonart nur einmal angegeben.

¹³ J. J. Froberger, *Suiten für Klavier*, DTÖ VI/2 (Bd. 13), S. 18–19.

dungen, die u. a. auch durch motivische Arbeit hervorgerufen sind, und durch ununterbrochene Linien der Stimmen vermieden¹⁴. Die harmonische Komplexität solcher Einzelsätze ist in einer tabellarischen Übersicht wie der nachfolgenden kaum zu erfassen. Die Tonartbestätigung am Anfang des Stückes und die Schlußkadenz bleiben in der Tabelle unerwähnt.

Allemanden (Große Buchstaben = Dur, kleine Buchstaben = Moll)

Chambonnières			Froberger		
1. Formteil		2. Formteil	1. Formteil		2. Formteil
1. <i>a</i>	i III	v iv	1. <i>a</i>	III i V	i VII V
2. <i>C</i>	ii V	II IV	2. <i>d</i>	iv v III	i
3. <i>d</i>	III	v V IV	3. <i>G</i>	V IV V	VI
4. <i>F</i>	V	vi V	4. <i>F</i>	ii IV V	I
5. <i>C</i>	V ii V	iii	5. <i>C</i>	V	I v II
6. <i>d</i>	V III V	i V	6. <i>e</i>	III VII v III	VII III vii iv
7. <i>D</i>	V	I V	7. <i>A</i>	V	ii v IV
8. <i>F</i>	V	vi	8. <i>g</i>	v V	III i V
9. <i>G</i>	vi III vi V	vi	9. <i>a</i>	iv v V	III iv
			10. <i>D</i>	ii v V	II v IV
			11. <i>d</i>	III v V	III
			12. <i>g</i>	iv VI i V	III vii VII iv
			13. <i>a</i>	iv V	III
			14. <i>a</i>	V iv III V	VII III V
			15. <i>G</i>	V	V v
			16. <i>F</i>	IV II V	II IV ii V
			17. <i>g</i>	III V	III v iv
			18. <i>c</i>	v V	VII iv
			19. <i>D</i>	IV V ii iii	iii V
			20. <i>F</i>	vi IV V	ii V
			21. <i>e</i>	(VII) ii v V	i IV III
			22. <i>e</i>	V	III
			23. <i>D</i>	V I	V
			24. <i>d</i>	III	VI
			25. <i>h</i>	IV V	IV
			26. <i>e</i>	III V	VII
			27. <i>a</i>	v V	V
Le Roux					
1. <i>d</i>	III	VII V			
2. <i>D</i>	V v V	III vi IV			
3. <i>a</i>	v V	iv VII			
4. <i>A</i>	v V	IV V			
5. <i>F</i>	v V	IV V			
6. <i>F</i>	V	ii IV			
7. <i>fis</i>	II	VII iv			
8. <i>g</i>	III V	iv III iv			

¹⁴ Auf diese Verläufe wies bereits Willi Apel hin; vgl. seine *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel etc. 1967, S. 688. Auf einen Fehler der Chronologie bei ihm sei hier hingewiesen: Apel erwähnt zwar die Publikation der beiden livres *Pièces de clavecin* von Chambonnières aus dem Jahre 1670 (S. 686), schreibt aber später (S. 695): „Mit diesen Büchern [Lebègues *Pièces de clavecin* von 1677 und *Second livre* von 1687] beginnt die gedruckte Überlieferung der französischen Cembalomusik.“

Couperin

1. <i>C</i>	V II V	IV III vi V IV
2. <i>c</i>	V V	V v IV VII
3. <i>d</i>	V i V	i VII iv V
4. <i>d</i>	IV i iv III	III i V iv III
5. <i>D</i>	vi V ii V	ii III V
6. <i>e</i>	III iv V	v i VII iv
7. <i>F</i>	vi v vi V	vi II V
8. <i>F</i>	V vi III	III vi ii
9. <i>G</i>	IV VII V	V vi IV
10. <i>G</i>	V	V
11. <i>g</i>	iv V	V VII iv v
12. <i>a</i>	iv V	V III VI
13. <i>a</i>	III VII V	V iv VII iv
14. <i>a</i>	VII III V	III VII v
15. <i>h</i>	III i VII III	i VII III VII
16. <i>B</i>	vi ii vi V	V ii

Lebègue

1. <i>d</i>	V iv i	I III VII
2. <i>g</i>	V III VII	III VII
3. <i>g</i>	V v VII	v VII
4. <i>a</i>	VII III	III VII VI ii
5. <i>C</i>	V	V ii II
6. <i>F</i>	vi V	I vi V iii
7. <i>d</i>	iv VI III	III VII
8. <i>g</i>	III V	V v III iv
9. <i>g</i>	v iv III	III VII v
10. <i>a</i>	v VII II V	V VII II
11. <i>A</i>	IV V	V ii VII
12. <i>F</i>	V IV V	V IV
13. <i>G</i>	vi V	V VI ii III

Buxtehude

Nr.	1. Formteil	2. Formteil
1. <i>C</i>	IV II V	V ii vi
2. <i>C</i>	ii iii v V	IV III ii
3. <i>C</i>	vi IV V	IV ii v II
4. <i>C</i>	IV V	ii vi
5. <i>C</i>	IV iii vi	II IV
6. <i>D</i>	vi V	vi V
7. <i>d</i>	III VI	III VII iv
8. <i>d</i>	III V	III VII VI
9. <i>e</i>	III V	v III
10/11. <i>e</i>	III V	v VII
12. <i>F</i>	V	III II V
13. <i>F</i>	iii	vi V
14. <i>G</i>	vi V	IV
15. <i>g</i>	iv VII v V	iv III V
16. <i>g</i>	V VI III	III V
17. <i>A</i>	V IV	V vi
18. <i>a</i>	III V	V iv III
19. <i>A</i>	V V	V

Kuhnau

Nr.	1. Formteil	2. Formteil
1. <i>C</i>	vi ii V	V vi ii V
2. <i>D</i>	II V	VI ii IV
3. <i>E</i>	II V	vi ii V
4. <i>F</i>	ii vi V	III ii IV
5. <i>G</i>	vi IV V	ii IV
6. <i>A</i>	vi V	vi IV V
7. <i>B</i>	iii II V	ii IV
8. <i>c</i>	v V	VII iv III
9. <i>d</i>	VI V	i VI VII
10. <i>e</i>	v VII V	v iv
11. <i>g</i>	iv III V	iv III V
12. <i>a</i>	III iv V	V III VII III
13. <i>h</i>	III iv V	V III

Im 18. Jahrhundert wird der zweite Formabschnitt in den zweiteiligen Formen zwar nicht in linear ungebrochen steigender Kurve modulatorisch gegenüber dem ersten immer dichter, aber doch in der Gesamttendenz. Die Auswertung der hier ermittelten modulatorischen Verläufe ergibt die größte harmonische Dichte im zweiten Formteil bei Le Roux, gefolgt von Lebègue und Couperin. Danach befinden sich in der Mittelgruppe Kuhnau und Buxtehude und am Ende Chambonnières und Froberger. Diese Reihenfolge entspricht auch der ‚Rangfolge‘, die sich aufgrund der größeren Länge des zweiten Formabschnitts ergibt. Bemerkenswert ist der Modulationsreichtum bei Froberger im Vergleich zu Chambonnières. Von den hier behandelten Suiten stehen nur eine Suite bei Froberger (*h*-Moll), zwei Suiten bei Couperin und Kuhnau (*h*-Moll und *B*-Dur) und eine bei Le Roux außerhalb der bei Theoretikern des 17. Jahrhunderts gelehrtten zwölf Modi.¹⁵ Gemessen an den von diesen gelehrtten traditionellen Kadenzierungsvorschriften der Modi gibt es folgende Abweichungen, wobei berücksichtigt werden muß, daß, wie bereits gesagt, nicht alle hier genannten Tonarten vollständig abkadenziiert werden, aber die Berücksichtigung dieser Stufen im harmonischen Verlauf eine Stufe hin zur Binnenkadenz darstellt:

C-Modus (nach La Voye Mignot, 1639 und 1646¹⁶ *G* und *a* im authentischen und *E* und *G* im plagalen Modus): Chambonnières bringt zusätzlich die 2., 3. Stufe und die Doppeldominante, Froberger die Doppeldominante sowie in der Modusvariante mit Kleinterz (*c*-Moll) die 4. und 7. Stufe, Couperin die 4., 3. Stufe und Doppeldominante, Lebègue die 2. Stufe und Doppeldominante, Buxtehude die 2., 3., 4. Stufe und Doppeldominante und Kuhnau allein die 2. Stufe;

d-Modus (*F* und *A*): im *d*-Modus sind die 4., 6. und die dorische 7. Stufe neben den Hauptkadenzen von herausgehobener Bedeutung, in der Variante des Durgeschlechts (*D*-Modus) die 2., 4., 6. Stufe sowie die Doppeldominante;

e-Modus (authentisch *G* und *a*, plagal *G*, *a* und *H*): 2., 4. und 7. Stufe und in der Variante des Durgeschlechts (*E*-Modus) bei Kuhnau die 2., 6. Stufe und wie in den Durmodi wiederum die Doppeldominante;

F-Modus (*a* und *C*): 2., 4. und 6. Stufe sowie die Doppeldominante;

g-Modus (bei La Voye Mignot im *G*-Modus *e* und *D*): 2., 3., 4. sowie einmal die siebte Stufe (Couperin) und in der Variante des *G*-Modus 3., 4. und 7. Stufe;

a-Modus (*C* und *e*): 2., 4., 6. und besonders häufig die 7. Stufe sowie im *A*-Modus die 2., 4., 6. und nur bei Lebègue die 7. Stufe.

In der „neuen“ Tonart *h*-Moll spielen bei Couperin von den Nebenstufen die 3. und 7. Stufe, bei Froberger die 4. und bei Kuhnau die 3. und 4. Stufe, in *B*-Dur bei Couperin die 2. und 6. Stufe, bei Kuhnau die 2., 3. und 4. Stufe eine herausgehobene Rolle. Die alte Moduslehre mit ihrer Hierarchie der Binnenkadenzen wirkt sich insgesamt in dem hier erörterten Textkorpus noch in der Bevorzugung der obermediantischen Kadenzen in Dur und Moll aus. Bemerkenswert ist die Häufigkeit der 7. Stufe, die nur in wenigen in

¹⁵ Vgl. z. B. Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 3), S. 133.

¹⁶ Vgl. ebd.

Dur stehenden Sätzen als Dominante zur Durparallele dient, im übrigen aber als typische Kadenz des Dorischen in Mollkompositionen dieser Zeit noch ihren Platz behauptet (sieben von 17 Moll-Sätzen bei Froberger, sieben von neun bei Couperin, darunter auch *h*-Moll, und sieben von acht bei Lebègue, aber keiner bei Chambonnières und Denis Gautier), und sogar in der *G-Dur-Allemande* von Couperin und in der *A-Dur-Allemande* von Lebègue (Nr. 11) erscheint. Auch bei Buxtehude wird in vier von sieben in Moll stehenden Sätzen die charakteristische dorische Kadenz auf der siebten Stufe erreicht, nicht aber in einem in Dur stehenden Satz, bei Kuhnau in der Hälfte der Moll-Sätze. Die *F-Dur-Allemande* Couperins mit ihrer Binnenkadenz in der chromatischen Medianten *A-Dur* und die *D-Dur-Allemande* von Froberger¹⁷ mit *fis*-Moll-Kadenz, jeweils am Ende des ersten Formteils, stellen Sonderfälle, d. h. für Instrumentalsätze dieser Zeit ungewohnte Binnenkadenzen dar, die nicht einmal in den Suiten Johann Sebastian Bachs als Abschlußkadenz des ersten Formteils vorkommen.¹⁸ Bei Kuhnau besteht die bei den französischen Komponisten nur sporadisch zu beobachtende Besonderheit, daß er die Grundstellung der Akkorde im Binnenverlauf vermeidet und an deren Stelle überwiegend den Sextakkord setzt. Bei ihm kann nur in fünf der dreizehn Allemanden von einer Verdichtung des harmonischen Verlaufs im zweiten Teil gesprochen werden.

Couperins und Lebègues Satztechnik und Harmonik zeichnen Eigenarten aus, von denen einige ganz markante auch bei ihren Nachfolgern und deutschen Komponisten begegnen, die ihre Werke studiert haben (der meist behandelte *style brisé* bleibt hier ausgespart). Mit dem Lautensatz haben viele Suitensätze für Cembalo den freistimmigen Satz gemeinsam, mit dem der unvorbereitete Einsatz von Dissonanzen und ein Stimmführungsverfahren einhergeht, das in der Figurenlehre *Heterolepsis* genannt wird. Während Chambonnières und Couperin¹⁹ weitgehend an der strengen Beachtung der Regeln der Dissonanzbehandlung eines Denis Gautier festhalten, ist von Froberger an und besonders häufig bei Lebègue die *Heterolepsis* und die frei eintretende Dissonanz im freistimmigen Satz zu beobachten. Notenbeispiel 1 enthält nicht nur Belege aus dem Textkorpus, sondern auch verschiedene Erscheinungsformen dieser Art des Dissonanzgebrauchs²⁰:

¹⁷ DTÖ VI/2 (Bd. 13), S. 57.

¹⁸ Eine Sonderstellung nimmt auch Frobergers 23. *Allemande in D-Dur* ein, deren erster Formteil in der Tonika schließt.

¹⁹ Couperin gebraucht in einigen Kompositionen den verminderten Quintsprung in den Außenstimmen abwärts mit anschließender Sekunde aufwärts, eine Figur, die zum Allgemeingut bei den Cembalisten der Zeit gehört, vgl. *Pièces de clavecin*, hrsg. v. P. Brunold, revidiert von Thurston Dart, Monaco 1959, S. 9, 42, 79, 107.

²⁰ Nachweis der Notenbeispiele: Froberger, DTÖ VI/2, S. 25 (weitere Beispiele S. 11, 19, 33, 40); Lebègue, *Œuvres de clavecin*, Monaco 1956, S. 26 und 88, vgl. auch S. 27, 38, 56, 58, 61, 71, 74, 79 und 88; Buxtehude, *Sämtliche Suiten und Variationen*, hrsg. v. K. Beckmann, Wiesbaden 1980, S. 17, vgl. auch S. 14, 54 und 28 (gebrochener Septakkord), S. 35 (verminderter Quintsprung abwärts mit nachfolgender Sekunde aufwärts); Kuhnau, *Neuer Clavier-Übung Andrer Theil*, DDT Bd. 4, S. 57; Le Roux, *Pieces for Harpsichord*, hrsg. v. A. Fuller, New York 1959, S. 27, vgl. u. a. auch S. 27, T. 9–10, und S. 37. Ähnliche Beispiele gibt es auch bei

The image displays five examples of musical notation for the 'Frei eintretende Dissonanzen' exercise. Each example is presented in a grand staff (treble and bass clefs) and is labeled with the composer's name:

- Froberger:** 3/8 time signature, featuring a complex chord structure with dissonances marked by 'x' symbols.
- Lebègue:** 3/8 time signature, showing a similar dissonant chord with 'x' marks.
- Lebègue:** 2/4 time signature, featuring a different dissonant chord with 'x' marks.
- Buxtehude:** 3/4 time signature, showing a dissonant chord with 'x' marks.
- Kuhnau:** Common time (C), featuring a dissonant chord with 'x' marks.
- Le Roux:** 3/8 time signature, showing a dissonant chord with 'x' marks.

Notenbeispiel 1: Frei eintretende Dissonanzen

Zu den auffallenden dissonanten Klängen gehört ein auf verschiedene Weise notierter Akkord, der klanglich dem übermäßigen Dreiklang gleicht und der sich stimmführungsmäßig aus einer Vielfalt von Konstellationen ergeben kann. So kann er z. B. das Ergebnis der Bewegung aller oder mehrerer Stimmen sein und ist klanglich auf betonter Zeit von besonders herber Wirkung. Chambonnières bereitet den Klang sorgfältig vor²¹, Couperin verleiht ihm durch den Lagenwechsel alle verfügbare klangliche Härte, bei Lebègue und Kuhnau erscheint er in der größten Vielfalt unter den hier behandelten Kompositionen. Dieses scharfen dissonanten Klangs auf starker Zeit, in der Oberstimme vorbereitet, bedient sich im übrigen auch John Blow²²:

Jean Nicolas Geoffroy, vgl. Martine Roche, „Un livre de clavecin français de la fin du XVIIe siècle“, in: *Recherches sur la musique française classique* 7 (1967), S. 55–56, 58.

²¹ *Les Pièces de Clavecin de Monsieur de Chambonnières*, Paris 1670, S. 19; Froberger, DTÖ VI/2, S. 5, 20, vgl. auch S. 21, 55; Couperin, *Pièces de clavecin*, S. 102, vgl. auch S. 45; Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 10, 7, vgl. auch S. 2, 23, 24, 26, 57, 62; Buxtehude, *Sämtliche Suiten*, S. 29, vgl. auch S. 31 und 32 (aus einer Ornamentierung entstehend); Kuhnau, DDT Bd. 4, S. 29, vgl. auch S. 29, 36, 55–57; Le Roux, *Pieces for Harpsichord*, S. 38.

²² Vgl. John Caldwell, *English Keyboard Music before the Nineteenth Century*, Oxford 1973, S. 176. Johannes Brahms setzt den starken Klangreiz dieses Akkordes mehrfach in seiner Ballade op. 118/3 ein. Auch Georg

Chambonnières Froberger Froberger

Couperin Lebègue

Buxtehude Kuhnau

Le Roux Blow

Notenbeispiel 2: Übermäßige Dreiklänge

Schon Margarete Reimann wies auf ein Konvolut satztechnischer Besonderheiten hin, die allerdings nicht nur bei den französischen Cembalo-Komponisten begegnen. Im einzelnen nennt sie die Beibehaltung der alten Klausel (*c - d - cis - d*) bei Chambonnières, auf das „Schwanken in den Akzidentien“ (*d - cis - h - c - h*) noch bei Couperin

Muffat bringt den Klang *d - fis - b* auf betonte Zeit in T. 48 der *Toccata duodezima et ultima* seines *Apparatus musico-organisticus*.

und Marchand²³ bzw. auf das „Schwanken zwischen Moll und Dur“ bei Chambonnières sowie zuletzt das Nebeneinander von Moll und Dur bei Marchand oder Clérambault.²⁴ Auf die häufigen querständischen Bildungen in französischen Suitensätzen unseres Textkorpus machte sie nicht aufmerksam. Von den hier ausgewählten Beispielen ist das von Couperin durch die Vermittlung der Durchgangsnoten durch die Regeln zugelassen und kommt auch bei andern Komponisten gelegentlich vor.²⁵

Notenbeispiel 3: Querstände

Noch bis in Bachs Suiten herrscht in den Cembalo-Suiten eine relative Freizügigkeit bezüglich nachschlagender Quinten, seltener unter den Außen- als unter einer der Außen- mit einer Mittelstimme. Diese Eigenart stammt aus der Lautensuite, wo sie häufiger anzutreffen ist, wie die beiden charakteristischen Beispiele von Denis Gautier zeigen.²⁶

²³ Das gleiche ist auch in der *Melothesia* (1673) von Matthew Locke zu beobachten; vgl. Caldwell, *English Keyboard Music* [s. Anm. 22], S. 161.

²⁴ Margarete Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite*, Regensburg 1940, S. 73–75. Bei Lebègue, den Reimann nicht erwähnt, begegnet der Dur-Moll-Wechsel häufig; vgl. *Œuvres de clavecin*, u. a. S. 15, 28, 35, 56, 68, 69, 72, 79.

²⁵ Couperin, *Pièces de clavecin*, S. 123; Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 27, 41, 63; vgl. auch S. 53, 73, 75; Kuhnau, DDT Bd. 4, S. 43.

²⁶ *Œuvres de Denis Gautier*, S. 27, 96; Froberger, DTÖ VI/2, S. 7; Couperin, *Pièces de clavecin* S. 104; Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 23, vgl. auch S. 17, 32, 45, 79; Buxtehude, *Sämtliche Suiten*, S. 15, vgl. auch S. 5; Kuhnau, DDT Bd. 4, S. 9, vgl. auch S. 7, 12, 22, 52; Le Roux, *Pieces for Harpsichord*, S. 3; J. S. Bach, *Französische Suiten*, hrsg. v. R. Steglich, München 1956, S. 9; vgl. auch Beispiele bei Chambonnières, *Les pièces de claveßin*, u. a. S. 22.

Gautier Froberger

Couperin Lebègue Buxtehude

Kuhnau Le Roy J. S. Bach

Notenbeispiel 4: Nachschlagende Quinten

Die Parallelführung von Septen wagte schon Denis Gautier. Sie führt in der nachfolgenden Cembalomusik zu regelrechten – für diese Zeit ungewöhnlichen – Rückungen von Septakkorden, die Lebègue mit besonderem Ehrgeiz schuf und die Bach in seinem harmonischen Kontrapunkt sogar in zweistimmigen Passagen seiner Suitensätze gerne einführt.²⁷

Gautier Couperin

²⁷ *Œuvres de Gautier*, S. 33; Couperin, *Pièces de clavecin*, S. 51; Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 16, vgl. auch S. 25, 53, 59 und 85; J. S. Bach, *Französische Suiten*, S. 42.

Notenbeispiel 5: Septakkordreihungen

Ernesto Epstein hat bereits erkannt, daß die französische Clavecin-Literatur des 17. Jahrhunderts „erstaunlich frei von Sequenzen jeder Art ist“.²⁸ Lebègue komponiert gelegentlich Vorhaltsketten über einem Orgelpunkt im Baß²⁹ oder aber die im Abstand einer Viertel vollzogene Abwärtsbewegung dreier Stimmen mit der Auflösung zweier Vorhalte im Abstand einer Zählzeit³⁰. Le Roux steht wie Elisabeth Jacquet de La Guerre bereits so stark unter dem Einfluß der italienischen Musik, daß er der regulären Sequenz eine wichtige Funktion einräumt. Zu den wichtigsten Unterscheidungsmerkmalen der Suiten der beiden hier mitberücksichtigten deutschen Meister, Buxtehude und insbesondere Kuhnau, zu Jacquet de La Guerre und Le Roux gehört die unübersehbare Rolle der Sequenz. Kuhnau, der in manchen Stücken so weit geht, die Suitensätze zu recht trockenen Lehrstücken für motivische Arbeit und Sequenzierung der Motive umzufunktionieren³¹, steht den französischen Suiten ferner als Buxtehude, dessen Kopien von Suitensätzen Lebègues einen zusätzlichen Hinweis für das eingehende Studium der Musik des Franzosen darstellen. Auch von der Ausdruckshaltung her gesehen steht Kuhnau Couperin und Lebègue besonders fern, denn bei ihm gibt es insbesondere kaum ein Äquivalent zu den grüblerischen, manchmal düsteren Stücken bei Lebègue³². Daß im übrigen zur hier zur Debatte stehenden Zeit die Wahl des Tongeschlechts nicht von entscheidendem Einfluß auf den Ausdruck ist, bezeugen nicht nur zahlreiche Suitensätze der Franzosen, sondern auch noch Bachs *c-Moll-* und *h-Moll-Allemanden* in den *Französischen Suiten*, die im Vergleich zu jener in *d-Moll* geradezu als heiter zu bezeichnen sind. Auch die Mehrzahl der Giguen von Couperin und Lebègue entspricht nicht der Vorstellung von virtuosen Abschlußstücken, sondern viele von ihnen sind eher zurückhaltend im Tempo und tief sinnig im Ausdruck.³³ Obwohl die Suiten Lebègues David Fuller zufolge

²⁸ Vgl. Ernesto Epstein, *Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert*, Würzburg 1940, S. 137. Epsteins Nachweise französischer Einflüsse auf die deutsche Suite sind ziemlich unverbindlich.

²⁹ Lebègue, *Œuvres de clavecin*, S. 2, mit viermaliger Folge.

³⁰ Ebd., S. 57 und ähnlich S. 80.

³¹ Vgl. u. a. die Gigue der *c-Moll-Suite* des zweiten Teils der *Neuen Clavier-Übung*, DDT Bd. 4, S. 37 (dieser Satz mit ganz stereotyper Motivik).

³² Schon die *d-Moll-Allemande* und *Courante grave* der ersten Suite von Lebègue gehört in diesen Ausdrucksbereich und steht im Gegensatz zu der heiteren *d-Moll-Canaris* der gleichen Suite.

³³ Vgl. dazu David Fuller, Art. „Suite“ [s. Anm. 4], S. 344.

„probably the most influential of all French keyboard music in Germany before Couperin“ waren³⁴, bestehen insbesondere zu Kuhnau erhebliche Unterschiede in der Textur, in der Motivik und im Ausdruck.

Die eingangs erwähnte Strenge der Persönlichkeit Lebègues und seines künstlerischen Gestaltungswillens haben dazu beigetragen, daß er ein gewichtiges Œuvre für Clavecin geschaffen hat, in dem er bezüglich der formalen Gestaltung und der harmonischen Bereicherung der Tonsprache Ansätze bei Chambonnières, Froberger und Couperin weiterentwickelte und Impulse für die satztechnische Entwicklung im Bereich der solistischen Instrumentalmusik gab, die von seinen französischen und deutschen Zeitgenossen und Nachfolgern aufgegriffen wurden.

³⁴ Ebd., S. 343.