

# Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre

## Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken

Johann David Heinichens\*

von Wolfgang Horn

### 1. Einleitung: „Harmonik“ als das Allgemeine des Spezifikums „Satz“

Bei der Frage nach den Anfängen harmonischen Denkens stößt man auf ein Problem-bündel, in dem sich historische und systematische, praktische und theoretische, objektive und subjektive Aspekte in vielfältiger Weise durchdringen und zu verschiedenen Konstellationen fügen. Von vornherein ist klar, daß die Kompositionstechnik selbst einen Stand erreicht haben muß, der zum einen den Faktor „Harmonie“ als solchen deutlich hervortreten läßt, und der zum anderen die Beschreibung dieses Faktors gemäß einer geringen Anzahl genereller Normen oder „Regeln“ erlaubt, ohne daß dieser Stand die Annahme eines absolut meßbaren „Fortschritts“ in der Komposition legitimieren könnte.

Freilich ist es dem modernen „historischen Gewissen“ nicht angenehm, mit Phänomenen konfrontiert zu werden, über die man offenkundig nur in anachronistischen Begriffen reden kann. Es hielte sich lieber nur an dasjenige, was eine Zeit selbst an expliziten Äußerungen über Musik hinterlassen hat, in der Hoffnung, dann „angemessen“ verstehen zu können, wie Kinder dieser Zeit ihr Tun begriffen und wie sie ihre Ideen in die Tat umgesetzt haben. Dieser rigide Historismus, der von den in der Textinterpretation vielfach eingeübten hermeneutischen Verfahren<sup>1</sup> methodisch gestützt wird, unterstellt eine Gleichzeitigkeit von praktischem Handeln und theoretischer Reflexion, die nur in Bezirken plausibel ist, in denen man ohne vorherige Kenntnis expliziter Anweisungen – also ohne konkretes Bewußtsein von konventionell geregeltm richtigem und falschem Handeln – nicht zurechtkäme. Man könnte keinen strengen Satz schreiben – um von Gebilden wie einer Fuge zu schweigen –, wenn man nicht wüßte, daß Dissonanzen vorbereitet und durch Sekundschritt abwärts aufgelöst werden müssen. Musikalischer „Satz“ beruht fraglos auf Konventionen, und mit diesen Konventionen muß man sich vertraut machen, um die Regularität einer Komposition beurteilen zu können. In diesem Bereich wird man gerne auf ältere Texte zurückgreifen, die diese Konventionen nicht nur bezeugen, sondern auch als Normen ausweisen, deren Verletzung begründet werden muß, wenn nicht ein Satzfehler konstatiert werden soll.

---

\* Teil II: „Die Besprechung der Cantata *Della mia bella Clori* von Carlo Francesco Cesarini in Johann David Heinichens *Anweisung* zum Generalbaß (1711)“ wird im Jahrbuch 2002 erscheinen.

<sup>1</sup> Gemeint sind hier Interpretationsweisen im Gefolge von Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6. Auflage, Tübingen 1990 [1. Auflage 1960], die die Geschichtlichkeit nicht nur der Kunstwerke, sondern auch der Möglichkeiten ihres Begreifens reflektieren, nicht aber solche Analysemethoden, die ihr Ziel in der Freilegung irgendwelcher symbolischer oder semantischer Gehalte von Musik sehen.

Wo aber sind die Texte, die das „harmonische Denken“ der Komponisten um 1700 dokumentieren würden? Wo wird in der Literatur dieser Zeit die in den Kompositionen zunehmend einfacher werdende kadenzielle Struktur der Harmonien beschrieben in einer praxisnahen, in kompositorisches Handeln umsetzbaren Weise? Darf man vom verbreiteten Schweigen auf die Nicht-Existenz oder Nicht-Relevanz des Bereiches einer „harmonischen Konzeption“ schließen, die im übrigen der musikanalytische „common sense“ für die Barockmusik – und partiell auch für frühere Zeiten – stillschweigend annimmt? August Wilhelm Ambros hat über den großen und erfindungsreichen Harmoniker Franz Schubert die tiefgründigen Sätze geschrieben: „Schubert lernte musikalisch die Regel und das Gesetz, wie ein Kind die Sprache seiner Heimat lernt und vortrefflich redet, ohne sich nach Grammatik und Syntax über das Gesprochene Rechenschaft geben zu können“.<sup>2</sup> Wenn man in eine Musiksprache hineinwachsen kann wie in eine Muttersprache, dann wäre das Schweigen des Schrifttums verständlich: die Lernprozesse funktionieren auch ohne explizite Kenntnis der Strukturen, die es zu erlernen gilt. Daraus folgt freilich nicht, daß derartige Strukturen nicht auf den Begriff gebracht werden könnten. Verhielte es sich so, daß man in Ermangelung „authentischer“ Begriffe auf willkürliche Setzungen angewiesen wäre, so würde dies bedeuten, daß eine Qualifizierung analytischer Methoden und Ergebnisse nicht möglich wäre. Solche Bedenken kann eine Disziplin, die nach Wissenschaftlichkeit strebt, schlechterdings nicht sorglos beiseite schieben.

„Harmonische Analyse“ – gleich welcher Observanz – reduziert den konkret notierten Satz auf ein „Allgemeineres“, das als „gerichtete Bewegung von Harmonien“ umschrieben werden kann. „Harmonie“ besagt, daß äußerlich verschiedene Akkorde einen gemeinsamen Ursprung haben können und in einem Klanggehalt aufgehoben sind, der eine im Kern identische „Bedeutung“ repräsentiert. Die Möglichkeit der Reduktion verschiedener Akkorde auf eine gemeinsame Harmonie setzt das Theorem der „Umkehrbarkeit“ voraus. Das Verfahren, Akkorde ohne durchgängige Terzenstruktur auf die sie umgreifende Harmonie zurückzuführen, besteht in der Reversion von Umkehrungen: die Bedeutung der „Dominante“ in C-Dur kann den verschiedensten Akkorden zukommen, sofern sie auf *G* fundiert sind und die Durterz *H* aufweisen. Sextakkord, Dominantseptakkord, Quintsextakkord, Terzquartakkord, Sekundakkord, verkürzter Dominantseptnonakkord usw. sind besonders „gefärbt“, aber im Kern ihrer Dominantbedeutung identisch. Der Ausdruck „gerichtete Bewegung“ in der oben genannten Bestimmung setzt eine Hierarchie unter den Klängen, mithin auch die Annahme eines „Bezugszentrums“<sup>3</sup> voraus. Da den Klängen im zeitlich bewegten Gefüge eine „Bedeutung“ nicht absolut zukommt, sondern relativ, d. h. in Abhängigkeit vom Zentrum und von einander, kann

<sup>2</sup> August Wilhelm Ambros, „Schubertiana“, in: ders., *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1874, S. 174–191; zitiert nach: *Schubert-Anthologie*, hrsg. v. G. Braungart und W. Dürr, Stuttgart 1996, S. 102.

<sup>3</sup> Die eingebürgerte Rede von einer „Zentrierung“ um die Tonika ist zwar unmißverständlich – und auch im vorliegenden Beitrag wird sie nicht vermieden –, doch sei wenigstens hier darauf hingewiesen, daß das Bild des „Zentrums“ eher einer Kreis- oder Kugelvorstellung entspricht, die dem linearen Ablauf von Musik in der Zeit nicht recht angemessen ist. Hinter dieser Redeweise steht vielmehr ein Ordnungsbestreben, das die Systematik der Klangbeziehungen möglichst einfach veranschaulichen möchte, wobei dann die Zeitgebundenheit musikalischer Vorgänge preisgegeben wird.



man diese Art der Bedeutungskonstitution als „funktional“ bezeichnen. „Funktional“ ist jede Art des Denkens, die die um ein Bezugszentrum gruppierten Klänge in Abhängigkeit von diesem Zentrum bestimmt. Wenn ein solches Denken auf die Anwendung des Umkehrungstheorems verzichtet, mithin die Reduktion von Umkehrungsformen auf Terzenstrukturen nicht vollzieht, so muß es mit einer größeren Anzahl von Klangcharakteren operieren, die aber nichtsdestoweniger ihre Position und Bedeutung im Gefüge behaupten. Im Moment einer wechselseitigen Abhängigkeit der Akkordbedeutungen oder „Funktionen“ – und nicht lediglich in der farblos-formalen Bedeutungsnuance im Sinne von „Amt, Aufgabe“ oder gar „Zweckdienlichkeit“ – liegt die tiefere Berechtigung für die Verwendung gerade dieses Ausdrucks, der dadurch in die Nähe des in der Mathematik gebräuchlichen Funktionsbegriffs gerät, dessen Eindeutigkeit ihm jedoch mangelt.<sup>4</sup>

Wenn es gelingt, die Vorstellungen von „Harmonie“ und „Klangzentrum“ wenigstens als Implikationen eines Textes zu erweisen, dann dokumentiert dieser Text unter der Oberfläche älterer Terminologie und partiell anderer Denkweisen im Kern bereits funktionsharmonisches Denken, und die funktionsharmonische Analyse der Musik kann dann selbst in streng historistischer Perspektive nicht mehr als anachronistisch, als historisch unangemessen und den Sinn des Analysierten verfehlend betrachtet werden; denn der scheinbare Anachronismus ist durch logisch nachvollziehbare Operationen beseitigt worden. „Funktionsharmonisches Denken“ als Implikation einer Kantatenanalyse zu erweisen, die Johann David Heinichen 1711 publiziert hat, ist das Ziel der beiden Teile des vorliegenden Beitrags, der demnach nicht lediglich der Wissensvermittlung dienen will, wenngleich eine erklärende Paraphrase des Primärtextes zuweilen nötig ist. Es geht dabei nicht in erster Linie um einen Prioritätsnachweis. Sollte die implikationsbezogene Lektüre früherer Autoren zu ähnlichen Ergebnissen führen, so wäre es desto besser für die hier vertretene Meinung, daß Heinichens Schriften im Hinblick auf das musikalische Denken und Handeln von Komponisten einen terminus ante quem darstellen: einen Zeitpunkt, zu dem die Existenz der reflektierten Phänomene bereits vorauszusetzen ist. Im Rückblick kann gesagt werden, daß die Vorstellung, eine „Tonart“ und damit ein für Konzeption wie Wahrnehmung wichtiges Orientierungsschema werde harmonisch und auf der Grundlage der Dur- oder der Molltonleiter konstituiert, ein Konzept mit großer Zukunft war, dessen ästhetische Überlegenheit über alternative Konzepte früherer Zeiten weder erwiesen werden kann noch behauptet werden muß.

Heinichens Zugang zu den Grundkategorien des Komponierens – Zeit und Klang – war von den Fragen und Problemen desjenigen geleitet, der vom Cembalo aus die

<sup>4</sup> „Stufen-“ und „Funktionstheorie“ sind in keiner Weise „Theorien“ gleichen Ranges. Will eine „Stufentheorie“ etwas über Harmoniebeziehungen aussagen und nicht lediglich ein toter Akkordkatalog sein, so operiert sie wenigstens implizit mit dem Funktionsbegriff. Dies klargemacht zu haben, gehört zu den zahlreichen Verdiensten der Arbeit von Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1967 (2. Auflage 1988, = Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Band 2), vgl. insbesondere S. 31–33. Im vorliegenden Text werden Stufen der Leiter in sonst nicht üblicher Weise mit arabischen Ordnungszahlen gezählt, um eine mißverständliche Verquickung der rein deskriptiven Angabe der Tonposition mit bestimmten harmonischen Funktionen zu vermeiden. Die „6. Stufe“ in Dur kann sowohl die Funktion Tp (bei Bezifferung 5.3) als auch die Funktion 3S (bei Bezifferung 6) haben, während man bei der Angabe „VI. Stufe“ primär an Tp denken wird.

Komposition rekonstruierend verstehen wollte, um von diesem Verständnis aus das Stück gleichsam von innen heraus mit- und nachschaffend korrekt begleiten zu können.<sup>5</sup> Der Ausdruck „pragmatische Harmonielehre“ benennt Weg und Absichten Heinichens und soll – ohne Werturteil – zur Abgrenzung von jener anderen Disziplin dienen, die in den Traditionen spekulativer Musiktheorie nach „metaphysischen“ (mathematischen, physikalischen, psychologischen) Gründen der Phänomene forscht. Heinichens Ansatz erlaubt freilich näher liegende Schlüsse auf kompositorische Praxis als etwa Rameaus viel tiefer gehende Forschungen. Zwar ist die Durchführung des Ansatzes und die Verbalisierung der Ergebnisse eine große individuelle Leistung Heinichens. Doch man darf vermuten – beweisen kann man es nicht –, daß sich in Heinichens Formulierungen Denkkategorien zeigen, die beim Gros barocker Komponisten als internalisierte Handlungsmaximen wirkten.

Die beiden Traktate Heinichens werden im folgenden abgekürzt zitiert als *Anw* (1711)<sup>6</sup> und *GbC* (1728)<sup>7</sup>.

## 2. Johann David Heinichens *Neu erfundene und gründliche Anweisung* (Hamburg 1711) und die *Cantata Della mia bella Clori* von Carlo Francesco Cesarini (1666 bis nach 1741)

Zunächst sind in aller Kürze Fakten zu referieren, die in anderem Kontext bereits ausführlicher dargestellt worden sind.<sup>8</sup> Johann David Heinichen, geboren 1683 in Krössuln bei Teuchern im sächsischen Sekundogeniturfürstentum Sachsen-Weißenfels, besuchte in Leipzig die Thomasschule, studierte danach die Rechte und musizierte zu dieser Zeit im Telemannischen Collegium musicum, wohl als Spieler der Tasteninstrumente, wobei ihm natürlich in erster Linie die Ausführung des Generalbasses oblag. Nebenbei brachte er Opern aus seiner Feder in Leipzig und Naumburg auf die Bühne. Die Naumburger Opern der Jahre 1709 und 1710 hatte Heinichen im Auftrag des Herzogs Moritz Wil-

<sup>5</sup> Mit Heinichens Rekonstruktion des Akzenttaktes und der zeitlichen Dimension musikalischer Kontinuität hat sich der Vf. in drei früheren Arbeiten befaßt. Auch die einfachen Ordnungsvorstellungen im Bereich der Zeit ließen sich als „funktional“ verstehen: betonte und nicht betonte Zeiten entstehen nur im Gefüge, „absolut“ existieren sie nicht. Vgl. Wolfgang Horn, „Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit. Die ‚quantitas intrinseca‘ und der Begriff des Akzenttakts“, in: *Musiktheorie* 7 (1992), S. 195–218; ders., „Notation als Repräsentation der Akzentstruktur. Die Erscheinungsformen des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens“, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 1–23; ders., „Takt, Tempo und Aufführungsdauer in Heinichens Kirchenmusik. Ein Beitrag nicht nur zur Aufführungspraxis“, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 147–168, sowie: „Quellentext: Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung* [...]“, Hamburg 1711, S. 65–111 und 175–183, in: *Musiktheorie* 9 (1994), S. 169–181.

<sup>6</sup> Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung ... zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, Reprint der Ausgabe Hamburg 1711, hrsg. v. W. Horn (= Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, XV), Kassel 2000.

<sup>7</sup> Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim und New York 1969).

<sup>8</sup> Wolfgang Horn, „Einleitung“ zum Faksimile der *Anw* (1711), S. 5\*–27\*; ders., „Johann David Heinichens erste dokumentierte Begegnung mit der italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinichens frühen Jahren und zu dem Stück *Della mia bella Clori* des Carlo Francesco Cesarini“, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 113–136.



helm von Sachsen-Zeitz geschrieben; daß er aber dessen Hofkapellmeister gewesen sei, läßt sich nicht belegen. Mit der Landstrauer nach dem Tod des Zeitzer Thronfolgers Anfang 1710 endete die Verbindung Heinichens zu diesem Hof. Es folgte ein längerer Italienaufenthalt (1710/11–1716/17), der Heinichen ein Engagement als Hofkapellmeister in Dresden einbrachte; in dieser Position ist er 1729 gestorben.

Die Konzeption seiner Generalbaßlehre fällt in die Leipziger und Zeitzer Jahre. Sie hat sich in zwei Büchern niedergeschlagen: in der 1711 erschienenen *Anweisung*<sup>9</sup> und dem 1728 im Selbstverlag herausgegebenen *General-Bass in der Composition*. Es ist für die Geschichte des Nachdenkens über Musik bedeutsam, daß das spätere Buch die Grundlinien des früheren Buches beibehält. Ausgebaut wurden vor allem die 1711 nicht oder nur rudimentär vorhandenen, in ihrer Intention aber eher konservativen Ausführungen zum figürlichen Dissonanzgebrauch.<sup>10</sup>

In beiden Traktaten bespricht Heinichen eine vollständige italienische Cantata. 1728 ist dies eine Cantata von Alessandro Scarlatti mit dem Textbeginn „Lascia, deh lascia al fine di tormentarmi più, Tiranno Amore“, deren Verfasser Heinichen ausdrücklich nennt und die auch in zahlreichen Handschriften breit überliefert ist. Dieses Stück ist – nicht zuletzt dank der Transkription durch George J. Buelow<sup>11</sup> – dem Studium leicht zugänglich. Dies gilt nicht für die Cantata *Della mia bella Clori*, die Heinichen 1711 in der *Anweisung* ohne Nennung eines Autors publiziert hat. Die Konkurrenz des Buches von 1728 und das schlechtere Druckbild des Buches von 1711 – ein gravierender Mangel, den natürlich auch ein Faksimile-Nachdruck nicht beheben kann –, haben wohl dazu geführt, daß die ältere Cantata, ja das ältere Buch insgesamt, kaum jemals Gegenstand eingehender Betrachtung geworden sind.

Erst im Zuge der Vorbereitung des Faksimile-Nachdrucks der *Anweisung* wurde der römische Geiger Carlo Francesco Cesarini (1666 bis nach 1741) als Komponist der Cantata ermittelt; Heinichen selbst wußte vielleicht gar nicht, von wem das Stück stammt.<sup>12</sup> Die Cantata ist nicht exakt datierbar; ein Autograph ist nicht erhalten. Die Angabe „um

<sup>9</sup> Erschienen bei „Benjamin Schiller im Dohm“ zu Hamburg. Im gleichen Verlag erschienen auch die Schriften von Friedrich Erhard Niedt und Johann Matthesons *Neu-eröffnetes Orchestre* (1713), Faksimile-Nachdruck Hildesheim und New York 1993.

<sup>10</sup> Vgl. *GbC* (1728), Andere Abtheilung, I. Capitel: „Von theatralischen Resolutionibus der Dissonantien“, S. 585–724. „Konservativ“ ist die Tendenz dieses Kapitels deshalb, weil es darum geht, „moderne“ satztechnische Verfahren über den Lizenz- oder Figurbegriff an die alten Regeln des strengen Kontrapunkts zurückzubinden. Der *GbC* (1728) ist in vielen Punkten als Frucht langjähriger Beschäftigung mit der Materie vielfach besser organisiert und breiter ausgebaut als die *Anw* (1711). Doch kommt insbesondere im Hinblick auf die harmonischen Implikationen des „normalen“ musikalischen Satzes nichts hinzu, was gegenüber den bereits 1711 vorhandenen Äußerungen „wesentlich“ neu wäre.

<sup>11</sup> George J. Buelow, *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, Berkeley und Los Angeles 1966 (Revised Edition 1986; auch: University of Nebraska Press [1992]), Chapter IX, S. 230–260, und Appendix, S. 281–294 (1966), bzw. Chapter 9, S. 249–274, und Appendix A, S. 293–306 (1992).

<sup>12</sup> Cesarini als Person interessiert im vorliegenden Beitrag nicht; vgl. die beiden derzeit neuesten Lexikonartikel: Hans Joachim Marx, Art. „Cesarini, Carlo Francesco, genannt ‚Carlo del Violino‘“, in: *MGG* 4 (Personenteil), 2. Auflage, Kassel 2000, Sp. 604–606, und Lowell Lindgren, Art. „Cesarini, Carlo Francesco“, in: *NGroveD* 5, Second edition, London 2001, S. 391 f. Die im Text genannten Lebensdaten folgen dem in den genannten Artikeln referierten neuesten Erkenntnisstand; überholt und korrekturbedürftig sind damit die Daten „um 1664 bis um 1730“, die in den in Anm. 8 genannten Publikationen noch im Anschluß an die vorangehenden Auflagen von *MGG* und *NGroveD* angeführt sind.

1700“ ist wohl weit genug, um das richtige Datum einzuschließen. Es ist unbekannt, auf welchem Wege Heinichen Kenntnis von diesem Stück erlangte. Offenkundig war keine der untersuchten Parallelquellen Vorlage (auch nicht umgekehrt Abschrift) des von Heinichen publizierten Notentextes. Gerade dies aber zeigt die europaweite Verbreitung des italienischen Solokantatenrepertoires in musizierfreudigen Zirkeln, wie es sie auch und gerade in der Universitätsstadt Leipzig gab.

Den Lesern seiner *Anweisung* gab Heinichen für das Studium von Exempeln folgenden Rat:

Will sich nun ein Liebhaber die Sache noch leichter machen / als es gewisser Umstände halber allhier sich hat wollen vor rahtsam finden lassen: so schreibe er die von denen 5. Special-Regeln à part gegebene Exempel so wohl / als insonderheit das letztere General-Exempel auf einen Bogen Papier ab / notire die Signaturen ausdrücklich drüber nach denen darüber gesetzten Remarquen, und halte jede Signatur genau gegen die gegebenen Special-Regeln. Solchergestalt wird er von diesen Exercitio nicht allein im General-Bass, sondern auch zugleich in der Composition profitieren können.<sup>13</sup>

Diese Arbeit soll den „Liebhabern“ durch den Neudruck von Cesarinis Stück und Heinichens Kommentar im Jahrbuch 2002 abgenommen werden. Über das primär methodologische Interesse des vorliegenden Beitrags hinaus wird so zugleich ein quellenkundlicher Zweck erfüllt.

### 3. Heinichens pragmatische Harmonielehre und ihre Implikationen

#### 3. 1 Heinichens Ausgangsfrage

Vollständig und korrekt bezifferte Continuostimmen waren in der Musikpraxis um 1700 eher die Ausnahme als die Regel. Im Bereich der Solokantate für Singstimme und Basso continuo hatte der Cembalist zumeist eine Partitur aus weitgehend unbeziffertem Baß und darüber notierter Singstimme vor sich:

[...] da werden uns Arien und Recitativ-Cantaten oder gantze Opera vorgeleget / allwo der General-Bass sehr wenig oder vielmehr gar keine Signaturen über sich führet / und der General-Bassiste bloß mit dem oft unzulänglichen Vortheil vergnügt sein muß / daß die Vocal-Stimme jederzeit darüber geschrieben stehet. Das übrige kömmt auf Kunst und Gehöre an / welches beydes schon bey denjenigen praesupponiret wird / welcher sich unterstehet dergleichen Sachen zu accompagniren.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Anw* (1711), S. 210.

<sup>14</sup> *Anw* (1711), S. 185.



Über „Kunst“ verfügen heißt für den Generalbaßspieler, die Satzregeln anwenden zu können. Über „Gehör“ verfügen heißt dagegen, den künftigen harmonischen Verlauf aus dem bisherigen Gang der Harmonien prognostizieren zu können. Dies kann nur dann gelingen, wenn dieser Verlauf nicht beliebig ist, sondern bestimmten Prinzipien folgt.<sup>15</sup>

Heinichens Frage lautet konkret: wie findet man bei unbeziffertem Baß unter Beachtung der zugleich gegebenen Singstimme den jeweils passenden Akkord? Eine fundierte Antwort, die über den Einzelfall hinaus gültig ist, läßt sich nur durch analytische Betrachtung der harmonischen Verhältnisse in der zeitgenössischen Musik gewinnen, die zur Konstatierung des Typischen führt, aus dem sich Regeln ableiten lassen.<sup>16</sup> An diesem Punkt, zu dem Heinichen aus pragmatischen Erwägungen gelangt, gewinnen seine Überlegungen theoretisches Interesse. Denn zum einen verweist Heinichens Frage, die sonst gegenstandslos gewesen wäre, auf die Existenz einfacher „Normalverhältnisse“ in der Harmonik der Musik um 1700. Zum anderen implizieren seine Ergebnisse ein Bewußtsein nicht allein von Klangfolgen, sondern von deren Ordnung nach einfachen Grundmustern, die sich nicht spekulativ, sondern aus analytischer Erfahrung ergeben.

Unter diesem Aspekt ist der geläufige Einwand, daß Regeln zur Aussetzung eines unbezifferten Basses niemals alle Möglichkeiten und Feinheiten des Komponierens erfassen können, schief, trivial und peripher, selbst wenn er von C. P. E. Bach geäußert wurde:

Wir sehen allenthalben aus dem Inhalte unserer Anleitung, daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestalt [sic] abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden seyn könnte.<sup>17</sup>

Dieser scheinbar autoritative Einwand trifft Heinichens Unternehmen keineswegs an der Wurzel. Die unterschiedliche Auffassung über den Wert solcher Regeln liegt einzig und allein in den unterschiedlichen Anforderungen an ein „gutes Accompagnement“ und in der daraus resultierenden Bewertung des Bereichs möglicher Abweichungen, also des „Restrisikos“. Zugespitzt hätte Heinichen sagen können: „90% richtige Akkorde sind schon eine gute Trefferquote“, während C. P. E. Bach urteilen würde: „10% falsche Akkorde ruinieren die ganze Musik“.

Heinichens Untersuchungsgegenstand ist der zweistimmig, partiell aber auch nur einstimmig notierte „Rahmensatz“, dem vom Komponisten eine bestimmte Harmonik als

<sup>15</sup> Vgl. dazu die wiederholte Berufung auf das „Gehör“ in Heinichens Kommentar zu Cesarinis Cantata, Abschnitt 4.6 des vorliegenden Beitrags.

<sup>16</sup> Würde man unterstellen, daß Heinichen nur seine eigene Praxis hätte reflektieren müssen, so ließe dies auf dasselbe hinaus, insofern diese Praxis allgemeinen Gepflogenheiten entsprach und zuvor auf irgend eine Weise angeeignet worden sein muß.

<sup>17</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 [mit den Ergänzungen der Ausgabe Leipzig 1787] und Teil II, Berlin 1762 [mit den Ergänzungen der Ausgabe Leipzig 1797], mit den Notenbeispielen im Neustich, einem Vorwort, bibliographischen Hinweisen und einem ausführlichen Sachregister herausgegeben von W. Horn, Kassel 1994, Teil II, S. 298.

Intention eingeschrieben ist. Der Generalbaßspieler muß diese Intention aus dem Rahmensatz herauslesen: hier hat er es mit der harmonischen Dimension des Stückes zu tun. Sodann muß er die erkannte Harmonik des Satzes in ein kontrapunktisch, d. h. hinsichtlich von Dissonanzbehandlung und Parallelenvermeidung korrektes, primär vierstimmig-homorhythmisches Gewand kleiden: hier hat er es mit der Anwendung von Satzregeln zu tun.<sup>18</sup> Erneut zeigt sich, daß „Harmonik“ und „Satz“ auf verschiedenen Ebenen liegen, also voneinander getrennt werden können: man kann mit einem korrekten Satz die intendierte Harmonik des Stückes verfehlen, und man kann umgekehrt die richtig erkannte Harmonik in einen Satz voller Quinten- und Oktavparallelen und falsch aufgelösten Dissonanzen umsetzen.

In der *Anw* (1711) gibt Heinichen dem Spieler jeweils sechs „General-“ und „Special-Regeln“ an die Hand (im folgenden stets abgekürzt als „GR“ und „SR“).<sup>19</sup> Auf eine Besprechung des von Heinichen zusätzlich angeführten Verfahrens der Akkorderschließung mit Hilfe der notierten Oberstimme kann hier verzichtet werden; es betrifft vor allem den Spezialfall der Dissonanzen, die niemals dem unbezifferten Baß allein entnommen werden können. Heinichen selbst betont die Nachrangigkeit dieser Betrachtungsweise im Vergleich mit den GR und SR:

Dieses ist also genug gesaget von Erfindung [= „Auffindung“] der Dissonantien in einen ohne Signaturen bezeichneten General-Bass. Hinführo werden wir mehr mit Consonantien als der Tert. Maj. # Min. b. und 6. zu thun haben / welche an der Zahl zwar kleiner / an sich selbst aber mehr Fundamenta von der Composition bey sich führen.<sup>20</sup>

Eine interpretierende Paraphrase des mit „Hinführo“ beginnenden Satzes könnte lauten: „Künftig werden wir es mehr mit Konsonanzen wie der Tertia Major, die in der Regel mit einem # beziffert ist, der Tertia Minor, mit b beziffert, und der Sexta zu thun haben. Diese Signaturen sind zwar weniger (nämlich nur 3) als die Signaturen dissonanter Akkorde (von denen es eine Vielzahl gibt), ihre Auffindung aber erfordert in weit höherem Maße die Kenntnis von abstrakt formulierten Kompositionsgrundsätzen, auf die man zur Erkenntnis der Dissonanzen, die ja nur der konkret notierten Oberstimme zu entnehmen sind, nicht oder kaum zurückgreifen muß.“

<sup>18</sup> Die *Anw* (1711) gibt relativ wenige aufführungspraktische Hinweise, die eine Differenzierung des „schlichten Accompagnements“ als Möglichkeit andeuten. Der „Generalbaß in der Composition“ gibt hierzu wesentlich ausführlichere Anleitung. Die „schlichten“ Ursprünge lassen Heinichens auf kompositorische und satztechnische Aspekte gerichtete Absichten desto deutlicher hervortreten.

<sup>19</sup> Die Regeln sind im *GbC* (1728; S. 725–768) teilweise anders formuliert und numeriert; die wesentlichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden im folgenden berücksichtigt. Die ähnlich gerichteten Bestrebungen von Francesco Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig 1708 [Faksimile-Nachdruck New York 1967], cap. IV, S. 30–40, und cap. VIII, S. 72–89, kannte Heinichen 1711 offenbar noch nicht. Bei gewissen Unterschieden im Detail laufen Gasparinis und Heinichens Regeln (denen man einige Schemata Rameaus hinzufügen könnte) auf dieselbe „Normalharmonik“ hinaus: ein schon von Heinichen konstatiertes Beleg für die „Wahrheit“ der Regeln und die allgemeine Verbreitung der durch sie erfaßten Praxis (vgl. *GbC* [1728], S. 765 f., 918 f.). Die Frage danach, wer der „primus inventor“ derartiger Regeln gewesen sei, ist unter diesem Aspekt unerheblich.

<sup>20</sup> *Anw* (1711), S. 193.



Die GR und SR liefern Kriterien zur Beantwortung einer einzigen Frage: „Dreiklang oder Sextakkord“? Sie setzen voraus, daß es die „moderne“ Musik nur noch mit zwei Skalentypen zu tun hat, die den verfügbaren Tonvorrat abbilden, mit Dur und Moll:

Nun ist bekandt, daß wir in heutiger praxi nur 2. Haupt-Modos haben, nemlich Modum majorem, und minorem. Wir wissen auch aus obigen, daß alle modi majores nur Transpositiones von dem c dur, und alle modi minores nur Transpositiones von dem a moll seynd.<sup>21</sup>

Diese elementare Materialgrundlage wird in der *Anw* (1711) mehr oder weniger stillschweigend vorausgesetzt<sup>22</sup>, im *GbC* (1728) aber wiederholt thematisiert, so im Referat einer Ansicht Rameaus, die auch Heinichen teilt:

Es statuiret dieser Autor p. 157. gleichfals nach heutiger praxi 2. Haupt-Modos, nemlich majorem und minorem, welche er nach denen 12. Chromatischen Clavibus, und dem Unterscheid ihrer 3. maj. & min. in 24. Tone oder subalterne modos vertheilet. Sehen wir also, daß auch in Franckreich ein einzig Genus musicum und 24. modi musici nichts neues seynd.<sup>23</sup>

Das von Heinichen hier zu Grunde gelegte dreigliedrige Klassifikationsschema geht vom Allgemeinen zum Besonderen und bezeichnet mit „Genus musicum“ das diatonisch-chromatische Tonsystem, mit dem Ausdruck „Haupt-Modi“ die beiden „Tongeschlechter“ Dur und Moll, mit dem Ausdruck „modi musici“ schließlich die je 12 speziellen Dur- und Molltonarten, die innerhalb des diatonisch-chromatischen „genus“ unter Absehung von enharmonischen Weiterungen aufzufinden sind.

GR wie SR nehmen nirgends auf die notierte(n) Oberstimme(n) Bezug. Das bedeutet, daß nicht erst der zweistimmige Rahmensatz, sondern schon der Baß allein die harmonischen Normalverhältnisse repräsentieren kann. Es ist deshalb nur konsequent, wenn Heinichen im *GbC* (1728) ein Kapitel ergänzt, in dem er – mit einigen Vorbehalten – die Harmonik und in ihrem Gefolge den Satz nur aus dem unbezifferten Baß ohne zusätzlich angegebene Oberstimme entwickelt.<sup>24</sup> Die GR leisten nach Heinichens Ansicht weniger als die SR. Da sie keine Fälle bezeichnen, die nicht auch durch Anwendung einer SR beurteilt werden könnten, wären sie unter theoretischem Gesichtspunkt eigentlich überflüssig.<sup>25</sup> Ihre praktische Rechtfertigung besteht aber darin, daß sie von demjenigen ausgehen, was der Spieler unmittelbar vor Augen hat: nämlich von der aktuellen Baßfortschreitung. Denn der Ausdruck „General-Regeln“ meint offenkundig nicht: „Regeln von

<sup>21</sup> *GbC* (1728), S. 785; vgl. auch S. 738 und 837.

<sup>22</sup> Vgl. etwa *Anw* (1711), S. 103.

<sup>23</sup> *GbC* (1728), S. 764, Anm. (o); vgl. auch S. 785 und 837.

<sup>24</sup> „Von einem nützlichen Exercitio Practico und einigen Consiliis, wie man sich selbst weiter helfen, und die Perfection im General-Basse suchen müsse“, *GbC* (1728), S. 917–934. Ebenso wäre es natürlich möglich, eine als immanent vorausgesetzte Harmonik aus der Melodiestimme zu erschließen. Doch zeigt die Praxis der Choralharmonisierung, daß hier zumeist mehrere plausible Möglichkeiten existieren.

<sup>25</sup> Im *GbC* führt Heinichen denn auch alle GR auf die bezifferten Baßmodelle für Dur und Moll zurück, die durch Anwendung der SR entstehen; vgl. *GbC* (1728), S. 745 f.

größerem Geltungsbereich“ oder gar „höherrangige Regeln“, sondern eher im Gegenteil: „äußerliche Regeln, die nicht nach der kompositorischen Organisation des jeweiligen Musikstückes, sondern nach der schriftlichen Außenseite urteilen und entsprechend formuliert sind“. Gerade umgekehrt ist es bei den „Special-Regeln“, die von Spezifika der Komposition her urteilen und eine weitaus höhere prognostische Kraft haben.

Die „Special-Regeln“ – und nur sie – dokumentieren Heinichens Erkenntnis, daß die Harmonisierung einer Baßnote mit dem Dreiklang oder dem Sextakkord primär in Abhängigkeit (mithin als „Funktion“) von einem Klangzentrum erfolgt, und daß umgekehrt dieses Klangzentrum von der Konfiguration der Baßharmonisierung als solches ausgewiesen wird. Das Gefüge verhält sich dabei zu seiner klanglichen Konkretisierung – formal gesprochen – wie das Allgemeine zum Besonderen, wie das Potentielle zum Aktualisierten, oder – grammatisch gesprochen – wie die abstrakte Satzkonstruktion zu ihrer jeweiligen Verbalisierung.

Heinichens GR und SR spiegeln die „normale“ Harmonik einer Komposition, die sich ergibt nicht „wenn“, sondern „weil“ sich Komponisten um 1700 auf ein harmonisch etabliertes Tonartzentrum bezogen haben. Daß seine Regeln praxistauglich sind, demonstriert Heinichen an einer vollständigen Cantata, die in der üblichen Form mit Singstimme und unbeziffertem Baß notiert ist. Er versieht die meisten Baßnoten mit Indexbuchstaben und erläutert in einem Kommentar, nach welcher Regel der jeweils zugehörige Akkord zu bestimmen ist. In diesen Erläuterungen spielt die Singstimme nur in wenigen Fällen eine Rolle – dann nämlich, wenn der Harmonieverlauf nicht der „Normalgrammatik“ entspricht. In der überwältigenden Mehrzahl der Fälle aber wird die Akkordfolge als Repräsentation des Harmonieverlaufs allein aus der unbezifferten Baßstimme erschlossen. Heinichens exemplarische Besprechung der Generalbaßfindung zu einem unbezifferten Baß ist – soweit ich sehe – ein einzigartiges, im vorangehenden Musikschrifttum sonst nicht zu findendes Dokument. Es dürfte aber eine im persönlichen Unterricht praktizierte Methode spiegeln, die freilich – je nach Lehrer – auf mehr oder weniger gut reflektierten Grundsätzen beruhte. Heinichens Zugangsweise zu den harmonischen Normalverhältnissen der Musik seiner Zeit läßt sich mit dem Stichwort des „ambitusharmonischen Denkens“ charakterisieren, das nahe an konkreten Satzvorstellungen bleibt, aber den entscheidenden Schritt von der bloßen Katalogisierung hin zu einer Erkundung und Formulierung von Organisationsprinzipien der Akkord- und Harmoniefolgen bereits vollzogen hat (vgl. Abschnitt 3. 5).

### 3. 2 Konventionelle Klangschrittregeleln („General-Regeln“)

Die GR, die im folgenden kurz zusammengefaßt werden, sind nach der Art von „Klangschrittregeleln“ formuliert: Heinichen nennt eine Baßfortschreitung und sagt dann, welcher Akkord normalerweise zur ersten oder zur zweiten Note anzuschlagen ist.<sup>26</sup> Die Harmonisierung der jeweiligen Baßtöne ergibt sich mithin in konventioneller Weise aus einem

<sup>26</sup> Der originale Wortlaut findet sich in *Anw* (1711) an den im folgenden genannten Stellen. Zu GR 1: S. 193, § 25; zu GR 2: S. 193, § 26; zu GR 3: S. 194, § 28; zu GR 4: S. 194, § 29; zu GR 5: S. 194, § 31 und zu GR 6: S. 194 f., § 32.



vorgegebenen cantus-firmus-Schritt und nicht aus der Stellung des Baßtones zum Zentralklang oder – was dasselbe meint – aus seiner Position in der modellhaft vorgestellten Baßleiter.

GR 1: Steigt der Baß um eine kleine Sekund, steht über der ersten Note ein Sextakkord.<sup>27</sup>

GR 2: Fällt der Baß um eine kleine Sekund, steht über der zweiten Note ein Sextakkord.

GR 3: Steigt der Baß um eine große Terz, steht über der zweiten Note ein Sextakkord.

GR 4: Fällt der Baß um eine große Terz, steht über der ersten Note ein Sextakkord.<sup>28</sup>

GR 5: Über einer akzidentiell erhöhten Note steht der Sextakkord.

GR 6: Wenn bei einer Terzfortschreitung des Basses eine der Noten akzidentiell verändert ist, muß dieses Akzidens in den Oberstimmen des jeweils anderen Akkordes beachtet werden.

Aus den Bestimmungen von GR 1–2 und GR 3–4 können mit leichter Mühe harmonische Normalverhältnisse innerhalb einer Tonart erschlossen werden (als die „Vorbilder“, die von Heinichens Regeln gespiegelt werden). In der *C*-Dur-Tonleiter<sup>29</sup> kommen kleine Sekunden zwischen den Tönen *e* und *f* sowie *H* und *c* vor. Die Regeln 1–2 konstatieren und stellen sicher, daß die Baßtonfolgen *ef* und *H/c* als *e6/f5.3* und *H6/c5.3* realisiert werden (mutatis mutandis die Folgen *f/e*, *c/H*), also nicht als kadenzferne Folgen *e*-Moll/*F*-Dur<sup>30</sup>



<sup>27</sup> Heinichen operiert nirgends ausdrücklich mit dem Theorem der Akkordumkehrung (allenfalls läßt es sich als Implikation aus SR 2 erschließen; vgl. die Bemerkungen zu dieser Regel im Haupttext weiter unten), das für einen Generalbaßspieler im übrigen eher hinderlich als hilfreich wäre. Dennoch sei es gestattet, der Einfachheit halber von „Sextakkord“ statt „Terz-Sext-Klang“ oder ähnlichem zu reden, wobei ausdrücklich anerkannt sei, daß die Differenz in der Wahrnehmung von *c5.3* und *e6* für Heinichen und seine Zeitgenossen größer gewesen sein mag als für Hörer, die *e6* als bloßes Schattenbild von *c5.3* zu betrachten gewohnt sind. Andererseits scheint klar, daß auch für Heinichen die Nähe von *e6* zu *c5.3* größer war als die Nähe von *e5.3* zu *c5.3* – und darum geht es letztlich, wenn man die Harmonisierung der modellhaft verstandenen Baßleiter in den Büchern von Heinichen oder Gasparini (um von Rameau zu schweigen) betrachtet, die eben (in *C*-Dur) *e6* als den Normalfall setzen und damit eine Reduktion eigenständiger Klangprofile im Rahmen einer jeweils herrschenden Tonart anzeigen.

<sup>28</sup> Ohne sich selbst beim Namen zu nennen, übt Heinichen später Selbstkritik an Formulierungen, bei denen von der zweiten Note auf die erste zurückgeschlossen wird; vgl. *GbC* (1728), S. 733, Anm. (d) mit *Anw* (1711), S. 193 ff. Diese Kritik ist allenfalls formal nachvollziehbar; praktisch haben die kritisierten Regeln durchaus ihren Nutzen. Da man nämlich beim Generalbaßspielen wie bei jedem prima-vista-Spielen die Noten „vorauslesen“ muß, ist die Formulierung von GR 1 und GR 4 in *Anw* (1711) akzeptabel. Denn das Ergebnis des „Rückschlusses“ liegt zum Zeitpunkt des Akkordanschlags zur „ersten“ Baßnote bereits vor und kann damit praktisch umgesetzt werden. Daß Heinichens GR nach dem Vorbild Werckmeisters formuliert sein dürften, sei am Rande vermerkt; vgl. zu den genannten Stellen Andreas Werckmeister, *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuos oder General-Baß wol könne tractiret werden* ..., Aschersleben (1698), Faksimile-Nachdruck Michaelstein o. J., S. 32.

<sup>29</sup> Sie stehe exemplarisch für alle Dur-Tonarten. Für Moll wären etwas umständlichere Überlegungen erforderlich.

<sup>30</sup> Im *GbC* (1728) schreibt Heinichen zu der jeweils mit 5.3 bezifferten Baßtonfolge *e-f-f-e* ausdrücklich: „In antiqven Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Tone alle Augenblick [...]. Der moderne Gusto aber richtet sie besser nach seinen modis ein, und vermischen sie auff unterschiedene Arth mit der 6te“ (s. Anm. 7, S. 742, Anm. [k]).

oder *h*-vermindert (oder gar *h*-Moll)/*C*-Dur.<sup>31</sup> GR 3–4 stellen sicher, daß die Sprünge in großen Terzen – in *C*-Dur *c–e*, *f–a*, *g–h* – jeweils mit dem Dreiklang und „seinem“ Sextakkord harmonisiert werden, nicht aber mit den funktional eher farblosen Dreiklängen *C*-Dur/*e*-Moll usw.

GR 5 stellt sicher, daß Baßtonfolgen des Typs *cis–d* (bei angenommener Haupttonart *C*-Dur) als dominantische, mithin funktionsharmonisch nächstliegende Verbindungen realisiert werden (hier *d*-Moll:  ${}_3D–t$ ), die den vorübergehenden Wechsel des Bezugszentrums, also eine Ausweichung in eine nahe verwandte Tonart anzeigen (vgl. hierzu SR 5). Da ein akzidentell erhöhter Ton in der Regel der untere Teil eines Halbtonschrittes aufwärts ist, bleibt auch bei dieser scheinbar „absolut“ formulierten Regel die cantus-firmus-Bindung erkennbar. GR 6 schließlich sorgt für die Verhinderung von Querständen. Die Geltungsbereiche einzelner Regeln können sich überschneiden; so trifft auf eine Baßtonfolge *cis–d* in einem *C*-Dur-Stück nicht nur GR 5, sondern auch GR 1 zu. Solche Regeln sprechen je verschiedene Aspekte derselben Situation an und bieten so dem Spieler eine doppelte Entscheidungshilfe.

### 3. 3 Neuartige Harmonieregeln („Special-Regeln“)

Anders als die primär deskriptiven GR fragen die „Special- oder Composition-Regeln“<sup>32</sup> nach Gründen, und die Antworten werden in der planvollen harmonischen Organisation einer „Tonart“ gefunden. Da Heinichen die Implikationen der schon 1711 gegebenen Regeln im *GbC* (1728) ausführlicher erläutert hat, soll im folgenden auch das spätere Buch berücksichtigt werden. SR 1–4 (1728: SR 1–6)<sup>33</sup> geben Regeln zur Harmonisierung innerhalb einer Tonart (also Regeln in Bezug auf ein festgehaltenes Zentrum, eine festgehaltene „I“ oder Tonika).<sup>34</sup> SR 5 ermöglicht das Erkennen des gängigsten Ausweichungstyps, und SR 6 faßt die üblichen Ausweichungsziele in geordneter und durch den Terzen-/Quintenzirkel untermauerter Weise zusammen. SR 1–4 (1711) und expliziter noch SR 1–6 (1728) betrachten Töne nicht mehr als Bestandteile eines cantus-firmus-Schrittes, sondern als Vasallen eines Zentralklangs.

<sup>31</sup> Der verminderte Dreiklang war für Heinichen aufgrund der dissonanten verminderten Quinte ein satztechnisch problematisches Gebilde, das auch dem Gehör unangenehm auffiel. Freilich wäre hier zu fragen, inwieweit die „negative“ Bewertung des Intervalls durch die ratio die Gehörsempfindung beeinflusst hat.

<sup>32</sup> So die Gleichsetzung in *Anw* (1711), S. 196, § 34: „flattiren wir uns damit / daß wir durch folgende wenige Regeln nicht ein geringes Licht / von vielen nutzbahnen Principiis der Composition selbst erlangen können“. Diese „Principia der Composition“ dürfen nicht verwechselt werden mit traditionellen und expliziten Satzregeln: es handelt sich um Verfahrensweisen der harmonischen Konzeption, wie sie eben bis dato nicht Gegenstand der (schriftlich fixierten) Lehre waren.

<sup>33</sup> Die Regeln verhalten sich wie folgt zueinander: SR 1 (1728) entspricht SR 1 (1711); SR 2 (1728) betrifft die 4. Stufe und ist teils als Folgerung aus SR 4 (1711) gezogen, teils ohne älteres Vorbild formuliert; SR 3 und 4 (1728) resultieren aus der Aufspaltung von SR 2 (1711) in zwei Regeln; SR 5 (1728) entspricht SR 3 (1711). SR 6 (1728) hat 1711 noch kein Vorbild und betrifft die 6. Stufe.

<sup>34</sup> Nachweis von SR 1–4: SR 1: S. 196 f., § 35; SR 2: S. 197 f., § 36; SR 3: S. 198 f., § 37; SR 4: S. 199 f., § 38, und S. 201–204, § 41 f.; SR 5: S. 204–210, § 46 ff.; SR 6: S. 211 f., § 52 ff.; die Fundorte der SR des *GbC* (1728) werden ad hoc nachgewiesen.



[SR 1 (1711)]: Der Componiste tractiret ordinaire das Semitonium unter denjenigen Töne, worin er modulirt; also muß es der General-Bassiste auch observiren. Z. E. So lange man in d. moll modulirt, so lange muß man cis und nicht c. hören lassen / sonst ist es dem Gehöre zuwieder.

Das besagt: zu jeder Tonart gehört wesentlich der Halbton unter dem Grundton, das „subsemitonium modi“,<sup>35</sup> das als „Leiton“ fungiert und zugleich den Grundton als solchen ausweist. Dies impliziert: zur „normalen“ Dreiklangsharmonie der 5. Stufe gehört die Durterz (als Ermöglichungsbedingung dominantischer, zentrumsbezeichnender Wirkung). Die Formulierung von SR 1 (1728) spricht dies offen aus: „Die 5ta modi maj. und min. hat natürlich 3. maj. über sich“.<sup>36</sup>

[SR 2 (1711)]: Das Semitonium drunter und die 3tie drüber desjenigen Tons, worin man modulirt, haben allezeit natürlich die 6. über sich. (Die Raison fliesset eines Theils aus vorhergehender Regel.)

Diese Regel konstatiert und stellt sicher, daß die 7. und 3. Stufe Sextklänge erhalten, die aus denselben Tönen gebildet sind wie die Dreiklänge auf der 5. bzw. 1. Stufe. Eine „teilweise“ Begründung von SR 2 aus SR 1 ergäbe sich dann, wenn man eine unlösbare Beziehung des „Semitoniums drunter“ zum Durdreiklang der 5. Stufe und der „3tie drüber“ zum Dreiklang der 1. Stufe annähme, aus der dann notwendig ein „Sextakkord“ bei Baßlage der subsemitonalen Stufen (in C-Dur: *e* und *h*; in c-Moll ist *es* allerdings eine subtonale Stufe) resultierte. Das würde zugleich die Annahme funktionaler Identität der genannten Akkorde bedeuten, wie sie in der späteren schulmäßigen Harmonielehre mittels des Umkehrungskonzepts erläutert wird. Allerdings gibt Heinichen 1728 zu der dort als SR 3 gezählten Regel, die hier allein das „semitonium drunter“ betrifft, eine andere „ratio“: „Es ist vor dieses Semitonium keine 5ta perfecta in ambitu modi vorhanden“.<sup>37</sup> Dies ist unter der Voraussetzung der Oktavregeln, daß nur Dur- und Mollldreiklänge sowie Sextakkorde zur Wahl stehen, eine hinreichende Begründung, die zugleich zeigt, wie stark Heinichens harmonische Vorstellungen an die konkreten Vorgaben der Dur- und Molltonleiter gebunden sind oder – objektiv formuliert – wie sich Dur- und Molltonleiter einerseits, Kadenzharmonik andererseits zu den beiden zunehmend untrennbaren Seiten einer Medaille verbinden. Freilich wird dadurch die Frage nach womöglich tiefer liegenden Zusammenhängen nicht überflüssig, zumal die von Heinichen 1728 gegebene „ratio“ nicht erklärt, weshalb sich SR 2 (1711) „eines Theils“ aus SR 1 (1711) ergeben soll.

<sup>35</sup> Vgl. Formulierungen wie: „das Semitonium modi, als das unzertrennliche Kennzeichen aller Modorum“ (*GbC* [1728], S. 764).

<sup>36</sup> *GbC* (1728), S. 739.

<sup>37</sup> *GbC* (1728), S. 741. SR 4 (1728) konstatiert die 6 als Ziffer über der „3a modi maj. und min.“. Die „raisons“ sind für Dur und Moll verschieden. In Dur argumentiert Heinichen mit dem Halbtonanschluß zur 4. Stufe; Baßtöne im Abstand eines Halbtons aber hätten nach einem modernen „principium compositionis“ nicht beide den Dreiklang über sich. (Heinichen hätte sich auch auf eine GR berufen können, doch hätte er dies wohl nicht als „raison“ betrachtet.) In Moll dagegen hat die „3a modi“ keine reine Quint über sich, sofern man das subsemitonium nach SR 1 voraussetzt (vgl. *GbC* [1728], S. 742).

[SR 3 (1711)]: In denen Tönen moll hat die 2de auffwärts ordinaire die  $\text{6}$  über sich. (die Raison fließet eines Theils gleichfalls aus der ersten Regel).<sup>38</sup>

Diese Regel konstatiert die Verwendung des Leittons als Sexte über der 2. Stufe in Moll; der entstehende Akkord – kontrapunktisch ein konsonierendes Gebilde, da nur Terz und Sext zum Baß auftreten – ist funktional der Dominante zuzurechnen (ob man die Rede-weise „verkürzter Dominantseptakkord mit Quint im Baß“ nun schön finden mag oder nicht). Den Terzquartakkord (6.4.3) zieht Heinichen aus satztechnischen Gründen nicht in Erwägung (vgl. dazu Teil II des Beitrags im Jahrbuch 2002).

Die analoge SR 5 (1728) nennt als „Ratio“ für den Sextakkord die verminderte Quint über der 2. Stufe, die die Wahl des Dreiklangs verhindert. Argumentiert wird demnach erneut mit der Struktur der Tonleiter, dem „ambitus modi“, nicht aber mit dem Theorem der Umkehrung.

Wichtig ist die Ergänzung von Bemerkungen zur 2. Stufe in Dur, die Heinichen 1711 noch übergangen hatte. Hier ist eine reine Quinte in der Leiter vorhanden, und es kann deshalb sowohl der Dreiklang (funktional: Sp) als auch der Sextakkord (funktional:  ${}_3\text{D}\setminus^7$ ) stehen.<sup>39</sup> Die Wahl des Akkordes ist jedoch nicht beliebig, sondern je nach dem Kontext des Baßverlaufs, mithin auch des Harmonieverlaufs zu treffen: „Natürlicher lautet die 6. wenn man gradatim in die 3e auff oder rückwärts gehet [...] Kömt aber die 2da modi mitten im Sprunge zu stehen, so fällt die 5te natürlicher aus“.<sup>40</sup>

[SR 4 (1711)]: In allen Tönen moll hat man ordinaire mit der 6b des jenigen Tons, worinne das Stücke modulirt, zu schaffen / wofern sie nicht allbereit mit vorgezeichnet.

Aus dieser Regel, die eher ein „principium“ formuliert, folgt zum einen, daß die 4. Stufe in Moll einen Molldreiklang über sich hat. Zum anderen wird dadurch das „Aeolische“ gegen das „Dorische“ als Paradigma der Molltonleiter ausgewiesen (diese Ausdrücke verwendet Heinichen nicht, sie dienen hier nur der raschen Verständigung). Die Formulierung dieser Regel ist deshalb nötig, weil noch zu Heinichens Zeit die Praxis begegnet, insbesondere Molltonarten „mit einem b zu wenig“ zu bezeichnen, also etwa c-Moll mit 2 statt 3 b.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Auch hier ist ein logisches Ableitungsverhältnis nicht zu erkennen. Sollte Heinichen nur meinen, daß die „Größe“ der Sexte sich aus der Tatsache ergibt, daß der Komponist mit dem Halbton und nicht dem Ganzton unter dem Grundton operiert? Wo läge in SR 1 eine „Raison“ für die Sexte als solche?

<sup>39</sup> Zu der im vorliegenden Text verwendeten Funktionsschreibweise s. Anm. 47.

<sup>40</sup> *GbC* (1728), S. 743, mit vier Exempeln. Im ersten Beispiel (*c-d6-e6-d6 / c*) ergibt sich ein dominantischer Sextakkord zwischen Tonikaklängen; im vierten Beispiel (*c-f-d-g-a-d-g / c*, nur Dreiklänge) fungiert der Dreiklang über *d* eindeutig als Sp. Ex. 2 ist mit 6 beziffert, ließe aber auch den Dreiklang zu, während Ex. 3 funktionsharmonisch indifferent ist und wie der Anfang einer (eher seltenen) Quartfallsequenz wirkt.

<sup>41</sup> Vgl. dazu den Notentext der Cantata (*Anw* [1711], S. 229 ff.): c-Moll ist mit 2 b notiert. Auch Es-Dur ist in der Cantata nur mit 2 b notiert; mithin muß die Quart *as* per Akzidens gefordert werden. Die Ausweichung in die Tonart der 5. Stufe wird dagegen nicht durch Akzidens angezeigt, da der Leitton *a* ja schon vorhanden ist: ein Sachverhalt, der den Generalbaßspieler eher stört, weil ihm ein sichtbares Zeichen für die Modulation vorenthalten wird.



Der Ton *as* als kleine Sexte über dem Grundton *c* muß dann jedesmal durch ein eigenes Vorzeichen gefordert werden, dessen Bezeichnung als „Akziden“ der „essentiellen“ Bedeutung dieser Stufe nicht gerecht würde. Im übrigen läßt sich die 6. Leiterstufe in Moll nicht so strikt festlegen; sowohl in der Melodie als auch im Baß kommt sie immer wieder auch in erhöhter Form vor (zwischen kleiner Sext und Leitton liegt das unmelodische Intervall der übermäßigen Sekund). Deshalb hat die systematisch unvollständige Vorzeichnung durchaus auch einen (in Moll primär melodisch bestimmten) musikalischen Sinn.<sup>42</sup>

Nachzutragen bleiben der zweite Teil der Bestimmungen von SR 2 (1728) sowie SR 6 (1728). SR 2 (1728) richtet den Blick auf die 4. Stufe. In Moll ergibt sich der Molldreiklang aus der Setzung des „Aeolischen“ als Modell der Molltonleiter. In Dur dagegen läßt der Leitervorrat sowohl den Dreiklang als auch den Sextakkord zu, was kadenzharmonisch als Wahl zwischen S und  ${}_3\text{Sp}$  zu bezeichnen wäre und keinen wesentlichen Unterschied ausmachen würde. Heinichen bemerkt dazu: „Die übrige Harmonie aber der 4te [sic] modi maj. und min. betreffend, so hat sie am allernatürlichsten den ordinären Accord. (Die 6. oder 6.5 seynd ausserordentliche Fälle.)“ Wenn der Baß aber aus der 5. Stufe über die 4. in die 3. Stufe über dem Grundton absteigt, ergibt sich (exemplifiziert in C-Dur) die Klangfolge *g-f♭.4.2-e6*, funktionsharmonisch betrachtet also die Folge  $D\rightarrow D\rightarrow T$ .<sup>43</sup> Die Baßbetrachtung der Generalbaßlehre konzentriert sich auf das Konkretum, das den Spieler einzig interessiert: den notierten Baßton (hier: *f* als 4. Stufe über *c*). Je nach kompositorischem Kontext vertritt dieser Baßton die Funktionen S, Sp (als  ${}_3\text{Sp}$  bzw.  ${}_3\text{Sp}^7$ ) oder D (als  ${}_7D$ ). In explizit satztechnischen Begriffen hält Heinichen damit Fälle auseinander (S/Sp einerseits, D andererseits), denen implizit ein wesentlicher Funktionsunterschied entspricht.

SR 6 behandelt die 1711 noch nicht berücksichtigte 6. Stufe in Moll und Dur. In Moll ist der Sextakkord „am allernatürlichsten“, in Dur sind – je nach Kontext, „wie es die Modulation mit sich bringet“ – sowohl Dreiklang als auch Sextakkord möglich, letzterer aber besonders dann, „wenn mit der 4ta modi per saltum verfahren wird“, was sich als Sprung von *f* nach *a* oder von *a* nach *f* in C-Dur, mithin als Folge  $S\rightarrow S$  (oder umgekehrt) verstehen läßt. „Ausser diesen ist die 5te sehr natürlich“, was nach Ausweis der Beispiele zu Folgen der Art  $T\rightarrow T_p$  oder zur trugschlüssigen Wendung  $D\rightarrow T_p$  führt.<sup>44</sup>

SR 1–4 (1711) und SR 1–6 (1728) führen je ein beziffertes Baßmodell für Dur und Moll auf (vgl. Notenbeispiel 1)<sup>45</sup>, das dann durch die 2 x 12 Tonarten „durchdekliniert“ werden kann. Die Modelle stellen keine Oktavskalen dar; die Einreihung des subsemitoniums zwischen den wiederholten Grundton zu Beginn bietet insbesondere in Moll den Vorzug einer Umgehung des Problems der je nach Kontext variablen 6. Stufe. Ein Auf-

<sup>42</sup> Die auf das gänzlich andere, genuin nicht-harmonische Denken der alten Moduslehre verweisende Bezeichnung „dorische Vorzeichnung“ wäre dabei als irreführend zu vermeiden. Sie erledigt sich von selbst, weil man das Pendant des mit 2 b bezeichneten *Es*-Dur analog und unsinnig als „lydische Vorzeichnung“ bezeichnen müßte.

<sup>43</sup> Vgl. *GbC* (1728), S. 740 f.; ob 6 oder 6.5 in der Praxis wirklich „ausserordentliche Fälle“ sind, wäre durch statistische Untersuchungen zu überprüfen, die je nach Komponist zu unterschiedlichen Ergebnissen führen könnten.

<sup>44</sup> Vgl. dazu *GbC* (1728), S. 744.

<sup>45</sup> Nach *Arnw* (1711), S. 201, § 41 und *GbC* (1728), S. 745, § 12.

stieg von *e* nach *a* (in *a*-Moll) hätte Heinichen 1711 zur Erweiterung von SR 4 genötigt. Im *GbC* (1728) fällt die Darstellung etwas reichhaltiger aus; dem Fall der erhöhten 6. Stufe in Moll trägt Heinichen durch einen „Anhang“ zum Moll-Schema Rechnung.<sup>46</sup> In Dur wie auch in Moll bleibt der „Aufstieg in die Sext mit subsemitonal umspieltem Grundton“ zudem etwas näher an der Gestalt möglicher Generalbaßführungen, als dies bei einer Oktavleiter der Fall wäre. Die Baßtöne repräsentieren die kadenzanalogen Funktionen. In den differenzierteren Schemata des *GbC* (1728) ergeben sich die Funktionen:<sup>47</sup>

(Dur) T – <sub>3</sub>D – T – Sp  $\frac{1}{5}D \setminus \overset{7}{-}$  – <sub>3</sub>T – S – D – Tp  $\frac{1}{3}S – D, 7D – \substack{3}{T} – \substack{5}{D} \setminus \overset{7}{-}$  – T;

(Moll) t – <sub>3</sub>D – t –  $\frac{1}{5}D \setminus \overset{7}{-}$  – <sub>3</sub>t – s – D –  $\frac{1}{3}s – D, 7D – \substack{3}{t} – \substack{5}{D} \setminus \overset{7}{-}$  – t.

#### Schemata Dur und Moll nach Anw. (1711), SR 1-4

*c dur.* 6 6 *a moll* 6 6# 6 #

Reg. 2. Reg. 2. Reg. 2. Reg. 3. Reg. 2. Reg. 1.

#### Schemata Dur und Moll nach *GbC* (1728), SR 1-6

(C-Dur) 6 56 6 56  $\frac{6}{4}$  6 6

Reg. 3. Reg. 5. Reg. 4. Reg. 6. Reg. 2.

(a-Moll) 6 6# 6 3 # 6 #  $\frac{6}{4}$  6 6# # 6 6 6 6 #

Reg. 3. R. 5. R. 4. R. 2. R. 1. R. 6. R. 2. (Anm. zu Reg. 2.)

#### Notenbeispiel 1: Die bezifferten Schemata für Dur und Moll

Da im Verlauf eines Stückes verschiedene Bezugszentren vorkommen, ist das Erkennen der Übergänge von entscheidender Bedeutung; das wichtigste Kriterium wird in der fünften Regel genannt.

<sup>46</sup> Die Vorzüge seines Schemas gegenüber den Schemata von Gasparini und Rameau hebt Heinichen insbesondere auf S. 764 des *GbC* (1728) hervor.

<sup>47</sup> Die Funktionsbezeichnung richtet sich mit kleinen Modifikationen nach den im Gefolge Hugo Riemanns entwickelten praktikablen Grundsätzen von Hermann Grabner und Wilhelm Maler, die Peter Rummenhölter, *Arbeitsblätter zur Tonsatzlehre, Heft 3: Beispielsammlung für die harmonische Analyse tonaler Musik*, Stuttgart 1972, S. VI–XI („Vorschlag für eine funktionale Bezeichnung tonaler Harmonie“), in eine leicht überschaubare Form gebracht hat. Tiefgestellte 3 und 5 vor dem Symbol bezeichnen Terz bzw. Quint über dem Fundament als den jeweiligen Akkordbaßton. Die hochgestellte Zahl 7 bezeichnet in der Funktionsschrift anders als in der Generalbaßbezeichnung stets die Septime zum „Grundton“, auch wenn dieser in „verkürzten“ Akkorden gar nicht real erklingt; die Erfassung eines Zeichens in „back slashes“ bedeutet „Verkürzung“ (fehlendes Fundament) des Akkordes. Die hier verwendete Schreibweise hat den Vorteil, auf einer einzigen Zeile darstellbar zu sein. Ein normaler Schrägstrich zwischen zwei Funktionszeichen meint „oder“ (T/t bedeutet „Tonika in Dur oder Tonika in Moll“):



[SR 5 (1711)]: So oft ein neues # / welches bißhero nicht da gewesen / sich in General-Bass oder andern Stimme angebet: so oft changiret der vorige Ton in denjenigen / welcher über dem # lieget. (Die Raison wird gleichfalls aus obiger Reg. 1. Special. hergenommen.)

Damit erfaßt Heinichen den (zumindest in der „durchschnittlichen“ Musik um 1700) gängigsten Modulationsweg, der durch den Akt der Erhöhung eines Tones der Ausgangsleiter diesen erhöhten Ton zum Leitton erklärt, der seinerseits den darüberliegenden Halbton als (vorübergehend gültigen) neuen Grundton ausweist. Liegt der durch Kreuz erhöhte Ton in der Baßstimme, so ergibt sich (bezogen auf den neuen Zentralklang) die Fortschreitung  ${}_3D-T$  (oder  $t$ ); liegt der Ton aber in einer Mittel- oder der Oberstimme, die dann notiert sein muß, so ergeben sich vor allem Fortschreitungen des Typs  $D-T/t$  oder  ${}_3D^7-T/t$ .

In funktionsharmonischer Perspektive ist bei Heinichen demnach der Leitton das eigentliche A gens der Dominantwirkung; die Dominantseptime spielt keine (explizite) Rolle. Das besagt nicht, daß sie nicht zur Erzeugung oder Verstärkung von Dominantwirkung beitragen könnte; es besagt nur, daß es auch ohne sie geht. Da Heinichens Generalbaßregeln allein von der Entscheidung zwischen Dreiklang oder Sextakkord handeln, kann eine mögliche tonartkonstitutive Rolle der Dominantseptime auch deshalb nicht in sein Blickfeld geraten.<sup>48</sup> Nimmt man die Umkehrungen des Dominantseptakkordes hinzu, so wären die obigen Angaben zu den Fortschreitungen zu erweitern. Bei der Lage des durch Kreuz erhöhten Tones im Baß ergäbe sich die Fortschreitung  ${}_3D^7-T/t$ , bei einer Lage des erhöhten Tones in anderen Stimmen ergäben sich die Fortschreibungsmöglichkeiten  $D^7-T/t$ ,  ${}_5D^7-T/t$  oder  ${}_7D-{}_3T/t$ .

Bestimmte gängige Modulationen der Form  ${}_3D^7-t$  führten 1728 zu einer Präzisierung der Modulationsregel, die hier als SR 7 gezählt wird und darüber hinaus noch einen weiteren, wohl seltenen Fall erwähnt:

Reg. 7. special. So oft ein neues # oder erhöhendes ♯. welches vorher nicht da gewesen, in einer Stimme ergriffen wird, so oft changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton. [...] Hat aber ein solches im Basse selbst vorkommendes frembdes # oder ♯ wiederum eine frembde i. e. accidentale 6. maj. oder 3. maj. über sich, so changiret der Modus in den, über der 6. maj. oder über der 3. maj. nechst gelegenen halben Ton.<sup>49</sup>

Die entsprechenden Akkorde weisen zwei, ja drei per Akzidens erhöhte Töne auf; die weite Formulierung von SR 5 (1711) gab noch keine Hinweise darauf, welcher dieser

<sup>48</sup> Für Gasparini, der mindestens ebenso pragmatisch wie Heinichen vorgeht, gehört die Dominantseptime derart fest zur Penultima-Harmonie einer Kadenz, daß sie sogar nach oben in die Tonikaquint fortschreiten kann. Vgl. dazu Gasparini (s. Anm. 19, cap. VI, S. 50), der ausdrücklich die Akkordfolge  $d'-f'-h' / e'-g'-c'$  bei Baßfortschreitung  $G-c$  empfiehlt. Für Heinichen, der an den Satzregeln auch und gerade beim Generalbaßspiel eisern festhielt, wäre dies inakzeptabel gewesen: zu der nach oben geführten Dissonanz kommen noch die verdeckten Quintenparallelen  $G-f / c-g'$  hinzu.

<sup>49</sup> *GbC* (1728), S. 752 f.

Töne dann als „semitonium modi“ fungieren soll. Mit seiner späteren Präzisierung spricht Heinichen Fälle an, in denen z. B. in *C*-Dur bei einer Baßfortschreitung *c-g-fis6#-e* nach *e*-Moll moduliert wird: „Z. E. wenn im *c* dur das oben besagte *fis* die 6. maj. über sich hätte, so changirte der Modus in *E* Moll.“<sup>50</sup> So gelangt man von einer Ausgangstonika in Dur oder Moll durch Vermittlung des  $\sqrt[3]{D}$ <sup>7</sup> in die „um ein Kreuz höhere Molltonart“ (deren Durvariante läge bei einer Vorzeichendifferenz von vier Kreuzen außerhalb von Heinichens Blickfeld).

SR 7 (1728) erfaßt auch noch einen zweiten Fall. Über einem durch Kreuz erhöhten Baßton kann auch ein Akkord mit akzidentiell erhöhter Terz gefordert werden. Dabei kann es sich dann nur um einen Dreiklang oder Septakkord handeln, dessen Quint – was Heinichen nicht erwähnt – dann ebenfalls per Akzidens erhöht sein muß. Ein Sextakkord kommt hier nicht in Betracht: im obigen Beispiel könnte nur der Akkord *fis-ais-cis*<sup>1</sup>[-*e*<sup>1</sup>] stehen, nicht aber der Terz-Sext-Klang *fis-ais-dis*<sup>1</sup>, der als Derivat eines Molldreiklangs nicht als Dominante fungieren kann, weil er keinen Leitton besitzt. Solche entlegenen Ausweichungen führen in die „um zwei Kreuze höhere Molltonart“ (deren Durvariante mit einer Vorzeichendifferenz von fünf Kreuzen nicht in Betracht käme): „hätte aber eben gedachtes *fis* die 3. maj. über sich, so würde der Modus in *H* moll changiren, wofern er anders so weit auszuweichen pflegte.“<sup>51</sup>

Daß ein akzidentiell erhöhter Ton als Terz in einem Dreiklang oder als Baßton eines Sextakkords Leittonfunktion annimmt, ist die Grundlage von Heinichens Modulationsverständnis. Die Leittonfunktion der erhöhten Sext über erhöhtem Baßton wird von Heinichen nur als empirischer Befund formuliert. Unter Anwendung des Umkehrungstheorems läßt sich diese Sext (z. B. *dis*<sup>1</sup> im Akkord *fis-a-dis*<sup>1</sup>) auf eine Terz zurückführen: *fis* wäre in unserem Beispiel die reine Quinte, *dis* aber wäre die Terz der Dominante in der hypostasierten Grundform [*h*]-*dis*<sup>1</sup>-*fis*<sup>1</sup>-*a*<sup>1</sup>, mithin der hier gesuchte Leitton nach *e*-Moll. Das Umkehrungstheorem ist demnach sinnvoll und erkenntnisfördernd auf Heinichens Denken anwendbar, wenngleich es historisch kein expliziter Bestandteil seines Denkens war.

Es verdient festgehalten zu werden, daß die Modulation von Dur zu Dur im Quintenzirkel abwärts, also etwa von *C*-Dur nach *F*-Dur, auf diese Weise nicht erfaßt werden kann, ebensowenig die Modulation von Moll in paralleles Dur. Heinichen argumentiert in solchen Fällen mit der Herstellung der „reinen Quart“ zum neuen Grundton (Erniedrigung von *h* zu *b* bei Modulation von *C*-Dur nach *F*-Dur), der Aufgabe des subsemitoniums in Moll (Erniedrigung von *gis* in *a*-Moll zu *g*, das auf *C*-Dur weist), oder auch nur allgemein mit einem Appell an das „Gehör“. Womöglich hängt das Fehlen einer griffigen Regel zur Modulation im Quintenzirkel abwärts und von Moll in paralleles Dur damit zusammen, daß eine akzidentielle Erniedrigung (als Pendant zur Erhöhung) mehrdeutig ist: Erniedrigungen können „Vermollungen“ anzeigen, aber auch „neapolitanische“ Subdominanten oder – in Moll – normale melodische Fortschreitungen beim Abstieg aus dem Grundton in die Unterquart. Einen eher beiläufigen, von Heinichen nicht weiterverfolgten Reflex hat die einseitige Fixierung auf das „neue Semitonium“ im

<sup>50</sup> *GbC* (1728), S. 753.

<sup>51</sup> Ebd.



Vorfeld der Formulierung von SR 8 (1728) gefunden. Es komme darauf an, schnell zu erkennen, „in welchen von diesen Neben-Tonen uns ein neues  $\#$ .  $\flat$ . oder  $b$ . führen möchte.“<sup>52</sup> Hier läge der Ausgangspunkt für eine Erweiterung von Heinichens Angaben zur Modulation.

[SR 6 (1711)]: Weil aber an Erkenntniß des öfftern Changementes der Tone gedachtermassen nicht wenig gelegen; hingegen auch hierinnen die meiste Schwürigkeit verborgen: so wollen wir annoch auf einen Vortheil denken / und den Ambitu jedwedens Tones, oder in was vor Neben-Tone iedwedes Musicalische Stück ausweichen kan / deutlich zeigen nach denen Principiis der Composition. [...] Statt der 6ten Special Regul: stehet also folgende doppeltes [sic] Nota Bene: Alle Tone dur weichen ordentlich aus in 3. 5. und 6. ausserordentlich in Secunda und 4ta: Hingegen alle Tone moll, weichen ordentlich aus in Tertia und 5ta, ausserordentlich in 7. 4ta und sehr selten in 6b. Folgar kan eine Music aus dem c dur gesetzt / ausweichen in die Tertia e. in die 5te g. in die 6te a. in die 2de d. und in die 4te f. Eine Music aus a moll gesetzt kan ausweichen in die 3tie c. in die 5te e. in die 7ma g. in die 4te d. und selten in die 6b. f.

Heinichens Verständnis des Tonartenwechsels hat für seine Zwecke einen ganz entscheidenden Vorteil: er muß die Baßharmonisierungsregeln nur ein einziges Mal darstellen, da sie sich auf jedem neuen Niveau wiederholen. So verlangt er nur, „daß man wohl achtung gebe / wohin der angefangene Ton, welcher in einen Stücke gar oft changiret / ausweicht; und alsdenn fängt man in diesen neuen Töne die Signaturen wieder an / wie sie nach dem Schemate gewöhnlich lauten“.<sup>53</sup>

Die Modulationsziele, die innerhalb eines Stückes (nicht alle in jedem Stück) angestrebt werden können, sind durch ältere Kompositionskonventionen vorgegeben. Strikt zu beachten ist dabei, daß sich das Tongeschlecht der angestrebten Stufen nach den Vorgaben der Tonleiter der Haupttonart richtet, die mittels dieser Regulierungskraft ein beliebiges Umherschweifen im Raum der zwei mal zwölf Tonarten verhindert. Im *GbC* (1728) schreibt Heinichen dazu: „[...] weil sich die Tertia solcher ausweichende Töne jederzeit nach dem Ambitu oder nach denen Clavibus des Haupt-modi richtet“.<sup>54</sup> Die „ordentlichen“ Ausweichungen führen demnach in einer Durtonart nach V-Dur, III-Moll und VI-Moll, die „ausserordentlichen“ Ausweichungen nach II-Moll und IV-Dur. In Moll führen die „ordentlichen“ Ausweichungen nach III-Dur und V-Moll,<sup>55</sup> die „ausserordentlichen“ Ausweichungen nach (nicht erhöhtem) VII-Dur, IV-Moll und (nicht erhöhtem) VI-Dur.

Heinichens verbale und tabellarische Angaben zu den „ordentlichen“ und „ausserordentlichen“ Ausweichungen in Moll sind 1711 konsistent.<sup>56</sup> Im *GbC* (1728) wird die

<sup>52</sup> *GbC* (1728), S. 761; Hervorhebung nicht original.

<sup>53</sup> *Anw* (1711), S. 204.

<sup>54</sup> *GbC* (1728), S. 761, Anm. (m).

<sup>55</sup> Da die „Funktion“ der Dominante einen Durklang voraussetzt, sollte das Modulationsziel V-Moll in einer Molltonart niemals als „Modulation in die Dominanttonart“ bezeichnet werden, da hier in mißverständlicher Weise Begriffe miteinander verquickelt werden.

<sup>56</sup> Vgl. den Text auf S. 211 mit der Tabelle auf S. 212.

Auflistung der Ausweichungsziele als SR 8 gezählt, wobei sich einige Unstimmigkeiten eingeschlichen haben. Die Tabelle „ad pag. 761“ im *GbC* bezeichnet die Ausweichungen nach Moll: III, V, VII als „Ordentlich“, diejenigen nach Moll: IV und VI<sup>b</sup> als „Außerordentlich“. Vermutlich ist diese Tabelle irrig, womöglich vom Stecher in Analogie zu Dur gestaltet, wo auch drei „ordentliche“ zwei „außerordentlichen“ Ausweichungszielen gegenüberstehen. Zwar liegt an dieser Einteilung nicht viel, da eine Ausweichung nach Moll: VII keine Anhaltspunkte für eine spezifische Interpretation gibt, sei sie nun als „ordentlich“ oder „außerordentlich“ einzustufen. Verbal aber folgt Heinichen seiner älteren Einteilung: „Hingegen alle Modi minores weichen aus, ordentlich: in die 3e und 5te, ausserordentlich: in die 4te, 6te min. und 7me.“<sup>57</sup>

### 3. 4 Die Rolle des Terzen-/Quintenzirkels

Über die tabellarische Zusammenstellungen hinaus ist es Heinichen gelungen, das bloße Herkommen durch die „Rekonstruktion“ einer einleuchtenden Figur zu untermauern: „Nota Bene. Das Fundament von diesen beyden Tabellen, und warum jedweder Ton nicht anders oder weiter ausweichen kan / ist aus dem in folgenden 5ten Capitel angegebenen Musicalischen Circul gar leicht zu demonstriren.“<sup>58</sup> In Heinichens Zirkel werden die Tonarten gemäß ihrer „Verwandtschaft“ angeordnet, wobei Dur- und Mollparallele als vorzeichengleiche Tonarten mit Terzabstand des jeweiligen Grundtons direkt nebeneinander liegen und sich die jeweils quintverwandten Nachbarn gleichen Geschlechts (Vorzeichendifferenz: „1“) nach rechts und links anschließen.<sup>59</sup> Dieser Zirkel veranschaulicht ein Ordnungsprinzip, das als Regulativ auch dem überkommenen Bestand an Modulationszielen unterlegt werden kann: die „ordentlichen“ und „ausserordentlichen“ Ausweichungen einer Tonart erweisen sich als die im Zirkel nächstbenachbarten Tonarten zur Linken und zur Rechten der Haupttonart.

Der Zirkel 1711 zeigte noch eine „Linksorientierung“, während 1728 die quinthöheren Tonarten rechts von den quinttieferen angeordnet sind. Die alten Tabulaturnamen wie „dis“ für „es“ und „gis“ für „as“ werden durch den Kontext als sinnwidrig ausgewiesen, da sie die im Schema veranschaulichten Verwandtschaftsgrade nicht adäquat ausdrücken. Sie waren aber so eingeschliffen, daß Heinichen auch 1728 noch keinen Grund zur Änderung sah.

<sup>57</sup> *GbC* (1728), S. 761; warum die 7me von der dritten an die fünfte Position gerutscht ist, vermag ich nicht zu erkennen.

<sup>58</sup> *Anw* (1711), S. 212. Die gewöhnliche Rede vom „Quintenzirkel“ ist zu ungenau, da Heinichen den Zirkel ausschließlich im Bereich der Modulationsziele nutzt, wo Terzverwandtschaft ebenso wichtig ist wie Quintverwandtschaft. Deshalb wird hier scheinbar umständlich vom „Terzen-/Quintenzirkel“ geredet.

<sup>59</sup> Anfangs zeigen sich noch gewisse Unstimmigkeiten; vgl. *Anw* (1711), Graphik gegenüber S. 261, etwa mit S. 264, § 14; siehe dazu die Einleitung zum Faksimile, S. 9\*–11\*, zur geschichtlichen und systematischen Stellung des Zirkels vgl. die erhellenden Ausführungen bei Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin usw. (= Geschichte der Musiktheorie), Darmstadt 1994, Band 8/II, insbesondere Kap. X/5: Organistische Tonarten / Zusammenhang der Tonarten, S. 160–163. Primär referierend ist die Passage bei Joel Lester, *Between Modes and Keys. German Theory 1592–1802* (= Harmonologia Series No. 3), Stuyvesant 1989, S. 106–112.



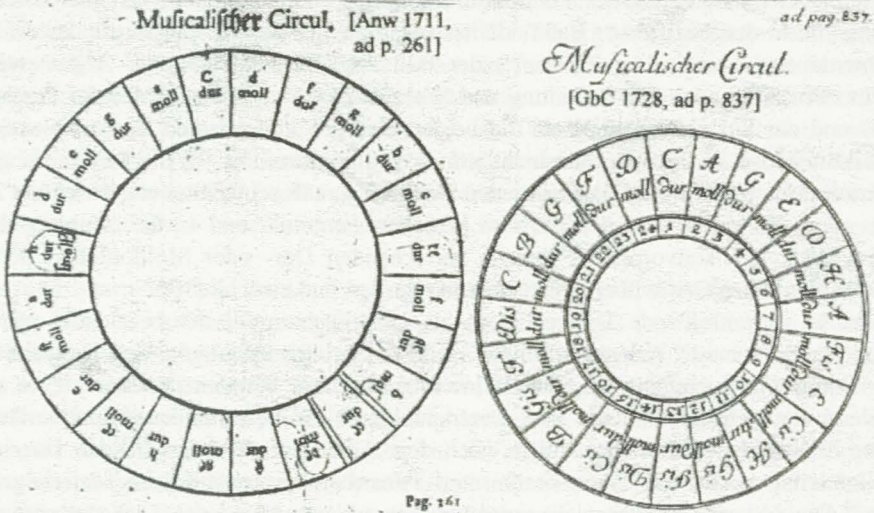


Abb. 1: Heinrichens *Musicalischer Circul* (1711, 1728)

Überlegungen zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den im Zirkel abgebildeten Verwandtschaftsgraden im Makrobereich der Modulationsziele einerseits, den Beziehungen im Mikrobereich der Funktionsharmonik andererseits stellt Heinrich nicht an. Sie wären mit dem Begriffsinstrumentarium der Harmonielehre leicht durchzuführen, was kurz angedeutet sei. Je drei benachbarte Dur-Akkorde (z. B. F, C, G) vertreten die Grundfunktionen einer Dur-Kadenz. Die terzverwandten Moll-Akkorde (d, a, e) können in der Dur-Kadenz als Stellvertreter der Grundfunktionen eintreten<sup>60</sup> (Sp, Tp/Sg, Tg [die Funktion „Dp“ funktioniert in der Praxis nicht]). Die Moll-Kadenz bedarf einer Modifikation: die Fundamente der Grundfunktionen beruhen zwar auch auf der Quintverwandtschaft, doch muß der jeweils quinhöchste Akkord Dur sein, um Dominantfunktion ausüben zu können, die Musterfolge lautete demnach d, a, E usw. Freilich würde all dies nur bedeuten, daß den Akkordbeziehungen, auf die sich die Komponisten gestützt haben, ein einfaches Schema unterlegt werden kann, wobei nicht feststeht, ob die derart veranschaulichten Beziehungen womöglich noch einer tiefergehenden Erklärung zugänglich sind.

<sup>60</sup> Es gibt etwa bei Chopin – also in einem ganz anderen harmonischen Umfeld – eine Form der Dominante mit Sexte statt Quinte, die den Anschein erweckt, als handle es sich bei ihr um ;Dp. In Wahrheit handelt es sich bei der Sexte über der 5. Stufe aber um die Vorwegnahme der Tonikaterz oder um einen „unaufgelösten Sextvorhalt“. Der Akkord wäre als D<sup>6</sup>, nicht als ;Dp zu bewerten. Man vgl. statt weiterer Erläuterungen in Chopins *Ballade g-Moll*, op. 23, die Takte 68 und 70 (die harmoniebestimmenden Akkorde wären gemäß dem letzten Viertel als b-d'-g' bzw. f'-a'-d' zu lesen) mit der vollgriffigen Parallelstelle T. 106 und 108.

### 3. 5 Das Konzept des „ambitusharmonischen Denkens“

In Heinichens Darstellung der Vorstrukturierung des kompositorisch verfügbaren Klangraums, die in den bezifferten Baßmodellen zusammengefaßt ist, spielen mindestens vier Momente eine konstitutive Rolle: 1.) der Baß als Ausgangspunkt der Argumentation (nicht notwendig auch der Erfindung und Wahrnehmung von Musik); 2.) der Dreiklang (5.3) und der Sextakkord (6.3) als die beiden einzigen konsonanten Tonkomplexe, mit denen die Musik in ihrer Grundschrift jedoch völlig auskommt; 3.) die Bestimmung der Akkordpräferenz (5.3 oder 6) eines jeden Baßtons gemäß seiner Stellung zu einem Zentrum oder – in anderer Perspektive – im aktuellen „ambitus“ und 4.) der „ambitus modi“ selbst, d. h. der Tonvorrat der jeweils herrschenden Dur- oder Molltonleiter, der die jeweils möglichen Griffe über einem Baßton reguliert und einschließt.

Das so zu umreißende Denken kann als „ambitusharmonisch“ bezeichnet werden. Vom „Ambitus modi“ reden die Punkte 3 und 4, die berücksichtigen, daß für Heinichen die Akkordtöne nicht nur Klangbausteine eines vertikal betrachteten Komplexes sind, sondern zugleich Bestandteile von kontrapunktisch zu bewertenden Stimmverläufen. Diese Stimmen richten sich sämtlich nach dem Tonvorrat der herrschenden Dur- oder Molltonleiter als der für einen bestimmten Tonartbereich konstitutiven Materialgrundlage.<sup>61</sup> Die Akkorde können nicht unter beliebiger Verwendung der Töne der chromatischen Skala gestaltet werden; „Zwischendominanten“ oder alterierte Akkorde gehören nicht zur Grundschrift der von Heinichen beschriebenen Musik. Auf „Harmonik“ ist dieses Denken gerichtet, weil es mit Akkorden operiert, deren Einheit der Spieler gleichsam „im Griff“ hat, und insbesondere auch deshalb, weil es die Akkordpräferenzen der Baßtöne relational, im Rahmen eines als normal oder „natürlich“ empfundenen Gefüges bestimmt, was den Begriff des Zentrums zugleich voraussetzt wie auch etabliert. Heinichen nähert sich damit dem Grundgedanken funktionsharmonischer Zusammenhangsvorstellungen an, ohne sich an irgend eines der späteren Systeme zu binden. Mit der Durchführung seines Planes, die Konstitution des musikalischen Zusammenhangs vom Begriff des im Baßverlauf zugleich gegebenen Akkordklanges, also von der „Harmonie“ her zu bestimmen, hat Heinichen die Gedankenwelt der „Moduslehre“ gleich welcher Schattierung endgültig verlassen. Allgemeine harmonische Beziehungen, nicht modellhafte Melodieverläufe begründen primär den Konnex der Musik. Damit ist nichts Gerin-

<sup>61</sup> Insofern läßt sich die Frage kaum entscheiden, ob die Reduktion der kompositorisch verwendeten Skalen auf Dur und Moll (Aeolisch), die sich in Heinichens Denken und erst recht in seiner Musik spiegelt, die Kadenzharmonik „verursacht“ habe, oder ob es umgekehrt die „Plausibilität“ kadenzharmonischer Fortschreitungen war, die die Reduktion der Skalen auf Dur und Moll „verursacht“ habe. Leiterreduktion und Kadenzharmonik sind bei Heinichen zwei Seiten derselben musikalischen Sache, die man in ihrer Korrelation anerkennen kann, ohne die später heiß umstrittene Frage, ob die „Melodie“ aus der „Harmonie“ entspringe oder umgekehrt, dogmatisch entscheiden zu müssen. Im übrigen ließe sich auch diese Frage besser behandeln, wenn man das Problem der „Verursachung“ nicht in den Objekten selbst, sondern in der Reflexion über die Objekte ansiedeln würde. Die Frage würde dann lauten: welche Aspekte der Musik leuchten auf, wenn ich die eine oder die andere Hypothese über das objektiv anscheinend unlösbare Problem annehme?



geres dokumentiert als ein Paradigmenwechsel in der Beantwortung der Frage danach, was ein Musikstück im Innersten zusammenhält.<sup>62</sup>

Da die Zentren in einem Stück wechseln, ist das Erkennen des Wechsels unabdingbar: „Weiß man nun solchergestalt das Changement der Tone genau zu observiren, so ist es alsdenn leicht, bey jedwedem changirten Tone den natürlichen ambitum und die rechten Signaturen nach Anweisung obiger Schematum zu finden.“<sup>63</sup> Der „ambitus modi“ in diesem durchaus neuartigen Verständnis ist also nicht nur eine Tonleiter, sondern zugleich Träger und Repräsentant einer „Normalharmonik“: Heinichen versteht darunter „die richtige Speciem 8<sup>vac</sup> Bassi seu Baseos eines jedwedem Modi, nebst seiner darüber gehörigen natürlichen Harmonie, wie sie [...] in denen Schematibus [...] zu ersehen ist.“<sup>64</sup>

„Ambitusharmonisches Denken“ kommt zunächst der konkreten Situation des Generalbaßspielers in idealer Weise entgegen: sein Ausgangspunkt ist die Baßlinie (Punkt 1), seine Hauptaufgabe bei unbeziffertem Baß ist die Entscheidung zwischen Dreiklängen und Sextakkorden (Punkt 2), seine Wahl wird mitbestimmt durch die Vorgaben des jeweils herrschenden Ambitus (Punkt 3), dessen Geltungsbereich bestimmt werden kann durch die Ermittlung der geltenden Tonika, die den Begriff der positionsbestimmten Harmonisierung der Baßnoten einschließt (Punkt 4). Darüber hinaus aber ist zu vermuten, daß diese Denkform auch den Komponisten zugute kam. Denn das „ambitusharmonische Denken“ steht in einer idealen Mitte zwischen vertikaler und horizontaler Orientierung: es ermöglicht sowohl die perfekte Kontrolle harmonischer Vorgänge wie auch die differenzierteste und idiomgerechteste Ausarbeitung der einzelnen Stimmen, deren Bahnen allgemein durch den Skalenvorrat, speziell aber durch das Fortschreitungs- und Dissonanzreglement der „Satzlehre“<sup>65</sup> vorgezeichnet sind. Dieses Denken kann Harmonik als einen einfachen Funktionszusammenhang erfassen und bietet damit die Möglichkeit zu einer dramaturgisch fruchtbaren, weiträumigen Klangregie, ohne sich durch Abstraktionen vom konkreten Satz weit entfernen zu müssen. Insbesondere kann es auf die Anwendung des generalbaß- und satzfremden Umkehrungstheorems verzichten.

Durch das Konzept der „Ambitusharmonik“ wird funktionsharmonisches Denken bei „antirameauischen Grundsätzen“ vorstellbar, und womöglich kommt man dadurch auch dem Denken von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach ein wenig näher, die die Harmonik ihrer Sätze bei hoher Differenziertheit der Stimmen stets unter Kontrolle

<sup>62</sup> Nochmals sei gesagt, daß Heinichens Projekt und seine Methode voraussetzen, daß das von ihm artikuliert Verständnis als implizites Moment von Praxis bereits existierte. Möglichkeiten und Grenzen der Anwendung von Heinichens Kategorien auf ältere Musik bis hin zur Frottola wären eigens zu diskutieren; fest steht allerdings, daß dabei einige wichtige Bestimmungen (wie die Beschränkung der Skalen auf Dur und Moll) zu modifizieren wären. Im übrigen soll damit nicht gesagt werden, daß es nicht noch zu Heinichens Zeit Nischen gab, in denen die alten „Modi“ sich partiell auswirken konnten, etwa in der Choralkomposition oder in bestimmten Arten der Fugenkomposition. Allerdings reden „Moduslehre“ und „Harmonielehre“ weitgehend aneinander vorbei: die Weigerung der „Moduslehre“, „Harmonik“ als potentiellen Faktor musikalischer Zusammenhangsbildung anzuerkennen, besagt nichts über das tatsächliche Potential von Harmonik.

<sup>63</sup> *GbC* (1728), S. 755.

<sup>64</sup> *GbC* (1728), S. 957.

<sup>65</sup> Der andernorts auch in umfassenderer Bedeutung gebrauchte Ausdruck bezeichnet hier und im folgenden stets in eingeschränkter Bedeutung den Kernbestand der konventionellen „Kontrapunktlehre“ (ohne Weiterungen wie Fuge, Kanon und anderer „obblighi“).

behielten. C. P. E. Bachs Diktum: „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze anti-rameauisch sind, können Sie laut sagen“,<sup>66</sup> darf daher nicht als (absurdes) Bekenntnis zu funktionsharmonischer Ignoranz verstanden werden. Heinichen weist einen Weg zur pragmatischen Erfassung von Harmonik, der mit dem Weg und dem Anspruch Rameaus kaum vergleichbar ist. Jedenfalls steht fest: worin immer die „antirameauischen“ Grundsätze von Bach sen. und jun. bestanden haben mögen: eine „antifunktionsharmonische“ Gesinnung oder Kompositionspraxis ist daraus nicht abzuleiten.

### 3. 6 Anmerkungen zu Walter Heimanns Buch über den „Generalbaß-Satz“

Die Überlegungen der vorangehenden Abschnitte wurden maßgeblich gefördert und auch provoziert durch ein Buch von Walter Heimann, das Heinichens Namen nicht in seinem Titel trägt; es heißt: *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz*.<sup>67</sup> Die folgenden kritischen Anmerkungen schränken die Bedeutung dieses im positiven Sinne eigenartigen Buches nicht ein; sie dienen lediglich der präziseren Festlegung der Grenze zwischen Heimanns Heinichen-Interpretation und dem Verständnis, das im vorliegenden Beitrag entwickelt wird. Diese Grenze verläuft zwischen dem soggetto-gebundenen „Satz“ und der Kategorie einer eigenständig zu entwerfenden „Harmonik“. Heinichen überschreitet diese Grenze; Heimann muß diese Grenzüberschreitung bagatellisieren, weil er Heinichen von vornherein zum Kronzeugen für einen „Choral-Satz“ reduziert, in dem die Möglichkeiten einer frei zu entwerfenden Harmonik durch den *cantus firmus* stark eingeeignet sind.

Heimanns Arbeit baut auf einer breit ausgeführten Heinichen-Exegese auf; der Text wird dabei nicht nur erläuternd referiert, sondern mit dem Ziel eines „historisch angemessenen“ Verständnisses „des“ Bachschen Choral-Satzes interpretiert.<sup>68</sup> Wenn es Heimann nur darum ginge, „diejenige Tradition der Generalbasslehre“ herauszuarbeiten, „in der Bach stand, und die er in seinem Kompositionslehrgang realisierte“,<sup>69</sup> dann wäre ihm dies wohl gelungen. Die Darstellung und Interpretation der „satztechnischen“ Momente in Heinichens Lehre ist überzeugend, die Unterstellung ähnlicher Gedanken bei Bach ist plausibel. Die Ausführungen zu Kirnberger, Mattheson und Niedt tragen zum Verständnis der Stellung von Heinichens Büchern im Schrifttum des 18. Jahrhunderts bei.

<sup>66</sup> Überliefert in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*, 2. Teil, 3. Abt., S. 188; nähere Angaben dazu in *Bach-Dokumente*, hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig, Band III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 1972, Dok. 767, insbesondere S. 236. Ob „antirameauisch“ heißen soll „prokirnbergerisch“ oder etwas ganz anderes meint, kann hier offen bleiben, da man über Vermutungen kaum hinauskommen wird.

<sup>67</sup> Walter Heimann, *Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choral-Satz* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 5), München 1973. Dieses Buch gehört zu den seltenen Arbeiten, die älteres Musikschrifttum im Dienste eines aktuellen Erkenntnisinteresses kritisch aufnehmen und es nicht lediglich paraphrasieren, zusammenfassen und in eine historische Reihe einfügen, deren mögliche Querbeziehungen zur Musikproduktion zumeist nicht thematisiert werden.

<sup>68</sup> Die Arbeit bezieht sich nicht auf die *Anw* (1711), sondern ausschließlich auf den *GbC* (1728). Dies kann gerechtfertigt werden, weil es zu den Vorzügen des *GbC* gehört, die „Satzlehre“ als Grundlage der Generalbaßlehre deutlicher hervortreten zu lassen.

<sup>69</sup> Heimann, *Der Generalbaß-Satz* [s. Anm. 67], Vorwort, S. 3.



Heimann neigt aber zugleich dazu, die Relevanz, ja die Möglichkeit einer vom konkreten Satz begrifflich zu unterscheidenden „funktionsharmonischen Konzeption“ bei Heinichen (und in der Perspektive damit auch bei Bach) verschwinden zu lassen. An deren Stelle soll eine Verbindung von kontrapunktischen Dissonanzregeln mit einer das „Kontinuum“ garantierenden Anzahl von „Oktavregeln“ treten (Heinichens GR und SR), die mit einer gewissen Zwangsläufigkeit jegliche Choralharmonisierung präformieren. Dabei komme es darauf an, sich nicht durch spätere Sichtweisen „den Zugang zur Eigenbedeutung der sich hier erklärenden Ordnung“ zu verschütten.<sup>70</sup> Da diese „Ordnung mit Eigenbedeutung“ am Beginn von Bachs Kompositionslehrgang den Schülern vermittelt worden sein soll, liegt die Suggestion nahe, daß Heinichen, Bach und die von ihm unterrichteten Schüler ein Verständnis von Klanglichkeit gehabt hätten, das eine Anwendung von Funktionsbegriffen problematisch mache, wenn nicht gar verbiete. Da Heimann fast keine Sekundärliteratur heranzieht,<sup>71</sup> bleiben mögliche Gegenpositionen unbenannt, die ihrerseits der erstrebten neuen Sicht ein schärferes Profil hätten verleihen können.

Die Anwendung „späterer“ Begriffe ist immer dann notwendig, wenn ein aktuelles und zu rechtfertigendes Interesse von älteren Dokumenten nicht artikuliert wird. Dies gilt insbesondere dann, wenn es um eine Dimension wie diejenige der harmonischen Kontinuität<sup>72</sup> geht, die auf einem „Regelwerk“ beruht, das in den traditionellen Begriffen der Satzlehre gar nicht expliziert werden kann. Denn Kontrapunktregeln greifen bekanntlich nur bei einer bereits gegebenen Gegenstimme. Grob gesprochen fehlt der Kontrapunktlehre ein entscheidendes Element, das sie erst zur Kompositionslehre im Sinne einer „Konzeptionslehre“ machen würde: sie gibt den Leitfaden des *cantus firmus* vor, ohne die Bildung eines solchen Leitfadens zu lehren. Für das Verständnis des „Kontinuums“ – seiner Konzeption und Rezeption – können die konventionellen Satzregeln, die den Hauptinhalt der Kontrapunktlehre bilden, daher nicht herangezogen werden. Hierfür kommen nur die Oktavregeln, insbesondere die „Special-Regeln“ in Betracht.

Heimanns Interpretation von Heinichens Oktavregeln ist zwar vordergründig ausgerichtet auf den kompositorischen Spezialfall des Choralatzes: einer einfachen Form des vierstimmigen und weitgehend homorhythmischen Kontrapunkts. Dabei will er die Grundschrift des Satzes aus Dreiklängen und Sextakkorden von „kadenzlogischen“ Normen möglichst freihalten zugunsten einer tendenziell beliebigen, aber durch kontrapunktisch-satztechnische Rücksichten beschränkten Setzbarkeit dieser konsonanten Akkorde. „Harmonik“ als mögliche Dimension der Konzeption eines Choralatzes ist damit praktisch überflüssig geworden: sie ergibt sich mehr oder weniger von selbst.

<sup>70</sup> Ebd., S. 64.

<sup>71</sup> Man vgl. das „Verzeichnis der benutzten Literatur“ auf S. 221. Womöglich richtet sich Heimanns Versuch der historischen Lokalisierung einer möglichen Genese von Bachs Choralatz gegen Bücher wie Lars Ulrich Abraham, *Harmonielehre. Der homophone Satz*, Köln 1965. Abraham weiß selbst um die Historizität von Satzlehre, setzt sich aber mit der Applikation einer eklektisch gewonnenen „Erklärungsweise“ harmonischer Vorgänge auf das „Oeuvre Joh. Seb. Bachs“ (S. 13) dem Verdacht der Anwendung unangemessener Begriffe aus (über dessen Triftigkeit damit noch nicht entschieden ist).

<sup>72</sup> Streng genommen geht es um „musikalische Kontinuität“ schlechthin, die auf den Faktoren „Klang“ und „Zeit“ beruht.

Dieses Konstrukt stellt Heimann unter der Überschrift „Der Oktavregelsatz“ (S. 62–71) vor. Dort behandelt er die konventionellen „General-Regeln“; von den „Special-Regeln“ aber werden nur die Regeln 1–6 (1728) besprochen, die die Grenzen einer Tonart nicht überschreiten. Die Existenz von SR 7 und 8 (1728; die entsprechenden Regeln trugen 1711 die Nummern 5 und 6) wird nicht einmal erwähnt; gerade sie aber machen klar, daß Heinichen nicht nur mit traditionell vorgegebenen Dreiklangs- und Sextakkordfolgen jongliert, sondern harmonische Organisationsprinzipien benennt, die über die Regeln jeder konventionellen „Satzlehre“ hinausgehen und – als „*principia compositionis*“ – einen kategorial anderen Status haben als die Kontrapunktregeln. Wenn man sich auf den Aspekt des „Satzes“ – auf das lokale Gebiet der Akkordsetzung und Dissonanzbehandlung – konzentriert, mag der Verzicht auf die Modulationsregeln eben noch verständlich sein. Dann aber dürfen auch keine globalen Aussagen über Ordnungsprinzipien im Oktavregelsatz gemacht werden. Die Behauptung, daß erhöhte Töne „noch keineswegs als ‚Leittöne‘ aufgefaßt werden, sondern als frei setzbare, vor allem melodisch motivierte Abweichungen von der naturalen Skala“,<sup>73</sup> ist vor dem Hintergrund von SR 7 (1728) eindeutig falsch. Denn SR 7 hebt ja gerade die Bedeutung des Leittons (generalisierbar zum Begriff Dominanterterz) für die unmißverständliche Etablierung eines neuen Tonartenzentrums (generalisierbar zum Begriff Tonika) hervor und bestätigt damit den Grundgedanken der Funktionsharmonik, weil im Begriff des Klangzentrenwechsels der Begriff eines Klangzentrums überhaupt enthalten ist.

Ebenso ungeklärt bleibt der Funktionsbegriff, gegen den Heimann etwa in den Sätzen opponiert:

Die ordnungsbildende Rolle liegt nicht in der Funktionalität der Klänge, sondern in der Basisfunktion der Fundamentstimme, die für die Harmonie und das Kontinuum des konsonanten Satzes maßgeblich ist. Infolge dieser Urteilsweise impliziert das Reglement des konsonanten Satzes durchaus auch Harmonieverbindungen, die sich gegenüber der späteren Kadenzlogik indifferent verhalten, denn es widerspricht nicht seiner Gesetzmäßigkeit, wenn aufgrund der Baßführung gelegentlich nach einer Dominante die Subdominante folgt.<sup>74</sup>

Im Blick auf Heinichens Lehre wäre auf der Objektseite die Trennung einer „Funktionalität der Klänge“ und der „Basisfunktion der Fundamentstimme“ sachlich unzutreffend, da die „Fundamentstimme“ hier eben doch eine Klanglichkeit impliziert, die auf die Grundverhältnisse der „späteren Kadenzlogik“ hinausläuft. Mit anderen Worten: eine konzeptionell bedeutsame „Basisfunktion“, die über eine bloße *cantus-firmus*-Funktion hinausginge, kann der Baßstimme schlechterdings nicht zugesprochen werden, wenn man sie lediglich als ein nicht weiter zu befragendes Faktum betrachtet. „Basisfunktion“ kann man ihr erst dann attestieren, wenn man Klarheit über die ihre jeweilige Gestalt bestimmenden Momente gewonnen hat. Und nichts spricht gegen die Möglichkeit, daß

<sup>73</sup> Heimann, *Der Generalbaß-Satz* [s. Anm. 67], S. 66.

<sup>74</sup> Ebd., S. 70.



diese Momente mit denjenigen identisch sind, die auch die „Funktionalität der Klänge“ ausmachen.

Funktionsharmonisches Denken argumentiert Heimann schließlich auch dadurch aus dem „Oktavregelsatz“ hinaus, daß er die Ursache des Wandels als bloßes Akzidens in den Hintergrund verlegt: der „Vorgang, der zu diesem scheinbar funktional ordnenden Oktavregelsatz führt, ist gegenüber der Ordnung des 17. Jahrhunderts nicht ein Umdenken oder eine Neu-Ordnung, sondern gleichsam ein Erweiterungs- oder Dehnungsvorgang der alten musikalischen Beurteilungsweise: Die Oktavregeln vollziehen im wesentlichen nur eine Neuformulierung der alten Sextenregeln des 17. Jahrhunderts [...] für den gewandelten Tonartbegriff des Jahrhundertbeginns und gehen im übrigen nicht über die alten grundsätzlichen musikalischen Denk- und Urteilkategorien des 17. Jahrhunderts hinaus.“<sup>75</sup> Da aber der „gewandelte Tonartbegriff“ bereits in Heinichens 1711 publizierten „Special-Regeln“ nichts Geringeres voraussetzt als die harmonische Etablierung eines Klangzentrums, mithin funktionsharmonisches Denken bei Komponisten und Hörern, sind diese Behauptungen logisch unstimmgig. Denn die Formulierung eines „gewandelten Tonartbegriffs“ um 1700 bedeutet eben gerade einen entscheidenden Schritt über die „alten grundsätzlichen Urteilkategorien“ hinaus.

Die erwähnte Möglichkeit, daß im „Oktavregelsatz“ D vor S stehen kann, ist noch kein Argument gegen eine als unangemessen verdächtige „spätere Kadenzlogik“. „Kadenzlogik“ ist ja kein von Theoretikern erlassenes Gesetzeswerk (selbst wenn Theoretiker den Charakter ihrer Arbeit zuweilen in dieser Weise mißverstanden haben sollten), auf das dann die Pedanten unnachsichtig pochen, sondern ein Inbegriff „normaler“, unmittelbar plausibler Klangfolgen, der natürlich auch weniger normale, aber noch immer plausible Klangfolgen zuläßt. Mozart eröffnet das Credo seiner *Missa brevis in F-Dur* (KV 192), mit dem berühmten viertönigen Motiv  $f^1 - g^1 - b^1 - a^1$ , das er mit den Klängen  $F-C-BC-F$ <sup>76</sup> harmonisiert, die als T-D-SD-T aufzufassen sind. Das gleiche Motiv<sup>77</sup> liegt dem Schlußsatz der *Jupiter-Sinfonie* (KV 551) zu Grunde, hier exponiert mit den Tönen  $c^2 - d^2 - f^2 - e^2$ . Dort lautet die analoge Harmoniefolge (in einfachster Form): T-S-D-Tp. Was soll aus der Ergreifung verschiedener Möglichkeiten für Mozarts musikalisches Empfinden folgen, was für die „Kadenzlogik“, und was für die adäquate Rezeption? Wenn man einwendet, daß die Folge D-S zu Mozarts Zeiten „unnormal“ geklungen habe, während sie im „Oktavregelsatz“ „normal“ geklungen hätte, so beruft man sich auf ein Urteil über die Auffassungsweise längst verstorbener Hörer. Dieses kann direkt weder verifiziert noch falsifiziert werden. Es wäre durch Textinterpretation und durch begleitende statistische Untersuchungen plausibel zu machen. Hier aber wäre erst noch zu erweisen, daß etwa bei Bach die Folge D-S eine derart bedeutende Rolle spielte, daß sie uns nötigen würde, seine musikalischen Begriffe in einer Weise zu den-

<sup>75</sup> Ebd., S. 64.

<sup>76</sup> Fehlender Strich zwischen Buchstaben bedeutet: zwei Harmonien zum Motivton; von Umkehrungsformen sei abgesehen.

<sup>77</sup> Im Detail wären Unterschiede zu benennen: im „Credo“ eine Motivteilung in 2+2 Töne („Credo, credo“), während in der *Jupiter-Sinfonie* der Gestus des Motivs von 1-4 reicht. Die Zäsur im „Credo“ ist aber nicht so stark, um zwischen D und S eine die harmonische Wirkung gleichsam neutralisierende Kluft zu schaffen: zu klar ist die ganze Harmoniefolge als F-Dur-Kadenz angelegt.

ken, die von der (wie auch immer beschaffenen) Art abweicht, in der wir uns Haydns oder Mozarts Begriffe vorstellen.

Ein gegenüber funktionsharmonischem Denken indifferenter „Oktavregelsatz“ mag sich aus anderen Schriften – etwa denjenigen Werckmeisters oder gar Schonsleders – konstruieren lassen; in Heinrichens Absicht lag die Darstellung eines solchen Satzes nicht. Anders als das Erkenntnisinteresse Heimanns war das Interesse Heinrichens nicht auf den Choralatz gerichtet, sondern auf die Organisationsprinzipien cantus-firmus-freier Musik, wie die Wahl einer „Cantata“ als Demonstrationsexempel zeigt. Unbeschadet dieser Einwände, die Heimanns Heinrichen-Deutung betreffen (die bei ihm in partiell problematischer Weise nur Mittel zum Zweck ist), erlangt man durch das Studium von Heimanns Arbeit eine intime Kenntnis satztechnischer Konventionen, die der Analyse insgesamt zugute kommt auch und gerade dann, wenn die Verbindung von harmonischer Konzeption und satztechnischer Konkretion zu charakteristischen Satzmodellen geführt hat, wie sie insbesondere die Musik der Bach-Zeit ausgeprägt hat.<sup>78</sup>

#### 4. Heinrichens Denken und Mitteldeutschland

Heinrichens intellektuelle Originalität wird bezeichnet durch den von ihm beschrifteten schmalen Grat, von dem aus er sowohl die Regeln des strengen und des lizentiösen Kontrapunktsatzes als auch die beiden grundlegenden Parameter einer „Tiefengrammatik“ musikalischer Zusammenhangsbildung in der Musik seiner Zeit – Akzenttakt und Funktionsharmonik – erreichen und dem Lehrling vermitteln konnte. Heinrichens Lehre ist keine Frucht apriorischer Spekulation, sondern die Lösung einer praktischen Aufgabe, die er sich gestellt hat. Da ein Generalbaß mit wesentlichen Eigenschaften der Komposition übereinstimmen muß, liegt es nahe, den Generalbaß selbst als eine auf das Wesentliche reduzierte Form der Komposition zu betrachten. Der primär homorhythmische, dabei kontrapunktisch korrekte Satz kann aus einer unbezifferten Baßstimme rekonstruiert werden, wenn es Regeln gibt, nach denen die Einzelstimme als Repräsentantin einer Klanglichkeit verstehbar ist, die zu der vollständig ausgeführten Komposition paßt.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Vgl. etwa Georg Reichert, „Harmoniemodelle in Johann Sebastian Bachs Musik“, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. A. A. Abert und W. Pfannkuch, Kassel 1963, S. 281–289. Solche „Modelle“ stehen – wie die Klauseln – als „fast konkretisierte Schemata“ gleichsam an der Schwelle von allgemeinharmonischem „Wesen“ zu satztechnischer „Erscheinung“. Die in der Musik des Spätbarock verbreiteten, kadenzharmonisch nicht restlos zu erklärenden Modelle wie 5–6-Ketten über stufenweise aufsteigendem oder 7–6-Ketten über absteigendem Baß, ferner Quintfallsequenzen oder ähnliche Baßmuster spielen in Heinrichens Regeln keine Rolle. Zweifellos verdanken die genannten Modelle ihre Plausibilität elementaren melodischen Bewegungen wie dem stufenweisen Auf- bzw. Absteigen oder elementaren harmonischen Bewegungen wie dem Quintfall in Verbindung mit Dreiklängen und Septakkorden. Eine umfassende Beschreibung der von einzelnen Komponisten verfolgten klanglichen Maximen müßte versuchen, das Verhältnis von kadenzkonformen Momenten und der quantitativen wie qualitativen Bedeutung von partiell anders motivierten Modellen in nachvollziehbarer Weise darzustellen. In Heinrichens eigenen Kompositionen spielen Modelle der genannten Art gegenüber kadenzkonformer Harmonik eine sehr untergeordnete Rolle. Bei anderen Komponisten der Zeit mag dies anders sein.

<sup>79</sup> Dies umschreibt Heinrichens Generalbaß-Definition: „Der General-Baß an sich selbst ist eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft / vermittelt welcher man nach gewissen Regeln zu der eintzigen vorgelegten Bass-Stimme eine völlige Harmonie dergestalt erfinden kan / daß sie mit der dazu gesetzten Vocal- oder Instrumental-Music genau übereinstimmet“ (*Anw* [1711], S. 25).



Die theoretisch anspruchsvollsten Regeln, von Heinichen als „Special- oder Composition-Regeln“ bezeichnet<sup>80</sup>, machen die Interpretation des einzelnen Baßtons abhängig von seiner Stellung zu einem Zentralton. Das Gefüge von Abhängigkeiten und Relationen weist den einzelnen Baßtönen eine Position oder „Funktion“ zu, und dieser Schritt, von Heinichen durch Generalisierung analytischer Befunde vollzogen, überschreitet die Grenze zwischen einer Denkweise, in der Klänge nur als isolierte Phänomene oder als akzidentielle Folgeerscheinung von Stimmbewegungen konstatiert werden, hin zu einer Perspektive, die musikalischen Zusammenhang wesentlich in Form von taktmäßig bewegten Klangfolgen wahrnimmt, die auf ein Zentrum gerichtet sind.

Heinichen hat seine in den Jahren nach 1700 begonnenen Erkundungen 1728 unter dem Titel *Der Generalbaß in der Composition* in erweiterter Form publiziert. Damit hat er eine nicht mehr übertroffene theoretisch-praktische Konzeption von Generalbaßlehre vorgelegt, die zum einen als Satzlehre dienen kann, zum anderen aber in den Bereich leitender Organisationsprinzipien vorstößt, die einer traditionellen Satzlehre unzugänglich bleiben, weil sie auf eine Vorgabe, einen „cantus firmus“ oder „soggetto“ angewiesen ist. Dieser Grenzüberschritt ist angedeutet im Untertitel des späteren Buches, in dem Heinichen „die Principia der Composition“ (die eben nicht restlos mit den vordergründigen Satzregeln zusammenfallen) als den eigentlichen Quell seiner Lehre bezeichnet. Heinichen ist von universaler Bedeutung für die Geschichte des musikalischen Denkens, weil er diese Grenzüberschreitung in einer Weise vollzogen hat, die sich eng an die kompositorische Realität seiner Zeit bindet und zeigt, wie man die grundsätzlich schwer ansprechbare Satzqualität der „Harmonik“ mit minimalem theoretischem Aufwand auf Begriffe bringen kann, deren pragmatische Ausrichtung sowohl dem Generalbaßschüler als auch dem modernen Analytiker entgegenkommt.

Es bedeutet keine Einschränkung der universalen Bedeutung von Heinichens Büchern, wenn man für deren Entstehung und Anlage auch einige spezifisch mitteldeutsche Ursachen anführt, die nicht in den Gedanken selbst, wohl aber in den sie fördernden Voraussetzungen zu sehen sind. Daß Heinichen nicht nur die Idee zu einem Projekt hatte, sondern auch die intellektuelle Kraft und Fähigkeit, es durchzuführen, hat sicher zu tun mit seinem Aufwachsen in der mitteldeutschen Kantorentradition, seinem Besuch der Thomasschule und dem Unterricht bei Kuhnau – einem gleichfalls sehr nachdenklichen Musiker –, seinen Erfahrungen im Leipziger Musikleben um 1700, nicht zuletzt aber mit der argumentativen Schulung auf dem Gymnasium und in den Kollegien an der Leipziger Universität. Man könnte an den rebellischen Geist des Christian Thomasius (1655–1728) denken, wenn man Heinichens Tiraden gegen abergläubische Autoritätenverehrung in den Vorreden seiner Traktate liest. Freilich wird der Name des furchtlosen Thomasius, der 1690 aus Leipzig nach Halle fliehen mußte, von Heinichen nicht erwähnt. Ausdrücklich beruft er sich 1711 aber auf die bei dem „gelehrten Scherzer, Mohrhoff und andern braven Autoribus angegebene Methoden, wie ein Knabe in Studiis

---

<sup>80</sup> Vgl. Anm. 32.

durch gute Anführung es allen andern zuvor thun“ könne.<sup>81</sup> In diesen Hinweisen spiegeln sich gewiß eigene Lese- und Bildungserfahrungen Heinichens.

Daniel Georg Morhof (1639–1691) hat neben seinen enzyklopädischen *Polyhistor*-Bänden u. a. eine *Oratio de intemperantia in studiis, et eruditorum qui ex ea oriuntur, morbis* (Kiel 1672) und einen *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie* (Kiel 1682)<sup>82</sup> verfaßt.

Der Leipziger Theologe und Universalgelehrte Johann Adam Scherzer (1628–1683) hat ein erstmals 1654 publiziertes und vielfach nachgedrucktes *Vade mecum sive Manuale philosophicum* verfaßt,<sup>83</sup> das eine vorwiegend lexikalische und knappe Aufbereitung von Grundbegriffen der aristotelisch-scholastischen Tradition darstellt. Scherzer widmet dem Aspekt einer didaktisch optimalen Vermittlung besondere Aufmerksamkeit.

Findet das Bestreben nach leichter Faßlichkeit besonders in seiner ‚resolutiven‘ Darstellungsmethode der philosophischen Axiome seinen Ausdruck, mit der er diese durch Hinzufügung von *limitationes* dem Verständnis der Studenten anzupassen sich bemüht, so ist das Ideal der Kürze kennzeichnend für Scherzers gesamte literarische Tätigkeit und gewinnt bei ihm, dem vielleicht markantesten Repräsentanten der kompendiösen Schulphilosophie, geradezu den Charakter eines Credo: ‚Nihil enim in tota rerum natura eruditionis esse credo, quod non in aliquod compendium (Methodicum tamen) possit redigi‘.<sup>84</sup>

Bei Scherzer findet sich nicht nur reiches Material zur „Methode“ des Denkens, sondern auch eine Bestimmung des Nachdenkens im Rahmen von „praktischen Disziplinen“, zu denen die Generalbaßlehre zweifellos gehört. Dieses Nachdenken ist notwendig zweckgerichtet, mithin „pragmatisch“; deshalb gehören Heinichens Ausführungen (wie die Generalbaßlehre überhaupt) nicht zur „Musiktheorie“, sofern man den Namen der „Theorie“ als einer spekulativen, rein betrachtenden Wissenschaft ernst nimmt. Scherzer schreibt:

§. 1. Quemadmodum in disciplinis practicis omnia tendunt ad finem & prima consideratio finis est (quod *methodi Analyticae*, quâ traduntur *practicae*, proprium est,) ne omnis labor sit frustraneus, ita etiam in nostro hoc exercitio omnia, quae tradituri sumus ad certum finem debent tendere. Frustrâ enim consulimus de mediis, ubi finis

<sup>81</sup> *Anw* (1711), Vorrede, S. 2. Aufschlußreich ist auch der Vergleich des „Rechenmeisters“ und des „Algebraisten“ auf S. 3, der leicht übertragen werden könnte auf den einsichtsarmen Generalbaßpraktiker einerseits, den kompositionsverständigen Accompagnisten andererseits.

<sup>82</sup> Faksimile-Nachdruck der vermehrten und verbesserten Ausgabe Lübeck und Frankfurt am Main 1700, Bad Homburg v. d. H. 1969.

<sup>83</sup> Hier wurde der leicht greifbare Faksimile-Nachdruck verwendet: Johann Adam Scherzer, *Vade mecum sive Manuale philosophicum*. [Faksimile-]Neudruck der Ausgabe Leipzig 1675, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von S. Meier-Oeser, Stuttgart 1996.

<sup>84</sup> Meier-Oeser im Vorwort zu Scherzer, *Vade mecum* [s. Anm. 83], S. XIX; das lateinische Zitat findet sich in pars 5, S. 3, des Scherzerschen „Vade mecum“. Eine deutsche Übersetzung könnte lauten: „Ich glaube, daß es im gesamten Bereich der Bildung nichts gibt, das nicht in die Form eines kurzen, gleichwohl auf bestimmten Grundsätzen beruhenden Leitfadens gebracht werden könnte.“



est impossibilis, inquit Philosophus. §. 2. Finis autem noster est indagatio veritatis latentis in rebus ipsis. Quae veritas non semper eodem modo est indagabilis; sed pro diversitate rerum, diversum sibi deposcit modum eruendi [...].<sup>85</sup>

[Wie in den praktischen Disziplinen alles auf den Zweck ausgerichtet ist, so gilt dem Zweck auch das Hauptaugenmerk – was zugleich das eigentümliche Merkmal der „analytischen Methode“ ist, mittels welcher die praktischen Disziplinen gelehrt werden –, damit nicht alle Mühe vergebens sei: so müssen auch in der Disziplin, die wir lehren wollen, alle Überlegungen auf einen bestimmten Zweck abzielen. Umsonst denken wir über Mittel nach, wenn der Zweck unerreichbar ist, sagt der Philosoph.<sup>86</sup>

§. 2. Unser Zweck ist die Erforschung der Wahrheit, die in den Dingen selbst verborgen ist. Diese Wahrheit ist nicht immer auf gleiche Weise erforschbar; vielmehr verlangt die Verschiedenheit der Dinge eine je verschiedene Untersuchungsmethode...]

Bei allen Unterschieden im Einzelnen – Scherzer handelt vom Denken und richtigen Disputieren – lassen sich diese Sätze auch auf Heinrichs Projekt beziehen. Der Forscher, der die Mittel, die seinem Zweck entsprächen, nicht im Schrifttum vorfindet, wird zwangsläufig auf die „res ipsas“, also auf die Empirie in Form der konkreten zeitgenössischen Kompositionen verwiesen, die er mit möglichst klaren Begriffen untersuchen wird, um sie auf ihre wesentlichen Elemente und Strukturen zurückführen zu können. Die von Heinrich herausgearbeiteten zeitlichen und klanglichen Grundstrukturen der Musik seiner Zeit sind von größter Schlichtheit: die Zeit wird geordnet nach Zweier- und Dreierakzenteinheiten, der Klang wird in einer prinzipiell noch weiter zu vereinfachenden Weise auf leicht überschaubare Normalverhältnisse in einem zentrierten Gefüge reduziert. Der Versuch einer Synthese der Momente Zeit und Klang müßte berücksichtigen, daß der Klang die Zeit benötigt, um eine Folge bilden zu können, während die Zeit den Klang benötigt, um real werden zu können. Die weite Bestimmung von Musik als bewegtem Klang und erklingender Zeit wäre im Hinblick auf Barockmusik durch die aus Heinrichs Schriften zu gewinnenden Kategorien und Muster zu spezifizieren.

Der Spruch „simplex sigillum veri“<sup>87</sup> enthält zwar eine ungedeckte Behauptung; aber im Rückblick betrachtet formuliert Heinrich Vorstellungen, die mit nur geringfügigen Abweichungen im Grunde genommen aller landläufig-modernen musikalischen Elementarlehre zugrunde liegen. Das bedeutet nicht, daß die vollendeten Musikstücke zur Zeit Heinrichs insgesamt „simpel“ gewesen wären; es bedeutet vielmehr, daß die ungeheure Komplexität, die die Musik der Zeit in ihren Gipfelwerken erreichen konnte, auf schlichten Grundlagen ruht, die sicher wesentlich zum anhaltenden „Erfolg“ dieser Musik beitragen.

<sup>85</sup> Scherzer, *Vade mecum* [s. Anm. 83], pars 4, S. 8 [fortlaufende Paginierung: S. 776]; Übersetzung vom Vf.

<sup>86</sup> Vgl. bei Aristoteles etwa *Nikomachische Ethik*, Buch III, 1112a17 ff.

<sup>87</sup> „Das Einfache ist ein Kennzeichen des Wahren“ (Ausspruch des Arztes Hermann Boerhave [1668–1738], Inschrift auf seinem Denkmal in Leyden), eine gelegentlich von Arthur Schopenhauer zitierte Sentenz (Arthur Schopenhauer, *Werke in Fünf Bänden*, nach den Ausgaben letzter Hand herausgegeben von L. Lütkehaus, Zürich 1988, Anmerkung im „Beibuch“, S. 148, zu Bd. III, S. 517, Z. 18).

Wegen der Beharrlichkeit und Konsequenz seines Fragens und wegen seines Vertrauens auf die Kraft des eigenen Denkens könnte man Heinichen, der im übrigen auf seine Hofkapellmeisterstelle in Dresden stolz gewesen ist, als Vertreter der frühen Aufklärung charakterisieren, der geprägt war durch die bürgerliche Kultur und die gelehrten Institutionen der sächsischen Messestadt Leipzig. Das studentische Milieu in Leipzig mit seinen Collegia musica unter Telemann und Fasch ermöglichte ihm nicht nur die Bekanntschaft, sondern den täglichen Umgang mit den neuesten Kompositionen italienischer Machart. Die kirchlich-protestantisch, städtisch und auch höfisch geprägte Sozialstruktur des mitteleuropäischen Raumes aber garantierte das „Brot“, ohne das weder die Musik noch die auf sie gerichtete Reflexion hätten leben können.

Heinichens Bücher sind über ihre historische Signifikanz hinaus auch zeitlos aktuell dadurch, daß sie den Weg von einer (möglichst vorurteilsfreien und aspektreichen) Beobachtung der Kompositionen, die der Analytiker als seine Untersuchungsobjekte vorfindet, zur Bildung abstrakter Allgemeinbegriffe demonstrieren. Einen ähnlichen Weg haben die meisten in der musikalischen Analyse verwendeten komplexen Begriffe irgendwann zurückgelegt;<sup>88</sup> nur dann, wenn man sich der Herkunft seiner Begriffe bewußt ist, kann man Erkenntnismöglichkeiten und -begrenzungen dieser Begriffe vernünftig abschätzen. „Musikalische Analyse“ könnte so zu einer in ihren Anfangsgründen zugleich rational wie historisch fundierten Disziplin werden, über deren Sinn mit Argumenten und nicht mit Bekenntnissen zu streiten wäre.

---

<sup>88</sup> Sofern es sich nicht um rein oder wenigstens primär formale Begriffe handelt wie „Zeit“ oder „Klang“.