

Johann Ulrich Steigleders „*Ricercar Tabulatura*“ (1624) als Kunstbuch

Eine Einführung in Formprinzipien imitatorischer Tastenmusik

ULRICH SIEGELE

Überblick

1. Das Kunstbuch: Absicht und Aufbau
2. Architektonische Rahmenform: Die sechs Stücke des großen Typus
 - 2.1 Kontrapunktische Definition als Norm: Jan Pieterszoon Sweelinck
 - 2.2 Beibehaltenes thematisches Material in allen Teilen der Rahmenform: Die Ricercare Nr. 11 in a, Nr. 4 in G und Nr. 1 in d
 - 2.3 Thematisch abweichender Mittelteil: Die Ricercare Nr. 3 in F und Nr. 2 in e
 - 2.4 Sukzessive thematische Variation: Die Ausnahme des Ricercars Nr. 5 in a
3. Kompositionstechnische Fragen: Die sechs Stücke des kleinen Typus
 - 3.1 Nichtthematische Zeit I: Das Ricercar Nr. 6 in C
 - 3.2 Akkordbrechung: Das Ricercar Nr. 7 in d
 - 3.3 Engführung: Das Ricercar Nr. 8 in e
 - 3.4 Proportionale Verkürzung des Themas: Das Ricercar Nr. 9 in F
 - 3.5 Nichtthematische Zeit II, doppelter Kontrapunkt und Ordnung der Kadenzstufen: Das Ricercar Nr. 10 in G
 - 3.6 Integral proportionierte Rahmenform: Die Ausnahme des Ricercars Nr. 12 in C
4. Der Werkplan als Komposition

1 Das Kunstbuch: Absicht und Aufbau

Die *Ricercar Tabulatura* (1624) des Stuttgarter Stifts- und späteren Hoforganisten Johann Ulrich Steigleder (1593–1635) kann zwei Besonderheiten für sich in Anspruch nehmen, eine herstellungstechnische und eine inhaltliche: Herstellungstechnisch ist sie der erste Notendruck in Deutschland, der sich für ein umfangreiches Musikwerk des Kupferstichs bedient, überdies vom Autor eigenhändig gestochen und ausgedruckt; inhaltlich bietet sie, in zwei tonartige Reihen und nach der Stimmenzahl geordnet, eine Sammlung von zwölf imitatorischen Stücken für ein Tasteninstrument und somit innerhalb Deutschlands ein frühes gedrucktes Zeugnis für die Form des Kunstbuchs in praktischen Beispielen, hier für eine Kunstlehre des Ricercars. Über den Originaldruck, der die Stücke auf einem modifizierten Zehnliniensystem notiert, unterrichtet das Vorwort der neuen Ausgabe¹. Hier stehen das Kunstbuch und seine Eigenart im Mittelpunkt. Die Betrachtung der ganzen Sammlung und der einzelnen Stücke erschließt Formprinzipien imitatorischer Tastenmusik.

¹ Johann Ulrich Steigleder, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, I: *Ricercar Tabulatura* (1624), hrsg. von Ulrich Siegele, Kassel u. a. 2007 (in Vorbereitung).

Wie Steigleder in der Widmung an Herzog Johann Friedrich von Württemberg schreibt, hat er für die erste Publikation eigener Werke „etliche Fantasia oder Ricercar zusammen gesucht“. Dass er tatsächlich auf einen Fundus ausgearbeiteter und niedergeschriebener Musik, wohl in erster Linie Tastenstücke zurückgreifen konnte, verdeutlicht er selbst:

Nachdem ich in meiner Iugent, neben erlernung deß Inst[r]uments vnd Orgel Schlagens, von meinem lieben Vattern, auch zu Organistischer Composition was zu fantasirendem schlagen in die handt füglich, insonderheit angehalten worden, Habe ich von Erster zeit an, biß hiehero, solcher Kunst souil mir möglich nach gesetzt wie ich dan jñner etlich laren allerhand Maniren von Gaistlich vnd weltlichen Stucken ein zimbliche anhzal vffs papyr gebracht.

Von außen bestätigt das Vorhandensein des Fundus der Superintendent Chunrad Diete- rich, wenn er in der Widmung seiner *Vlmischen Orgelpredigt* (Ulm 1624) an Johann Ulrich Steig- leder schreibt, dieser habe „allerhand schöne, liebliche, kunstreiche compositiones“ bei sich. Die Äußerungen legen nahe, dass die zwölf Ricercare der *Ricercar Tabulatura* nicht eigens für die Publikation als Zyklus komponiert, sondern, jedenfalls überwiegend, aus einem bereits vorliegenden Repertoire ausgewählt worden sind.

In der Tat gibt es drei Hinweise, dass die Stücke zu unterschiedlicher Zeit und für unter- schiedliche Gelegenheiten geschaffen wurden: (1) Acht Stücke sind auf die obere Grenze *a''* (davon eines auf *g''*) beschränkt, vier jedoch überschreiten diese Grenze, eines bis *b''*, die an- deren bis *c'''*. (2) Die Tonqualität, die aus dem Zusammenhang als *dis* zu verstehen ist, wird in einem der Stücke orthographisch als erhöhtes *d*, in zwei Stücken dagegen mitteltönig als er- niedrigtes *e* notiert, überdies in einem dieser beiden Stücke entsprechend der Ton *aïs* durch *b* vertreten. (3) Die Schlussnoten sind in fünf Stücken als Brevis, in sieben Stücken als gedop- pelte Longa notiert, außerdem zwei der Breven und vier der Longen durch die Hinzufügung einer Fermate ausgezeichnet, der Rest dagegen nicht.

Obwohl es sich also nicht um einen Zyklus, sondern um eine Sammlung handelt, folgte die Auswahl einem Plan. Das belegen (1) die imitatorische Anlage aller zwölf Stücke, (2) ihre Anordnung in zwei steigenden Reihen von sechs Tonarten *d*, *e*, *F*, *G*, *a*, *C*, die zweimal drei Tonarten mit kleiner Terz zweimal drei Tonarten mit großer Terz gegenüberstellt, (3) die Gruppierung nach der Stimmenzahl, die auf fünf vierstimmige sieben dreistimmige Stücke folgen lässt. Diese drei Merkmale weisen die Sammlung als Kunstbuch aus, das auch den drei von Friedrich Wilhelm Riedel formulierten Kriterien der Gattung entspricht, nämlich als „ge- lehrte“ Repräsentationswerke (die sich auf den Rang des Widmungsträgers stützen), als Lehr- bücher der Fugenkomposition und als Spielstücke auf Tasteninstrumenten².

Allerdings schließt Riedel Steigleder ausdrücklich von dieser Traditionslinie aus, weil er zwei Bedingungen nicht erfüllt: Er verfehlt den Typus der Fuga major (der instrumentalen Form des *Stilus gravis*) und er verfehlt die Notation in Partitur. Jedoch waren am Ort und zur Zeit, als Steigleder seine *Ricercar Tabulatura* zusammenstellte, weder die Fuga major noch die Notation in Partitur derart als Norm fixiert, dass nicht noch andere Möglichkeiten des Kunst- buchs offen gestanden hätten; auch Hartmut Schick betont die Eigenständigkeit des Werks in

2 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Die zyklische Fugen-Komposition von Froberger bis Albrechtsberger*, in: Walter Salmen (Hrsg.), *Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsbericht*, Innsbruck 1980 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 6), S. 154–167, besonders S. 163, zu Steigleder S. 155; außerdem Werner Braun, Art. *Kunstbuch*, in: MGG2, Sachteil 5 (1996), Sp. 817–820.

der Entwicklungsgeschichte des Ricercars³. Außerdem führten die Folgen des Dreißigjährigen Kriegs zum Tod Steigleders und zum Zusammenbruch des Stuttgarter Hofes und seiner Musikpflege. Deshalb blieb der Lösung, die Steigleder entwickelt hatte, die Wirkung versagt. Ihm ging es nicht darum, einen einzigen Typus der Fuge zu kultivieren; ihm ging es vielmehr darum, unter dem Titel des Ricercars die vielfältigen Möglichkeiten imitatorischer Formen der Tastenmusik darzulegen. Die Spannweite seines Kunstbuchs ist markiert durch das erste und das letzte Stück, eine Fantasia im Stile Sweelincks und eine Canzona italienischer Prägung. Der Eigenart dieses Konzepts gilt es gerecht zu werden.

Schließlich ist die Notation auf einem modifizierten Zehnliniensystem einerseits in der Faktur der Stücke, andererseits im Entstehungsvorgang des Drucks begründet. Denn sie entspricht allgemein der Kontinuität des klavieristischen Klangraums wie im Besonderen der Stimmdisposition und Satzstruktur der Stücke. Diese Notationsweise, die vermutlich Steigleders autographe Vorlage abbildet, konnte damals technisch nur im Kupferstich reproduziert werden, ein Verfahren, das sich seinerseits für die Herstellung durch den Autor selbst anbot. Übrigens aber gibt der Druck einen erstaunlich korrekten Notentext und in aller Regel zuverlässige Auskunft über den kontrapunktischen Sachverhalt.

Nicht nur der äußere, ebenso der innere Aufbau und die Verknüpfung beider weisen die planvolle Anlage des Kunstbuchs aus (Tabelle 1 auf der folgenden Seite⁴). Die Sammlung umfasst sechs große und sechs kleine Stücke, einerseits die Ricercare Nr. 1–5 und 11, andererseits die Ricercare Nr. 6–10 und 12, also im Wechsel zwei Fünfergruppen und abschließend zwei einzelne Stücke. Aus dieser Gruppierung erklärt sich auch, warum die Dreistimmigkeit nicht erst mit Nr. 7, sondern bereits mit Nr. 6 beginnt; sie richtet sich nicht nach den beiden hälftigen Reihen der Tonstufen, sondern nach dem Typus und setzt mit dem ersten kleinen Stück ein, ohne bei der großen Nr. 11 der Vierstimmigkeit noch einmal Raum zu geben. Die große Form ist zwar in erster Linie der Vierstimmigkeit verbunden, kann jedoch auch in der Dreistimmigkeit realisiert werden. Der umgekehrte Beleg dagegen, dass die kleine Form auch in der Vierstimmigkeit realisiert werden kann, unterbleibt; sie ist allein der Dreistimmigkeit verbunden.

Zunächst zeigt sich, dass eine Verwandtschaft besteht zwischen dem Typus und dem Notenwert der Schlussnote, nämlich einerseits zwischen der großen Form und der Brevis, andererseits zwischen der kleinen Form und der gedoppelten Longa. Nur Nr. 4 macht eine Ausnahme; obwohl sie der großen Form angehört, endet sie mit einer gedoppelten Longa. Die Dauer der Themen nach Takten ist kein eindeutiges Merkmal, weil über die Abgrenzung der Themen diskutiert werden kann⁵. Nach der hier gewählten Lesart summieren sich die Dauern der Themen aller zwölf Stücke auf 60 Takte; das ergibt einen Durchschnitt von 5 Takten. Die

3 Hartmut Schick, Art. *Ricercar*, in: MGG2, Sachteil 8 (1998), Sp. 318–331, hier Sp. 328.

4 Die Notenwerte des Themas sind abgekürzt, und zwar die weißen als G=Ganze und H=Halbe, die schwarzen als V=Viertel und A=Achtel; bevorzugte Notenwerte sind fett hervorgehoben. In der Spalte der Schlussnoten bedeutet B=Brevis und L=(gedoppelte) Longa.

5 In Nr. 5 spricht das kanonische Modell in der Unterquint zwischen Sopran und Alt dafür, das Thema bis zum Eintritt der Finalis in T. 10 zu rechnen, umso mehr, als sich diese Form des Themas noch dreimal wiederholt (T. 11–20 im Tenor, T. 22–31 im Alt mit Kanon im Tenor, T. 31–40 im Alt mit Kanon im Sopran). Nr. 9 beginnt mit der augmentierten Form des Themas; deshalb wird es mit den 4 Takten seiner zu vermutenden Grundform (zum ersten Mal T. 45–48) in die Rechnung eingebracht. Nr. 12 kombiniert in verschiedener Weise eintaktige Floskeln, wodurch die Länge des Themas gegeben ist.

Tabelle 1: Die zwölf Ricercare der *Ricercar Tabulatura*

Zählung	Tonstufe mit Terz	Stimmenzahl	Typus	Dauer des Stücks in Takten	Dauer des Themas in Takten	Notenwerte des Themas	Schlussnote
1	d	4	groß	240	4	G, H	B
2	e	4	groß	251	6	G, H	B
3	F	4	groß	233	11	G, H - V	B
4	G	4	groß	160	3	G, H	L
5	a	4	groß	147	10	G, H - V, A	B
6	C	3	klein	144	2	H - V, A	L
7	d	3	klein	113	3	H - V	L
8	e	3	klein	112	5	G, H	L
9	F	3	klein	98	(4)	(H)	L
10	G	3	klein	101	3	H - V	L
11	a	3	groß	220	8	G, H - V	B
12	C	3	klein	72	1	H - V	L
				1891	60		

Themen der sechs Stücke des großen Typus summieren sich auf 42 Takte mit einem Durchschnitt von 7 oder 5+2 Takten, die Themen der sechs Stücke des kleinen Typus auf 18 Takte mit einem Durchschnitt von 3 oder 5-2 Takten. Ähnlich unterscheiden sich die Themen der beiden Typen nach den Notenwerten, die dominieren. Der große Typus bevorzugt in drei Stücken (Nr. 1, 2, 4) die Halben, in drei Stücken (Nr. 3, 5, 11) Halbe und Viertel, der kleine Typus in zwei Stücken (Nr. 8, 9) die Halben, was mit deren besonderer Faktur zusammenhängt, in drei Stücken (Nr. 7, 10, 12) die Viertel, in einem Stück (Nr. 6) Viertel und Achtel. Die Themen des großen Typus tendieren also eher zu weißen, die Themen des kleinen Typus eher zu schwarzen Noten, ohne dass eine strikte Trennung vorläge.

Hauptsächlich aber unterscheiden sich die beiden Typen in der Dauer der Stücke nach Takten. Allerdings ist dieser Unterschied nicht in jedem Fall am einzelnen Stück einer Gruppe erkennbar, wie ja auch Nr. 5, das kürzeste Stück des großen, und Nr. 6, das längste Stück des kleinen Typus, nur um 3 Takte differieren. Der Unterschied bezieht sich vielmehr auf die Summen. Die Addition der Taktzahlen aller zwölf Stücke ergibt 1891, die Addition der Taktzahlen der sechs großen Stücke 1251, der sechs kleinen Stücke 640. Wird die Summe der sechs großen Stücke auf 1250 (und demzufolge die Summe aller zwölf Stücke auf 1890) begründet, dann ist es möglich, die beiden Teilsummen als 1260-10 und 630+10 zu verstehen. Demnach beträgt die durchschnittliche Dauer der großen Stücke 210, der kleinen Stücke 105 Takte.

Diese beiden Richtwerte wurden im Lauf der späteren Entwicklung gemäß dem Zwölfer-system auf $18 \times 12 = 216$ und $9 \times 12 = 108$ aufgerundet, wie ja bereits hier das längste und das kürzeste Stück des kleinen Typus, die Nummern 6 und 12, mit 144 und 72 Takten den Mittelwert

108 ergeben. In jedem Fall bilden die Richtwerte des großen und des kleinen Typus das Verhältnis 2:1. Gemessen an den diesen Werten, bieten die sechs großen Stücke die doppelte Dauer der sechs kleinen, die sechs kleinen die halbe Dauer der sechs großen Stücke. Unter diesem Gesichtspunkt stehen die beiden Typen in einer definierten Beziehung. Sie stellen zwei Grundmuster von Steigleders Komponieren und Improvisieren dar⁶.

2 Architektonische Rahmenform: Die sechs Stücke des großen Typus

2.1 Kontrapunktische Definition als Norm: Jan Pieterszoon Sweelinck

Um die eigentümlichen Lösungen, die Steigleder für die Stücke des großen Typus wählte, präzisieren zu können, ist es hilfreich, zunächst eine Gruppe von sechs Fantasien Sweelincks zu betrachten, nämlich die Fantasien 1 bis 4, 6 und 7 in der Ausgabe Gustav Leonhardts⁷; sie verwenden vier Stimmen, sind imitatorisch über ein einziges Thema gearbeitet und unterstehen, ungeachtet aller Unterschiede der Gliederung und der Ausarbeitung im einzelnen, einem übergeordneten Schema. Dieses Schema ist durch die Form des Themas, nämlich die Reihenfolge Grundform – Augmentation – Diminution, gegeben. Fakultativ kann auf die einfache die doppelte Diminution, überdies auf die einfache die doppelte Augmentation folgen und am Ende eine kurze Rückkehr zur Grundform stehen (Tabelle 2).

Tabelle 2: Sechs Fantasien von Sweelinck

Form des Themas	3	6	1	4	2	7
Grundform	+	+	+	+	+	+
Augmentation einfach doppelt	+	+	+	+	+	+
Diminution einfach doppelt	+	+	+	+	+	+
Grundform		+		+	+	+

6 Zu den zwölf Ricercaren der *Ricerca Tabulatura* vgl. Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, I: *Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig 1899, S. 103–108; Ernst Emsheimer, *Johann Ulrich Steigleder. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Orgelkomposition*, Kassel 1928, S. 28–59; Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967 (hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Siegbert Rampe, ebenda 2004), S. 390–394; Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, I: *Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), S. 332.

7 Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia*, I.1: *Keyboard Works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. von Gustav Leonhardt, Amsterdam 2/1974 (reissued with corrections by Gustav Leonhardt and Pieter Dirksen, 1999). Nach der Nomenklatur von Pieter Dirksen (*The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997) handelt es sich um die Fantasien d1 (dort S. 384), d2 (S. 428), g1 (S. 419), a1 (S. 378), G1 (S. 400) und das Ricercar a1 (S. 435). Vgl. außerdem Apel (wie Anm. 6), besonders S. 322f.

Die Versetzung des Themas in die verschiedenen Augmentations- und Diminutionsgrade ist ein kontrapunktisches Verfahren. Dieses Verfahren bestimmt die oberste Ebene der Gliederung; die Formteile der Fantasien sind kontrapunktisch definiert. Kadenzen spielen demgegenüber eine abgeleitete Rolle. Das Prinzip der kontrapunktischen Definition kann in die Untergliederungen der Formteile hinein verfolgt werden. Zwar geht es hier nicht um die Augmentations- und Diminutionsgrade des Themas, aber stets um kontrapunktische Verfahren, etwa um die Zahl der jeweils am Satz beteiligten Stimmen, um Techniken der Kontrapunktierung, um Bewegungsgrade der kontrapunktierenden Stimmen. Gegenthemen sind Kontrapunktierungen des Themas, also darauf bezogen. Die Wiederkehr der Grundform stellt keinen eigenen Formteil her; sie ist eher schließendes Zitat. Die Reihung kontrapunktisch definierter Formteile und Formglieder ergibt die Form einer jeden Fantasie.

Allerdings scheint Sweelinck die Reihung der Formteile mithilfe eines proportionalen Gerüsts stabilisiert zu haben; jedenfalls lässt sich das an einigen Fantasien beobachten. In der Fantasia 3 zeigen die drei Durchführungen der Grund-, der augmentierten und der diminuierten Form das Verhältnis $(80+3):80:80$, in der Fantasia 6 die Durchführung der Grundform zu den beiden Durchführungen der augmentierten und der diminuierten Form mit dem schließenden Zitat der Grundform das Verhältnis $131:131$, in der Fantasia 2 die drei Durchführungen der Grundform, der beiden augmentierten und der beiden diminuierten Formen das Verhältnis $120:120:(60+1)$, woran noch 15 (nämlich 60 geteilt durch 4) Takte einer Durchführung der Grundform anschließen⁸.

Das Verhältnis $(108-1):(84+4):(108-4)$ der drei Durchführungen der Grundform, der beiden augmentierten Formen und der beiden diminuierten Formen nebst der Coda des Ricercars 7 kann für die beiden äußeren Durchführungen auf je $(8+1)12$, für die innere Durchführung auf $(8-1)12$, für das ganze Stück somit auf $(3 \times 8 + 1)12$ zurückgeführt werden; die internen Gliederungen lauten für die Durchführung der Grundform $(5+1)12+1$, unterteilt in $3 \times 12 - 1$ und $3 \times 12 + 2$, und $(3 \pm 0)12 - 2$, für die Durchführung der einfach und der doppelt augmentierten Form $(3-1)12$ und $(5 \pm 0)12 + 4$, für die Durchführung der beiden diminuierten Formen und der Coda entsprechend der Durchführung der Grundform $(5+1)12 - 4$ und $(3 \pm 0)12$, wobei 5 als $8:2+1$ und 3 als $8:2-1$ zu verstehen sind: eine kunstvoll balancierte formale Disposition.

2.2 Beibehaltenes thematisches Material in allen Teilen der Rahmenform: Die Ricercare Nr. 11 in a, Nr. 4 in G und Nr. 1 in d

Auch Steigleder bedient sich des Prinzips der kontrapunktischen Definition. Er belässt es jedoch nicht bei der Reihung kontrapunktisch definierter Formteile und Formglieder, sondern stellt bei den Stücken des großen Typus eine dreiteilige Rahmenform her: Ein Mittelteil steht zwischen einem eröffnenden und einem schließenden Rahmenteil, die sich aufeinander beziehen. Diese architektonische Verstrebung groß angelegter Ricercare ist eine herausragende Leistung Steigleders. Nur die Nr. 5 begnügt sich aus einem speziellen Grund mit zwei Teilen.

⁸ Nach Dirksen (wie Anm. 7), S. 431, Anm. 174, ist T. 224 als versehentliche Doppelschreibung des vorhergehenden Takts zu tilgen; die obige Zählung folgt diesem Vorschlag, obwohl die unmittelbar vorhergehende Wiederholung des Soprans des Takts 221 im folgenden Takt dagegen angeführt werden kann.

Im *Ricerca* Nr. 11 in a sind der vordere und der hintere Rahmen je zweifach, der Mittelteil dreifach unterteilt. Das Thema hält sich an den plagalen, seine Antwort in der Unterquint folglich an den authentischen Oktavrahmen. Es schließt mit dem Eintritt des achten Takts und zeigt nach der ersten Hälfte des fünften Takts eine Zäsur. Sein erster Absatz beschränkt sich auf die Quint vom oberen Quintton bis zum Grundton; erst sein zweiter Absatz erfüllt den Oktavraum, indem er auf den unteren Quintton ausgreift und von dort stufenweise bis zum oberen Quintton aufsteigt. Der erste Absatz bewegt sich vornehmlich in Halben, der zweite in Vierteln. Allerdings zeigen die Einsätze plagalen Umfangs die Tendenz, eine Dominante zu repräsentieren; jedenfalls steht die Hervorhebung des Tons *b'* während des ersten Absatzes zum plagalen Oktavrahmen ebenso quer wie die Erhöhung des Tons *f'* zu *fis'* während des zweiten Absatzes (die im Mittelteil aus kontrapunktischen Gründen unterbleibt). Demgegenüber sind die Einsätze authentischen Umfangs widerspruchsfrei der Tonart verpflichtet.

In der ersten Unterteilung des vorderen Rahmens (T. 1–39) erscheint das Thema fünfmal in der Grundform, in seiner zweiten Unterteilung (T. 40–55) zweimal in abgewandelter Form. Und zwar wird der zweite Absatz gegenüber dem ersten diastematisch versetzt, beim ersten Mal, einem Einsatz des Basses auf dem Quintton, in dieser Stimme vom tieferen Quintton um eine Quart aufwärts zum Grundton. Das ergibt, zugleich mit einem authentischen Oktavrahmen, die Möglichkeit, trotz der Basslage über dem Endton den nächsten Einsatz, einen Einsatz des Soprans auf dem Grundton, eintreten zu lassen. Hier wird der zweite Absatz einer anderen Stimme, nämlich erneut dem Bass, überwiesen und vom tieferen Grundton um eine Terz aufwärts versetzt. Dem Eintritt auf der Terz gehen der Grundton und die Sekund voraus, sodass zunächst der Eindruck entstehen könnte, er träte gleichzeitig mit dem Schlusston des ersten Absatzes auf der ursprünglichen Stufe ein; das Ziel ist die höhere Terz, die zum Ende der Unterteilung auf die Quart angehoben wird.

Die erste Unterteilung des Mittelteils (T. 56–96) bringt das Thema dreimal augmentiert; da jedoch der erste und der letzte Ton von der Augmentation ausgenommen bleiben (der erste sogar auf eine Halbe gekürzt wird), umfasst die Dauer dieser Form des Themas nicht das Doppelte der ursprünglichen acht, sondern nur 14 Takte. Die zweite und die dritte Unterteilung des Mittelteils (T. 97–127 und 128–160) bieten, ebenfalls je dreimal, eine gemischte Form des Themas. Sein erster Absatz ist diminuiert, abgesehen von dessen letzter Note, die augmentiert ist; die ersten sechs Töne seines zweiten Absatzes sind doppelt augmentiert, der Rest schließt in der Grundform. Diese Form des Themas umfasst elf Takte.

Die erste Unterteilung des hinteren Rahmens (T. 161–186) wird von zwei Einsätzen der Grundform des Themas eröffnet; sie nehmen dieselbe Lage ein wie die beiden ersten Einsätze des Stücks. Entsprechend greift der dritte Einsatz dieser Unterteilung auf die Lage des dritten Einsatzes des Stücks zurück, versetzt ihn allerdings – das einzige Mal, dass das geschieht – von der V. auf die IV. Stufe (der zwei Takte früher eintretende Einsatz des ersten Absatzes im Sopran, mit dem dieser Einsatz eine Engführung bildet, zählt nicht eigens). Ebenso wie dieser dritte Einsatz der ersten werden die vier Einsätze der zweiten Unterteilung des hinteren Rahmens (T. 187–220) unterschiedlichen Veränderungen unterzogen, die jedoch ihre Gültigkeit als Grundform nicht beeinträchtigen können.

Das eine Moment, wodurch die Bezugnahme des dritten auf den ersten Teil und damit die Rahmenform konstituiert wird, ist die Wiederkehr der Grundform des Themas. Mindestens

von gleichem Gewicht jedoch ist die Bewegungsform des Satzes. In der ersten Unterteilung des vorderen Rahmens dominiert die Bewegung in Vierteln. Mit dem Beginn der zweiten Unterteilung, der zur Zweistimmigkeit zurückkehrt, übernehmen die Achtel die Führung; zu ihnen treten in den beiden ersten Unterteilungen des Mittelteils gelegentlich Sechzehntel hinzu. In der dritten Unterteilung des Mittelteils schließlich drängt die Konfiguration eines Achtels und zweier Sechzehntel in den Vordergrund; sie dient der Kontrapunktierung des doppelt augmentierten Abschnitts des Themas (bei der Vertauschung der Lage zwischen thematischen und kontrapunktierenden Bestandteilen wird die eine der kontrapunktierenden Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktave, die andere im doppelten Kontrapunkt der Duodezime versetzt). Gegenüber dieser zunehmenden Beschleunigung der Bewegungsform kehrt der hintere Rahmen zu der anfänglichen Bewegung in Vierteln zurück; ihr werden erst im weiteren Verlauf gelegentlich Achtel und Sechzehntel untermischt.

Auch hier sind die Formteile und ihre Unterteilungen kontrapunktisch definiert. Doch sind sie nicht einfach aneinander gereiht. Vielmehr dienen die verschiedenen Formen des einen Themas und die Bewegungsformen des Satzes dazu, eine Bezugnahme des dritten auf den ersten Teil herzustellen und auf diese Weise einen Rahmen zu konstituieren, von dem sich der Mittelteil abhebt. Auf der gültigen Grundlage der kontrapunktischen Definition wird die Reihung der Teile in eine architektonische Form überführt.

Das vorliegende Stück zeigt eine Besonderheit: Das Produkt aus der Anzahl der Einsätze und der jeweiligen Dauer des Themas scheint unmittelbar die Dauer der Formteile und ihrer Unterteilungen zu bestimmen (Tabelle 3 auf der folgenden Seite). In den beiden Rahmenteilen rechnet das Thema zu acht Takten. Im Mittelteil ist der Bezugswert der beiden Formen des Themas zwölf Takte. Die eine Form des Themas überschreitet diesen Bezugswert um 2, die andere unterschreitet ihn um 1. Die Form, die ihn um 2 überschreitet, setzt dreimal, die Form, die ihn um 1 unterschreitet, setzt sechsmal ein; der Überschuss von 3×2 und der Mangel von 6×1 Takten gleichen sich ebenso aus wie, aufs ganze Stück gesehen, die Abweichungen der tatsächlichen Dauern von den Dauern des Plans. Die beiden Rahmentteile zusammen verhalten sich zum Mittelteil wie 28:27.

Das *Ricercar* Nr. 4 in G steht hinsichtlich der Abfolge der Themaformen Sweelinck nahe, unterscheidet sich andererseits grundsätzlich von ihm; denn es verarbeitet drei Themen. Sie werden nacheinander im Tenor exponiert und bewegen sich hier alle im Rahmen des Hexachordum durum, ohne dessen ut-Stufe zu berühren; jedes dauert drei Takte. Nach dem Eintritt des ersten Themas auf der I. Stufe im Tenor (T. 1–3) erscheinen erstes und zweites Thema, beide Male das erste oben und das zweite unten, zunächst auf der IV. Stufe in den Mittelstimmen (T. 4–6), dann, um eine Oktave geweitet, auf der I. Stufe in den Außenstimmen; der Tenor tritt mit dem dritten Thema, der Alt mit einer Füllstimme hinzu, sodass hier bereits alle drei Themen kombiniert sind (T. 7–9), ehe diese Eröffnung auf der I. Stufe kadenziiert (T. 11). Die Vertauschung der Themen 1 und 3 im doppelten Kontrapunkt der Oktave und der Themen 1 und 2 im doppelten Kontrapunkt der Duodezime kann ohne weiteres erfolgen (T. 11–13 und 30–32), während die Vertauschung der Themen 2 und 3 im doppelten Kontrapunkt der Oktave einer tieferen dritten Stimme bedarf (T. 16–18).

Im Grundsatz gehört der vordere Rahmen (T. 1–71) der Grundform, der Mittelteil (T. 72–107) der Augmentation, der hintere Rahmen (T. 108–160) der Diminution, allerdings

Tabelle 3: Riccercar Nr. 11 in a

Formteil	Anzahl mal Dauer der Einsätze	Summen	Tatsächliche Dauern	Summen
Vorderer Rahmen	$5 \times 8 = 40$	$7 \times 8 = 56 = 14 \times 4$	40-1	56-1
	$2 \times 8 = 16$		16	
Mittelteil	$3(12+2) = 36+6$	$9 \times 12 = 108 = 27 \times 4$	42-1	108-3
	$3(12-1) = 36-3$		33-2	
	$3(12-1) = 36-3$		33	
Hinterer Rahmen	$3 \times 8 = 24$	$7 \times 8 = 56 = 14 \times 4$	24+2	56+4
	$4 \times 8 = 32$		32+2	
Summen		55×4		220

mit Modifikationen. Schon während des vorderen Rahmens, dessen zweite Unterteilung (von T. 45 an) erneut zweistimmig beginnt, treten einfache Diminutionen, ja eine doppelte Diminution auf; sie beherrschen dann den hinteren Rahmen, in dessen zweiter Unterteilung (von T. 126 an) ausschließlich als doppelte Diminutionen. Im Mittelteil folgen, zunächst im Sopran, dann im Tenor, die augmentierte Form des ersten und die Grundformen des dritten und des zweiten Themas, schließlich (von T. 94 an) im Alt die augmentierte Form des ersten, die Grundform des zweiten und die augmentierte Form des dritten Themas aufeinander. Die Rahmenteile bilden eine Verbindung zum Mittelteil; der vordere Rahmen stellt an sein Ende im Sopran, der hintere Rahmen an seinen Beginn im Bass die augmentierte Form des ersten Themas (im vorderen Rahmen gefolgt von der Grundform des zweiten Themas).

Die Rahmenform wird hier dadurch hergestellt, dass sich der Mittelteil satztechnisch von den Rahmenteilen abhebt. Der Bass pausiert durchgängig (allerdings nimmt der Tenor seine Lage in Anspruch). Der Mittelteil beginnt als Bicinium von Sopran und Tenor; erst nachdem die thematischen Einsätze vom Sopran in den Tenor gewechselt haben, tritt gegen Ende der ersten Unterteilung der Alt als freie Stimme hinzu. In der zweiten Unterteilung, während der thematischen Einsätze des Alts, sind Sopran und Tenor weitgehend in Dezimen aneinander gebunden. Die Themaformen folgen, aufs Ganze gesehen, von Teil zu Teil der Reihung Grundform – Augmentation – Diminution. Die kontrapunktische Faktur indessen verleiht dem Mittelteil sein eigenes Gepräge. Das schließt die Rahmenteile zusammen, umso mehr als die kontrapunktische Faktur der zweiten Unterteilung des vorderen und der ersten Unterteilung des hinteren Rahmens aufeinander bezogen sind.

Die Dauer der Teile und Unterteilungen ist hier nicht unmittelbar von der Zahl der Einsätze bestimmt; doch liegt der zeitlichen Organisation die Dauer der Themen von drei Takten zugrunde (Tabelle 4). Der Basiswert eines jeden Teils beträgt $18 \times 3 = 54$ Takte; ein Drittel dieses Basiswerts wird dem Mittelteil genommen und dem vorderen Rahmen übergeben. Der hintere Rahmen scheint nicht nur den ursprünglichen Basiswert, sondern auch das ursprüngliche Verhältnis der beiden Unterteilungen, nämlich $6:12=1:2$, zu wahren. Demnach wären die

Multiplikanden des vorderen Rahmens als 16-1 und 8+1, die Multiplikanden des Mittelteils als 8-1 und 4+1 zu lesen.

Tabelle 4: Ricercar Nr. 4 in G

Formteil	Tatsächliche Dauern	Tatsächliche Summen	Analyse der Summen	
Vorderer Rahmen	$15 \times 3 - 1 = 45 - 1$	$24 \times 3 - 1 = 72 - 1$	$(18+6)3-1$	$(3+1)18-1$
	$9 \times 3 = 27$			
Mittelteil	$7 \times 3 + 1 = 21 + 1$	$12 \times 3 = 36$	$(18-6)3$	$(3-1)18$
	$5 \times 3 - 1 = 15 - 1$			
Hinterer Rahmen	$6 \times 3 = 18$	$18 \times 3 - 1 = 54 - 1$	$(18 \pm 0)3 - 1$	$(3 \pm 0)18 - 1$
	$12 \times 3 - 1 = 36 - 1$			
Summen		$54 \times 3 - 2 = 162 - 2$		$9 \times 18 - 2$

Das Ricercar Nr. 1 in d steht dem eben besprochenen Ricercar darin nahe, dass es zwei Themen, also mehr als ein Thema, verarbeitet. Das erste Thema setzt auf der I. Stufe im Sopran ein; es steigt vom wiederholten Grundton stufenweise bis zur Quint auf und umfasst vier Takte. Zum folgenden Einsatz des ersten Themas auf der V. Stufe im Alt schließt im Sopran das zweite Thema an; die beiden Themen können im doppelten Kontrapunkt der Duodezime vertauscht werden (T. 25–28). Während sich das erste Thema an den Quintrahmen der Tonart hält, zielt das zweite Thema auf ihren Oktavrahmen.

Als dispositionelles Grundmuster scheint eine Vertauschung der an zweiter und dritter Stelle stehenden Themaformen durch: Die Grundform gehört dem vorderen Rahmen, die Diminution dem Mittelteil, die Augmentation dem hinteren Rahmen. Die Rahmenform ist reich ausgestaltet. Denn sowohl der vordere als auch der hintere Rahmen sind in einen äußeren und einen inneren Rahmen verdoppelt, überdies die Formteile in sich vielfältig gegliedert. Die folgende Übersicht skizziert die kontrapunktischen Definitionen der einzelnen Formglieder.

Vorderer äußerer Rahmen, erste Unterteilung (T. 1–40): Zehn Einsätze des einen oder des anderen oder beider Themen; das Produkt aus der Zahl der Einsätze und der thematischen Dauer ergibt unmittelbar die Dauer der Unterteilung. – Zweite Unterteilung (T. 41–55): Rückgang zur Zweistimmigkeit; drei Einsätze des ersten Themas, die beiden ersten begleitet von einer variierten Form des zweiten Themas.

Vorderer innerer Rahmen, erste Unterteilung (T. 56–87): Einsatz des ersten Themas in der bisher ausgesparten tiefsten Lage, gefolgt von einer augmentierten Form des zweiten Themas und einem Einsatz beider Themen, die hier vertauscht, um einen Takt und folglich auch intervallisch gegeneinander verschoben sind (das zweite Thema setzt vor dem ersten ein, das zweite auf der II., das erste auf der I. Stufe). Durch Rückgang zur Zweistimmigkeit markiert, korrespondierender Einsatz des ersten und anschließend des zweiten Themas in der bisher ausgesparten höchsten Lage (wobei das zweite Thema abbricht, da es sonst den Umfang des Instruments überschritten hätte), gefolgt von einem ebenfalls abbrechenden Einsatz des zweiten Themas. – Zweite Unterteilung (T. 88–105): Figurativer Abschluss des vorderen Rahmens mit Verarbeitung der doppelten Diminution des ersten Themas, gefolgt von einem Epilog der einfach diminuierten Form des ersten Themas (unter dessen Finalis noch einmal die doppelt diminuierte Form).

Mittelteil, erste Unterteilung (T. 106–136): Nachdem der vordere innere Rahmen mit Diminutionen des ersten Themas geschlossen und so auf den Mittelteil vorausgewiesen hat, dominieren nun drei unterschiedliche Diminutionen des zweiten Themas. Zunächst werden nur sein Kopf, dann das ganze Thema einfach, schließlich sein Kopf doppelt diminuiert (die ungleichmäßig diminuierten Formen brechen wie in der ersten Unterteilung

des vorderen inneren Rahmens ab; im 6. Achtel des Taktes 117 vertritt das ϵ des Basses aus kontrapunktischen Gründen das thematisch erwartete f . Zur einfach diminuierten Form des ganzen zweiten Themas tritt die einfach diminuierte Form des ersten Themas hinzu, infolge der Vertauschung im doppelten Kontrapunkt der Duodezime auf der II. Stufe; darauf antwortet ein Einsatz dieser Form des ersten Themas auf der VI. Stufe. – Zweite Unterteilung (T. 137–153): Frei figurativer Abschluss des Mittelteils.

Hinterer innerer Rahmen, erste Unterteilung (T. 154–183): Nach der äußeren und inneren Bewegtheit des Mittelteils Rückkehr zu ruhigeren Bewegungsformen, nach den Diminutionen im Mittelteil nun Augmentation der Themen (der Schluss des zweiten Themas in der Grundform). Durchgängig auf der I. Stufe zunächst das erste Thema allein im Sopran, dann gemeinsam das zweite Thema im Sopran und das erste Thema im Bass, schließlich das zweite Thema allein im Bass; die beiden Einsätze des ersten Themas im Abstand einer, die beiden Einsätze des zweiten Themas im Abstand zweier Oktaven. Freier Abschluss. – Zweite Unterteilung (T. 184–199): Dreifache Engführung des ersten Themas in der Grundform, ebenfalls auf der I. Stufe, Tenor in der kleinen, Alt in der eingestrichenen, Bass in der großen Oktave; dadurch Bewegung in Halben. Hierauf bestätigender Einsatz des Soprans in der zweigestrichenen Oktave (der vierten möglichen Einsatzlage), erneut auf der I. Stufe, sein erster Ton im Abstand einer Oktave unterlegt mit der doppelten Diminution des ersten Themas; schließender und überleitender Einsatz auf der V. Stufe im Tenor.

Hinterer äußerer Rahmen, erste Unterteilung (T. 200–229): Zunächst charakterisiert durch eine chromatisierte Parallelstimme zum ersten Thema in der tieferen Dezime oder höheren Sext; drei Einsätze des ersten Themas auf der V. Stufe von Sopran, Bass und Tenor in den drei möglichen Einsatzlagen, dazu Einsatz des Alts auf der I. Stufe (die chromatisierte Parallelstimme hier in der tieferen Sext, also im doppelten Kontrapunkt der Duodezime), gefolgt von einem einfach diminuierten Einsatz, ebenfalls im Alt, nun ohne die chromatisierte Parallelstimme. Schließender Einsatz beider Themen im Sopran (das erste Thema auf der V., das zweite Thema auf der I. Stufe; der erste Ton des ersten Themas im Abstand einer Duodezime unterlegt mit dessen doppelter Diminution, das zweite Thema gemischt aus Grundform, Augmentation und Diminution). – Zweite Unterteilung (T. 230–240): Als Coda doppelte Diminution des ersten Themas, zunächst in den vier möglichen Einsatzlagen der I., dann in den drei möglichen Einsatzlagen der IV. Stufe.

Die Disposition der kontrapunktischen Definitionen hat eine formale Disposition von ausgesuchter Ebenmäßigkeit zur Grundlage (Tabelle 5). Der Basiswert eines jeden der fünf Formteile beträgt zwölfmal die Dauer des Themas, also $12 \times 4 = 48$ Takte; das ergibt als Dauer des ganzen Stücks $5 \times 48 = 240$ Takte, also 60mal die Dauer des Themas. Die Erweiterung des vorderen äußeren Rahmens um $2 \times 4 = 8$ Takte ist durch die Kürzung des hinteren äußeren Rahmens um denselben Betrag ausgeglichen. Intern werden die 12×4 Takte eines Formteils in 8×4 und 4×4 unterteilt; die Erweiterung des vorderen äußeren Rahmens wird insgesamt seiner ersten Unterteilung zugeschlagen, die entsprechende Kürzung des hinteren äußeren Rahmens je zur Hälfte seinen beiden Unterteilungen genommen. Der vordere äußere Rahmen ist um den einen Takt vermindert, um den der hintere äußere Rahmen vermehrt ist, der vordere innere Rahmen um die zwei Takte vermehrt, um die der hintere innere Rahmen vermindert ist; dazwischen wahrt der Mittelteil den unveränderten Wert.

Die Stärke des Stücks liegt jedoch in der Disposition der kontrapunktischen Definitionen, in der Dramaturgie ihrer Abfolge. Ihre Vielfalt wird durch die Beziehung auf das variierte Grundmuster zusammengehalten. Die beiden vorderen Rahmen umschließen die Grundform der Themen, der Mittelteil ihre Diminution, die beiden hinteren Rahmen ihre Augmentation, wenn nämlich nicht nur die Verdoppelung der Notenwerte, sondern in einem erweiterten Sinn auch Engführung und Hinzufügung einer chromatisierten Parallelstimme diesem Begriff subsumiert werden. Unter dem leitenden Gesichtspunkt der architektonischen Rahmenform erweist sich die Vertauschung der Reihenfolge von Augmentation und Diminution als weitsichtige Maßnahme, insbesondere wenn, wie hier, der Mitte und somit der Diminution nur ein einziger Teil, den beiden Rahmen und somit der Grundform und zumal der Augmentation je zwei Teile zugeordnet werden. Ein figurativer Abschluss markiert das Ende einer jeden der drei

Tabelle 5: Ricercar Nr. 1 in d

Formteil	Tatsächliche Dauern	Tatsächliche Summen	Analyse der Summen
Vorderer äußerer Rahmen	$10 \times 4 = 40$	$14 \times 4 - 1 = 56 - 1$	$(12 + 2)4 - 1$
	$4 \times 4 - 1 = 16 - 1$		
Vorderer innerer Rahmen	$8 \times 4 = 32$	$12 \times 4 + 2 = 48 + 2$	$(12 \pm 0)4 + 2$
	$4 \times 4 + 2 = 16 + 2$		
Mittel- teil	$8 \times 4 - 1 = 32 - 1$	$12 \times 4 = 48$	$(12 \pm 0)4$
	$4 \times 4 + 1 = 16 + 1$		
Hinterer innerer Rahmen	$8 \times 4 - 2 = 32 - 2$	$12 \times 4 - 2 = 48 - 2$	$(12 \pm 0)4 - 2$
	$4 \times 4 = 16$		
Hinterer äußerer Rahmen	$7 \times 4 + 2 = 28 + 2$	$10 \times 4 + 1 = 40 + 1$	$(12 - 2)4 + 1$
	$3 \times 4 - 1 = 12 - 1$		
Summen		240	60×4

Regionen des Grundmusters. Die zweiten Unterteilungen des vorderen inneren und des hinteren äußeren Rahmens sind durch die doppelte Diminution des ersten Themas aufeinander bezogen; die zweite Unterteilung des Mittelteils ist demgegenüber frei. Eine ungewöhnliche Klarheit der formalen Disposition und kontrapunktischen Definition zeichnet das Stück, mit dem Steigleder seine Sammlung eröffnet, aus.

2.3 Thematisch abweichender Mittelteil: Die Ricercare Nr. 3 in F und Nr. 2 in e

Die drei bisher besprochenen Ricercare des großen Typus verarbeiten eine unterschiedliche Zahl von Themen, nämlich eines, zwei und drei (Nr. 11, 1, 4). Doch sind auch die beiden Ricercare, die mehr als ein einziges Thema verarbeiten, in dem Sinn monothematisch, dass sie sich für alle Teile des Stücks an die einmal gegebenen Themen binden. Allerdings lässt die Entscheidung für die Rahmenform noch eine andere Lösung zu, die die thematische Einheit aufgibt, ohne dadurch die Einheit des Stücks zu gefährden. Unter der Voraussetzung, dass sich die beiden Rahmenteile an das gegebene Thema binden, kann sich der Mittelteil davon lösen, sei es, dass er in sich einheitlich oder aber vielfältig ist. Die kontrapunktische Definition der Formteile wird nun durch ihre thematische Definition ergänzt. Da jedoch in diesem Fall der Mittelteil für eine der Formen des Themas ausfällt, müssen, solange der vordere Rahmen für die Grundform reserviert bleibt, sowohl Augmentation wie Diminution im hinteren Rahmen untergebracht werden – eine Konsequenz, die nicht unproblematisch ist. Offenkundig indessen galt keine der beiden Formen als entbehrlich.

Das Ricercar Nr. 3 in F wählt die Einheitlichkeit des Mittelteils. Das Thema hat die Dauer von elf Takten mit einer Zäsur nach der ersten Halben des fünften Takts. Der erste Absatz hält sich an das Hexachordum molle, von dem er nur die re-Stufe auslässt; sein An-

fang und Ende sind an der Quint der Tonart orientiert. Der zweite Absatz greift sogleich auf die obere Oktave aus und endet auf dem Grundton; sein Anfang und Ende sind am authentischen Oktavrahmen orientiert. Der erste Absatz hält sich, abgesehen von der eröffnenden Ganzen, an die Bewegung in Halben; der zweite Absatz führt außerdem Viertel ein.

Der vordere Rahmen (T. 1–93) bringt zunächst fünf Einsätze des vollständigen Themas (den Alt zum Abschluss doppelt), wobei jedoch die beiden letzten Einsätze ihrer Kadenz beraubt sind. Diese erste Unterteilung rechnet bis T. 51. Die anschließende zweite Unterteilung ist dadurch charakterisiert, dass die beiden Absätze des Themas getrennt einsetzen, der erste Absatz in jeder Stimme einmal, der zweite Absatz als Kontrapunkt, meist diminuiert oder sonst rhythmisch verändert, zudem weiter fragmentiert: ein Verfahren, dem auch der erste Absatz unterzogen wird, und zwar bereits in vier Takten, die in die erste Unterteilung vorgreifen, vor allem aber später in einem Anhang der zweiten Unterteilung, der von der IV. zur I. Stufe zurückleitet.

Der Mittelteil (T. 94–156) kontrastiert thematisch; er verarbeitet jedoch streng genommen nicht ein neues Thema, sondern ein neues Motiv, nämlich die zwei Viertel einer fallenden Terz, und ist dadurch extrem vereinheitlicht. Dieser Konzentration auf zwei Töne, oder genauer: auf ein einziges Intervall, ist es zuzuschreiben, dass hier ausnahmsweise ganze Satzkomplexe wiederholt werden, und zwar die Takte 94–99 von der Zwei- zur Dreistimmigkeit erweitert und in die tiefere Quart versetzt in den Takten 116–121, hierauf die Takte 94–96 von der Zwei- zur Vierstimmigkeit erweitert am Beginn der zweiten Unterteilung in den Takten 123–125, unmittelbar anschließend der gesamte Komplex der Takte 94–102 in die höhere Quart versetzt in den Takten 126–134.

Der hintere Rahmen (T. 157–233) vereinigt Augmentation und Diminution in der tradierten Reihenfolge. Seine erste Unterteilung (T. 157–208) hebt mit einer Engführung in tiefer Lage an (bis T. 163); sie stellt dem höchsten Ton *c'''* am Ende des Mittelteils alsbald den tiefsten Ton *C* gegenüber. Der führende Bass beschränkt sich auf den ersten Absatz des Themas. Der Tenor folgt nach zwei Halben in der höheren Duodezime; er bringt zwar das vollständige Thema, geht jedoch (vermutlich veranlasst durch sonst entstehende parallele Oktaven zum Bass) zunächst in eine Synkopierung, dann in eine unregelmäßige Diminution über. Die Augmentation, die auf diese Eröffnung folgt, ist zweigeteilt; zunächst führt sie (bis T. 183) das vollständige Thema im Alt, hierauf seinen ersten Absatz in den drei anderen Stimmen ein.

Die zweite Unterteilung (von T. 209 an) bietet zunächst die einfache Diminution des vollständigen Themas, dann zweimal seines ersten Absatzes, schließlich noch einmal des vollständigen Themas, jedoch zwischen den Stimmen springend. Dabei erscheint als sporadische Wiederholung bereits die doppelte Diminution, die dann mit dem diastematisch unterschiedlich variierten Beginn des zweiten Absatzes (von T. 225 an) die abschließende Spielfigur der Coda bildet. Die Grundbewegung des Stücks verläuft in Vierteln; nur gegen Ende der zweiten Unterteilung des Mittelteils, im Verlauf der Augmentation, weniger während der einfachen Diminution, zuletzt aber in der Coda treten in erheblichem Umfang Achtel und gelegentlich Sechzehntel hinzu.

Obwohl das Thema elf Takte umfasst, scheint die Gliederung nach der Einheit von sieben Takten vollzogen zu sein. Da jedoch die Basiseinheit eines Teils in 11×7 Takten besteht, kommt auf diese Weise auch die Dauer des Themas zur Geltung (Tabelle 6). Zum leichteren Verständnis sind diesmal in der Übersicht auch Abschnitte der Unterteilungen aufgeführt.

Der vordere Rahmen ist um 2×7 Takte erweitert, der Mittelteil entsprechend gekürzt, während der hintere Rahmen die Basiseinheit wahrt. Ungeachtet seines Charmes hinterlässt das Stück sowohl hinsichtlich der formalen Disposition wie hinsichtlich der thematischen Arbeit den Eindruck eines Experiments.

Tabelle 6: Ricercar Nr. 3 in F

Formteil	Tatsächliche Dauern	Tatsächliche Summen		Analyse der Summen
Vorderer Rahmen	$7 \times 7 + 2 = 49 + 2$	49+2	91+2	$(11+2)7+2$
	$4 \times 7 + 2 = 28 + 2$ $2 \times 7 - 2 = 14 - 2$	42		
Mittelteil	$4 \times 7 + 1 = 28 + 1$	28+1	63	$(11-2)7$
	$5 \times 7 - 1 = 35 - 1$	35-1		
Hinterer Rahmen	$1 \times 7 = 7$ $3 \times 7 - 1 = 21 - 1$ $4 \times 7 - 3 = 28 - 3$	56-4	77	$(11 \pm 0)7$
	$2 \times 7 + 2 = 14 + 2$ $1 \times 7 + 2 = 7 + 2$	21+4		
Summen			231+2	$3 \times 11 \times 7 + 2$

Auch das Ricercar Nr. 2 in e befreit sich während des Mittelteils von dem für die beiden Rahmenteile gegebenen Thema; doch wählt es dafür gegenüber der thematischen Einheitlichkeit die thematische Vielfalt. Außerdem löst es das Problem der Disposition der augmentierten und diminuierten Formen des Themas innerhalb des hinteren Rahmens in überzeugender Weise und bietet eine konsistente formale Disposition. Das für die beiden Rahmenteile gültige Thema reicht vom Grundton bis zur Sext, ohne sich in eines der drei Hexachorde zu fügen, und spart den kritischen Sekundton, der eine Entscheidung zwischen dem dritten Kirchenton und e-Moll träge, aus; die Dauer seiner Grundform beträgt sechs Takte.

Die erste Unterteilung des vorderen Rahmens (T. 1-48) bietet acht Einsätze des Themas, fünf auf der I. und drei auf der IV. Stufe (die Takte 18-23 wiederholen die Takte 7-12 in der höheren Oktave); das Produkt aus der Zahl der Einsätze und der thematischen Dauer ergibt unmittelbar die Dauer der Unterteilung. Die zweite Unterteilung (T. 49-87) hebt mit einem Rückgang zur Zweistimmigkeit an. Sie bietet fünf Einsätze, zunächst noch einmal je einen auf der I. und der IV. Stufe, dann zwei Einsätze auf der V. Stufe, zwischen denen ein diastematisch variiertes Einsatz auf der I. Stufe steht. Die nichtthematischen Abschnitte nach diesem und dem folgenden Einsatz (T. 72-76 und 82-86) entsprechen sich in der Unterquart.

Der Mittelteil setzt sich aus einer Folge kurzer Abschnitte, die wechselnde Motive verarbeiten, zusammen. Während im vorderen Rahmen Viertel und Achtel dominieren, mehren sich in der ersten Unterteilung des Mittelteils (T. 88-133) die Achtel, treten in seiner zweiten Unterteilung (T. 134-185) zu den Achteln Sechzehntel hinzu. Bemerkenswert ist während der zweiten Unterteilung eine fünffache Periodisierung in drei Vierteln (T. 139, 8. Achtel, bis T. 143, 5. Achtel). Der hintere Rahmen nimmt das Problem der Vereinigung von Diminution

und Augmentation dadurch in den Griff, dass er selbst wieder eine Rahmenform in sich schließt, deren vorderer und hinterer Rahmen (T. 186–201 und 237–251) der Diminution und deren Mittelteil (T. 202–236) der Augmentation gehört. Während der Diminution mischen sich, wie im vorderen Rahmen, Viertel und Achtel, während der Augmentation herrschen Achtel, die sich gelegentlich zu Sechzehnteln steigern, vor.

Der Basiswert eines jeden der drei Teile des Stücks beträgt 14mal die Dauer des Themas, also $14 \times 6 = 84$ Takte (Tabelle 7). Der vordere Rahmen wahrt diesen Basiswert und wird in 8×6 und 6×6 Takte unterteilt. Der Mittelteil ist um 2×6 Takte erweitert und wird in 8×6 und 8×6 Takte unterteilt. Der hintere Rahmen ist entsprechend um 2×6 Takte gekürzt und wird gemäß seiner internen Rahmenform in 3×6 , 6×6 und 3×6 Takte unterteilt. Demnach überträgt der dispositionelle Ansatz den beiden internen Rahmenteilern zusammen dieselbe Dauer wie dem internen Mittelteil oder der Diminution dieselbe Dauer wie der Augmentation.

Rechnerisch kommen, ausgehend von den sechs Takten der Grundform des Themas, der einfachen Diminution die Hälfte, also drei Takte, der einfachen Augmentation das Doppelte, also zwölf Takte, zu. Der Mittelteil des hinteren Rahmens bietet drei Einsätze der zwölftaktigen Augmentation, sein vorderer Rahmen sechs Einsätze der dreitaktigen Diminution. Auch wenn sein hinterer Rahmen nur fünf Einsätze der Diminution bringt, von denen zudem der letzte doppelt diminuiert ist, bleibt doch das Bestreben erkennbar, die beiden internen Rahmenteilern und den internen Mittelteil nicht nur formal, sondern auch material ins Gleichgewicht zu setzen, nämlich die drei Einsätze der zwölftaktigen Augmentation mit zweimal sechs gleich zwölf Einsätzen der dreitaktigen Diminution zu umrahmen. Die geringfügigen Abweichungen der Ausarbeitung in der Taktzahl und der Zahl der diminuierten Einsätze können die konstruktive Balance nicht ernsthaft in Frage stellen.

Tabelle 7: Ricercar Nr. 2 in e

Formteil	Tatsächliche Dauern		Tatsächliche Summen	Analyse der Summen
Vorderer Rahmen	8×6	$= 48 \pm 0$	84+3	$(14 \pm 0)6 + 3$
	$6 \times 6 + 3$	$= 36 + 3$		
Mittel- teil	$8 \times 6 - 2$	$= 48 - 2$	96+2	$(14 + 2)6 + 2$
	$8 \times 6 + 4$	$= 48 + 4$		
Hinterer Rahmen	$6 \times 3 - 2 = 3 \times 6 - 2$	$= 18 - 2$	72-6	$(14 - 2)6 - 6$
	$3 \times 12 - 1 = 6 \times 6 - 1$	$= 36 - 1$		
	$6 \times 3 - 3 = 3 \times 6 - 3$	$= 18 - 3$		
Summen			252-1	$3 \times 14 \times 6 - 1$

2.4 Sukzessive thematische Variation: Die Ausnahme des Ricercars Nr. 5 in a

Das Ricercar Nr. 5 in a zählt trotz seiner reduzierten Dauer von 147 Takten, die nur um drei Takte über der Dauer des längsten Stücks des kleinen Typus Nr. 6 liegt, zum großen Typus, und zwar aufgrund seiner klaren Gliederung in zwei Teile (T. 1–75 und 76–147). Das

Thema bewegt sich durchaus im Rahmen des Hexachordum durum und kadenziert mit dem zehnten Takt, vom dritten Takt an durch eine kanonische Stimme in der tieferen Quint begleitet. Nach dieser Eröffnung treten zunächst das Thema, dann das kanonische Modell ein, von unterschiedlich umfangreichen und unterschiedlich rhythmisierten Einsätzen des thematischen Anfangs kontrapunktiert. Den Beschluss der ersten Unterteilung des ersten Teils macht das kanonische Modell, hier im doppelten Kontrapunkt der Oktave auf die Quintstufe versetzt, eine Vertauschung, die allerdings einer tieferen dritten Stimme bedarf.

In der zweiten Unterteilung des ersten Teils (von T. 42 an) tritt zum vierten Takt des Themas ein Gegenthema; es beginnt mit den auf Viertel diminuierten und gegenüber dem Einsatz in die Oberquint versetzten Tönen des vierten und fünften Takts des Themas selbst und führt alsbald gegenüber den Vierteln der ersten Unterteilung durchgehende Achtelbewegung ein. Das dadurch konstituierte Satzmodell der Takte 45–49 wird in den Takten 53–57 eine Oktave höher wiederholt, nachdem wie zuvor die ersten drei Takte des Themas vorhergegangen waren. Das Satzmodell geht in eine imitatorische Verarbeitung der beiden ersten Takte des Gegenthemas über, bis eine Figuration der Oberstimme in Sechzehnteln, die aus der Diminution des Gegenthemas hervorgeht, über den von den Unterstimmen gegebenen Harmonien den ersten Teil beschließt. Die Kadenz dieses figurativen Abschlusses des ersten Teils, nämlich die *clausula altizans* der Oberstimme, bezieht sich in der höheren Oktave auf die Kadenz, die seinem Eintritt vorhergeht.

Der zweite Teil setzt die sukzessive thematische Variation fort. In seinem ersten Abschnitt (T. 76–87) entsteht aus dem Beginn des Gegenthemas ein eintaktiges Motiv, das auch die erste Hälfte des sechsten Takts des Themas selbst einbezieht und zunächst von oben nach unten, dann von unten nach oben durch die Stimmen imitiert wird. Der zweite Abschnitt (T. 88–108) verarbeitet zuerst in gerader, dann in Gegenbewegung das konventionelle halbtaktige Motiv zweier auftaktiger Achtel, die stufenweise zum Zielton auf- und später absteigen. Die Konvention indessen ist hier mit individuellem Sinn erfüllt; denn sie bezieht sich auf die beiden letzten Achtel des achten und die erste Halbe des neunten thematischen Takts, deren Lage der erste Auftritt des Motivs aufgreift.

Die motivische Grundlage des dritten Abschnitts (T. 109–134) besteht in auftaktig stufenweise um eine Quart, auch um eine Quint steigenden Vierteln; sie sind am ehesten auf das Motiv des vorhergehenden Abschnitts als dessen *Augmentation* und Erweiterung zu beziehen, zumal der erste Eintritt in dessen Lage anhebt. Der Abschnitt läuft aus in eine Verarbeitung des in seinem Verlauf eingeführten synkopischen Kontrapunkts. Hierauf greift der vierte Abschnitt (T. 135–147) den zweiten Abschnitt auf (T. 135 f. wiederholt T. 88 f. in der höheren Quart) und geht nach sechs Takten in eine Coda über. Die Wiederaufnahme des zweiten durch den vierten Abschnitt ist vermutlich als verkürzter Endreim zu verstehen; dadurch sind erster und zweiter Abschnitt zur ersten Unterteilung, dritter und vierter Abschnitt zur zweiten Unterteilung des zweiten Teils zusammengeschlossen.

Das Stück umfasst $18 \times 8 + 3$ Takte; es ist hälftig geteilt in $9 \times 8 + 3$ und 9×8 Takte, der erste Teil unterteilt in $5 \times 8 + 1$ und $4 \times 8 + 2$, der zweite Teil gegenläufig in $4 \times 8 + 1$ und $5 \times 8 - 1$ Takte. Die formale Disposition basiert also nicht auf Vielfachen der Dauer des vollständigen Themas von zehn Takten, obwohl die Dauer der ersten Unterteilung des ersten Teils als Produkt seiner vier vollständigen Einsätze und der thematischen Dauer, vermehrt um 1, verstanden werden könnte. Ungeachtet einiger Korrespondenzbildungen verfolgt das Stück eine beson-

dere Konzeption. Auf dem Weg von der Weiträumigkeit zur Kleingliedrigkeit entfaltet sich sein Zusammenhang vornehmlich in der fortgesetzten, zunehmend subtileren thematischen Variation. Dieser gerichteten Anlage im thematischen Bereich widerspricht die Rückbezüglichkeit der architektonischen Rahmenform. Dementsprechend wird sie aufgegeben. Unter den Stücken des großen Typus bildet das Ricercar eine Ausnahme.

3 Kompositionstechnische Fragen: Die sechs Stücke des kleinen Typus

Die sechs Stücke des großen Typus diskutieren aufs Ganze gesehen formale Fragen. Sie dokumentieren ein praxisbezogenes Forschungsprojekt über die Form, die umfangreichen imitatorischen Stücken gegeben werden kann. Eindeutig ist die Bevorzugung der architektonischen Rahmenform, auf die allein das Ricercar Nr. 5 im Hinblick auf die Konzeption der fortgesetzten thematischen Variation verzichtet. Demgegenüber bevorzugen die Stücke des kleinen Typus andere formale Modelle, ebenfalls mit einer Ausnahme; denn das Ricercar Nr. 12 zeigt die dreiteilige Rahmenform, wenngleich es das kürzeste Stück des kleinen Typus ist. Die beiden Ausnahmen gleichen sich gegenseitig aus. Infolgedessen fügen sich zum Ganzen der Sammlung nicht nur sechs Stücke des großen und sechs Stücke des kleinen Typus, sondern auch, damit bis auf je eine Ausnahme übereinstimmend, sechs Stücke in architektonischer Rahmenform und sechs Stücke, die sich anderer formaler Modelle bedienen. Der architektonischen Rahmenform gehört die Mehrzahl der Stücke des großen Typus, den anderen formalen Modellen die Mehrzahl der Stücke des kleinen Typus an. Dort stehen formale Fragen, hier dagegen kontrapunktische oder im weiteren Sinn kompositionstechnische Fragen im Vordergrund.

3.1 Nichtthematische Zeit I: Das Ricercar Nr. 6 in C

Das Ricercar Nr. 6 in C fällt sogleich durch die vorherrschende Achtelbewegung auf. Sie hat hier eine besondere Qualität; denn sie ist mit dem zweiten Takt des Themas gegeben, ist also, im Gegensatz zu allen anderen Stücken, von Anfang an thematisch begründet. Die steigende Oktavskala, die als Nebenthema in T. 105–128 verarbeitet und unmittelbar anschließend in T. 129–130 mit dem Hauptthema kombiniert wird, hebt sich durch Viertelbewegung ab. Die drei eröffnenden Einsätze dieses Abschnitts belegen die tiefste authentische, die mittlere plagale und die höchste authentische Oktave, sodass sich zwischen dem ersten Ton des ersten und dem letzten Ton des dritten Einsatzes der gesamte Umfang von vier Oktaven spannt. Abgesehen von dem rhythmisch unregelmäßig veränderten Einsatz des Nebenthemas T. 115 f. ist nur sein letzter, elfter Einsatz T. 126 auf Achtel diminuiert. Der Rücknahme des Bewegungsgrads des Nebenthemas auf Viertel steht in drei Einsätzen die Steigerung seiner Kontrapunktierung auf Sechzehntel gegenüber. Der Abschnitt hebt sich also nicht nur thematisch, sondern auch bewegungsmäßig vom Rest des Stückes ab.

Als Einsatzstufen dienen die I., die IV. und die V. Stufe; während das Nebenthema auf der I. und der V. Stufe eintritt, wählt das Hauptthema außer der I. seltener die V., eher die IV. Stufe. Das Hauptthema wird keinen Veränderungen unterzogen. Neben den thematischen Einsätzen stehen ausgedehnte Abschnitte, in denen das Thema abwesend ist. Orientierungs-

punkte liefern die Kadenzen auf der I. Stufe in den Takten 20, 54, 104, 129 und 144. Wenn die beiden ersten und die beiden letzten Abschnitte zusammengefasst werden, ergibt sich eine Dreigliedrigkeit von 54, 50 und 40, zusammen 144 Takten.

Die Disposition des Stücks berücksichtigt nicht nur die Dauer der Formglieder und ihrer Abschnitte, sondern ebenso die thematische Struktur, nämlich die Verteilung thematischer und nichtthematischer Zeit. Ausgangspunkt ist die Gleichverteilung der 144 Takte des Stücks auf drei Formglieder zu je 48 Takten, jedes Formglied zu 24 thematischen und 24 nichtthematischen Takten, zusammen 72 thematische und 72 nichtthematische Takte (Tabelle 8).

Tabelle 8: Ricercar Nr. 6 in C

	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erstes Formglied	24-4	24+ 8 +2	48+4+2
Zweites Formglied	24-4	24+ 8 -2	48+4-2
Drittes Formglied	24+8 -4	24- 16 +4	48-8
Summen	72 -4	72 +4	144

Diese gleichverteilte und somit unspezifische Disposition wird individualisiert; die Individualisierung vollzieht sich auf zwei Ebenen, zunächst auf der übergeordneten Ebene der Formglieder, dann auf der untergeordneten Ebene der Abschnitte der Formglieder. Auf der übergeordneten Ebene der Formglieder werden in einem ersten Bearbeitungsschritt dem thematischen Bereich des ersten und des zweiten Formglieds je 4 Takte genommen, ihrem nichtthematischen Bereich je 8 Takte gegeben, ausgleichend dem thematischen Bereich des dritten Formglieds 8 Takte gegeben, seinem nichtthematischen Bereich 16 Takte genommen. Dieses Verfahren verwandelt die formale Gleichverteilung in eine formale Entwicklung, die gegenüber dem ersten und zweiten im dritten Formglied zu einer zeitlichen und thematischen Konzentration führt: Es vermehrt das erste und zweite Formglied um je 4 Takte und vermindert das dritte Formglied um 8 Takte; zugleich schafft es im ersten und zweiten Formglied ein gleichlautendes Übergewicht der nichtthematischen über die thematische Zeit im Verhältnis $(24+8):(24-4)=32:20$, im dritten Formglied ein Übergewicht der thematischen über die nichtthematische Zeit im Verhältnis $(24+8):(24-16)=32:8$.

Ein zweiter Bearbeitungsschritt bringt Übergänge. Er leitet die zeitliche und thematische Konzentration bereits mit einem leichten Gefälle vom ersten zum zweiten Formglied ein. Indem er die nichtthematische Zeit des ersten Formglieds um 2 Takte vermehrt, des zweiten Formglieds um ebenso viele Takte vermindert, modifiziert er das gleichverteilte Dauerverhältnis der beiden Formglieder von 52:52 in $(52+2):(52-2)$ und das übereinstimmende Übergewicht der nichtthematischen über die thematische Zeit innerhalb der beiden Formglieder von 32:20 in $(32+2):20$ und $(32-2):20$. Außerdem mildert er im dritten Formglied, dem Ziel der Konzentration, das Übergewicht des thematischen über den nichtthematischen Bereich, indem er jenem 4 Takte nimmt, diesem ebenso viele Takte gibt, also das Verhältnis 32:8 auf das Verhältnis $(32-4):(8+4)$ ermäßigt; dieser Austausch schlägt auf die Summen des thematischen und des nichtthematischen Bereichs durch.

Auf der untergeordneten Ebene wird sowohl im thematischen wie im nichtthematischen Bereich der Grundbestand von 24 Takten jeweils zu gleichen Teilen von 12 Takten den zwei Abschnitten eines jeden der drei Formglieder zugewiesen (Tabelle 9). Sonst aber setzt sich hier die unterschiedliche Behandlung der beiden ersten Formglieder gegenüber dem dritten Formglied fort. Die Subtraktionen von 4 Takten im thematischen und die Additionen von 8 Takten im nichtthematischen Bereich fallen als Ganze im ersten Formglied dem zweiten Abschnitt, im zweiten Formglied umgekehrt dem ersten Abschnitt zu.

Tabelle 9: Ricercar Nr. 6 in C

	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erstes Formglied			
Erster Abschnitt	12	12 -4- 1	24-4-1
Zweiter Abschnitt	12-4	12+8+4+3	24+8+3
Summen	24-4	24+8 +2	48+4+2
Zweites Formglied			
Erster Abschnitt	12-4	12+8+4- 5	24+8-5
Zweiter Abschnitt	12	12 -4+3	24-4+3
Summen	24-4	24+8 -2	48+4-2
Drittes Formglied			
Erster Abschnitt	12+8 +2	12- 8 -2	24
Zweiter Abschnitt	12 -4-2	12- 8+4+2	24-8
Summen	24+8-4	24-16+4	48-8

Überdies wird im nichtthematischen Bereich die Differenz zwischen den unveränderten und den durch Additionen erweiterten Abschnitten übersteigert, indem dem ersten Abschnitt des ersten Formglieds 4 Takte genommen, seinem zweiten Abschnitt 4 Takte gegeben, umgekehrt dem ersten Abschnitt des zweiten Formglieds 4 Takte gegeben, seinem zweiten Abschnitt 4 Takte genommen werden. Diese Maßnahme schlägt auf die Summen der Abschnitte durch und führt dazu, dass im ersten Formglied die thematische Zeit so groß wie die Dauer des ersten Abschnitts, die nichtthematische Zeit so groß wie die Dauer des zweiten Abschnitts, im zweiten Formglied umgekehrt die thematische Zeit so groß wie die Dauer des zweiten Abschnitts, die nichtthematische Zeit so groß wie die Dauer des ersten Abschnitts ist.

Schließlich erweist sich, dass die Vermehrung des ersten und die Verminderung des zweiten Formglieds um 2 Takte des nichtthematischen Bereichs intern differenziert sind. Sie setzen sich aus unterschiedlichen und im Hinblick auf die zuvor vorgenommenen Additionen und Subtraktionen gegenläufig positionierten Additionen und Subtraktionen zusammen; so werden im ersten Formglied dem ersten, verminderten Abschnitt 1 Takt genommen und dem zweiten, vermehrten Abschnitt 3 Takte gegeben, im zweiten Formglied dem ersten, vermehrten Abschnitt 5 Takte genommen und dem zweiten, verminderten Abschnitt 3 Takte gegeben. Auch diese Werte schlagen auf die Summen der Abschnitte durch.

Im dritten Formglied werden die Addition von 8 Takten im thematischen Bereich vollständig dem ersten Abschnitt, die Subtraktion von 16 Takten im nichtthematischen Bereich

häufig dem ersten und dem zweiten Abschnitt, die Übertragung von 4 Takten des thematischen Bereichs an den nichtthematischen Bereich vollständig dem zweiten Abschnitt zugewiesen. Außerdem erfolgt eine ausgleichende Addition und Subtraktion von 2 Takten, die im thematischen Bereich dem ersten Abschnitt gegeben und dem zweiten Abschnitt genommen, im nichtthematischen Bereich umgekehrt dem ersten Abschnitt genommen und dem zweiten Abschnitt gegeben werden.

Die Einheit der Dauer eines jeden der beiden Themen beträgt 2 Takte. In der Regel bewegen sich die Additionen und Subtraktionen im Rahmen dieser thematischen Einheit oder ihrer mit 2, 4 und 8 (oder 2^1 , 2^2 und 2^3) multiplizierten Vielfachen. Nur die interne Differenzierung der Vermehrung des ersten und der Verminderung des zweiten Formglieds um 2 Takte des nichtthematischen Bereichs verlässt diese geraden Zahlen und wendet sich ungeraden Zahlen zu, in denen die thematische Einheit nicht aufgeht.

Die Verfahren, nach denen die dispositionelle Individualisierung vollzogen wird, üben einerseits eine strenge Kontrolle sowohl über die wechselnde Dauer der Formglieder und ihrer Abschnitte wie über das wechselnde Verhältnis von thematischer und nichtthematischer Zeit aus, lassen jedoch andererseits den Spielraum, dessen die Ausarbeitung im einzelnen bedarf. Innerhalb des ersten Formglieds zeigen die beiden Untergliederungen des ersten und die erste Untergliederung des zweiten Abschnitts (T. 1–11, 12–19, 20–29) eine ähnliche Dauer und ein ähnliches Verhältnis von thematischer und nichtthematischer Zeit, während sich beides in der zweiten Untergliederung des zweiten Abschnitts (T. 30–54) grundlegend ändert.

Auf dieser formalen Grundlage beruht die materiale Beziehung zwischen den ersten Untergliederungen der beiden Abschnitte dieses Formglieds. Die Takte 20–25 wiederholen die Takte 1–6 in der höheren Oktave, anschließend der Bass der Takte 26–29 den Sopran der Takte 7–10 in der tieferen Oktave (wobei schon der Sopran der Takte 7–10 sich auf den Tenor der Takte 1–4 und dann auch der Bass der Takte 26–29 sich auf den Sopran der Takte 20–23 bezieht). So folgen im ersten Formglied ein konstruktiv gebundener und ein freier Teil annähernd gleichen Umfangs aufeinander.

Danach geht im Verlauf des zweiten Formglieds der Anteil der nichtthematischen gegenüber der thematischen Zeit wieder zurück (nichtthematisches Material des ersten Abschnitts dieses Formglieds bezieht sich in Umkehrung auf nichtthematisches Material des zweiten Abschnitts des vorhergehenden Formglieds), bis der erste Abschnitt des dritten Formglieds das Nebenthema fast ohne nichtthematische Zeit durchführt. Dessen zweiter Abschnitt beschließt mit einem ausgeglichenen Wechsel zwischen dem Hauptthema und nichtthematischer Zeit, die auf die Kadenz hin gedehnt wird, das Stück. Seine Dramaturgie besteht also in erster Linie in der ausdifferenzierten Beziehung thematischer und nichtthematischer Zeit, dann auch in der Einführung des Nebenthemas und der besonderen Bewegungsstruktur seines Abschnitts, die sich von der sonst vorherrschenden thematischen Achtelbewegung abhebt.

3.2 Akkordbrechung: Das Ricercar Nr. 7 in d

Das Ricercar Nr. 7 in d untersucht satztechnische Bedingungen und Möglichkeiten der Akkordbrechung, also des Lagenwechsels von Akkordtönen. Es ist durch kurzgliedrige Korrespondenzbildungen charakterisiert und verwendet ein reichhaltiges Arsenal kontrapunktischer Definitionen: Engführung, Augmentation und Diminution, Fragmentierung des The-

mas und seine Variation durch Wechsel des Hexachords. Das Stück zeigt vier Formglieder etwa gleicher Dauer: eine „Exposition“ (T. 1–29), zwei Verarbeitungsphasen (T. 30–61 und 62–87) und eine „Reprise“ (T. 88–113).

Im ersten Abschnitt des ersten Formglieds treten die drei Stimmen mit dem dreitaktigen Thema von oben nach unten auf den Stufen I, I und V ein. Die beiden Einsätze des zweiten Abschnitts kehren die Stufenfolge zu V und I um. Während die Einsätze des ersten Abschnitts unmittelbar aneinander anschließen, geht hier zumal der zweite Einsatz in eine nichtthematische Fortspinnung über. Der dritte Abschnitt beginnt mit einem Einsatz auf der I. Stufe in der tiefsten möglichen Lage. Hierauf folgt ein Fragment des Themas (sein zweiter und dritter Takt), das bereits im Sopran der Takte 6 und 7 angeklungen war; nach der Einführung dieses Themaendes, zunächst zweimal auf der I., dann zweimal auf der IV. Stufe, beschließt eine Kadenz auf der I. Stufe das Formglied.

Der erste Abschnitt der ersten Verarbeitungsphase bringt zwei Engführungen auf der I. und der V. Stufe, beide Male gefolgt vom Themaende, dieses umgekehrt auf der V. und der I. Stufe; daran schließt eine nichtthematische Fortspinnung an. Die Engführung im Abstand einer Oktave und zweier Viertel misslingt beim ersten Mal; denn die führende Stimme scheitert an der folgenden. Deshalb wird beim zweiten Mal die folgende Stimme verändert, indem der aufwärts gerichtete Oktavsprung vom dritten zum vierten Ton auf eine Quint reduziert wird. Der wie hier, bei einem Einsatz auf der V. Stufe, von *a* aus angesprungene Ton ist so oder so eine *la*-Stufe, im Fall des Oktavsprungs des Hexachordum naturale, im Fall des Quintsprungs des Hexachordum durum (aber auch bei einem Einsatz auf der I. Stufe von *d* aus im Fall des Oktavsprungs des Hexachordum molle, im Fall des Quintsprungs des Hexachordum naturale). Der zweite Abschnitt führt nach einem Einsatz auf der I. Stufe nichtthematisch zu einer Kadenz auf der III. Stufe, also auf einer Stufe mit großer Terz. Schon das ist ungewöhnlich genug, ungewöhnlicher freilich, dass sich hieran im dritten Abschnitt ein Einsatz des etablierten Engführungsmodells auf dieser Stufe anschließt. Nach kurzem nichtthematischem Einschub beendet ein Einsatz nebst Kadenz auf der I. Stufe das Formglied; die zum Einsatz eingeführte Stimme bricht nach ihrem dritten Ton ab.

Nachdem die erste Verarbeitungsphase die Möglichkeit der Engführung erkundet hat, wendet sich die zweite Verarbeitungsphase der Augmentation zu. Diese Form des Themas besteht aus seinen ersten vier Tönen gemäß der folgenden Stimme des Engführungsmodells, also mit einem aufwärts gerichteten Quintsprung vom dritten zum vierten Ton, in ganzen Noten. Den fünf Einsätzen auf V, I, V, I und IV geht eine Verarbeitung von Akkordbrechungen in Vierteln voraus; aus dem Themakopf gewonnen, werden sie in umgekehrter und gerader Bewegung enggeführt und später auch teilweise zur Kontrapunktierung der augmentierten Einsätze herangezogen. Der erste Abschnitt des letzten Formglieds bringt drei thematische Einsätze, wie im ersten Abschnitt des ersten Formglieds zweimal auf I und dann auf V. Bereits während des ersten Einsatzes und später vom dritten Einsatz an tritt durchgehende Achtelbewegung ein, in die während der Coda des zweiten Abschnitts ein diminuierter Einsatz auf der IV. Stufe eingewoben ist.

Die formale Disposition scheint auf Einheiten von 7 Takten zu beruhen, die in vier Formglieder zu je $4 \times 7 = 28$ Takten zusammengefasst sind (Tabelle 10). Unter der Voraussetzung, dass der dritte Abschnitt des ersten Formglieds (T. 23–29) als völlig thematisch betrachtet wird, sind in den ungeraden Formgliedern 3×7 Takte thematisch und 1×7 Takte

nichtthematisch, umgekehrt in den geraden Formgliedern 1x7 Takte thematisch und 3x7 Takte nichtthematisch, so dass zweimal ein Wechsel von vorwiegend thematischen zu vorwiegend nichtthematischen Formgliedern stattfindet, also „Exposition“ und Augmentation vorwiegend thematisch, Einführung und „Reprise“ vorwiegend nichtthematisch auftreten. Allerdings werden im zweiten Formglied, das der Einführung gewidmet ist, 7 Takte vom nichtthematischen an den thematischen Bereich übergeben. Insgesamt bleibt ein Überschuss von einem Takt, der wohl aufs Konto des ersten Abschnitts des ersten Formglieds geht; sonst gleichen sich die Additionen und Subtraktionen aus. Daraus ergibt sich der Verlauf des Stücks.

Tabelle 10: Ricercar Nr. 7 in d

	Abschnitte		Formglieder		
	Thematisch	Nichtthematisch	Thematisch	Nichtthematisch	Insgesamt
Erstes Formglied	7+2 7-1 7	7	21+1	7	28+1
Zweites Formglied	7-1 7+2	7+4 7-1	7+7+1	21-7+3	28+4
Drittes Formglied	7-3 14	7+1	21-3	7+1	28-2
Viertes Formglied	7+2	7-3 14-1	7+2	21-4	28-2
Summen			56+7+1	56-7	112+1

3.3 Einführung: Das Ricercar Nr. 8 in e

Das Ricercar Nr. 8 in e ist ein außerordentliches Stück, am ehesten als Capriccio zu verstehen. Es notiert den Ton *dis* als *es* und den Ton *ais* als *b*, verweist also auf die mitteltönige Temperatur, die die für ein Ricercar ungewöhnliche affektive Gespanntheit klanglich verschärft. Entsprechend ist die Bewegung gemessen. Etwa die Hälfte aller Takte verläuft in Halben; Achtel treten selten auf, Sechzehntel nur in der Paenultima. Das Thema



steht, mit der Erhöhung der zweiten Stufe, dem Subsemitonium und der Endung auf der Quintstufe, e-Moll näher als einem auf mi fundierten Modus. Es wird real in der Oberquint beantwortet, tritt auch in der Unterquint und deren Unterquint, also auf der IV. und der VII. Stufe, ein. Wo es auf der VII. Stufe eintritt, würde für den vorletzten Ton ein wirkliches *b* (also nicht die mitteltönig notierte Vertretung für *ais*) verlangt; um diese indirekte enharmoni-

sche Überschneidung zu vermeiden, sind in diesem Fall der vorletzte und der letzte Ton von $b-a$ eine Quint aufwärts nach $f-e$ (also $fa-mi$ vom Hexachordum molle ins Hexachordum naturale) versetzt.

Die Dichte der thematischen Einsätze und der kontrapunktischen Arbeit lässt nur sporadisch Raum für nichtthematische Zeit. Das Stück umfasst 28mal die thematische Einheit, die 4 Takte zählt, also $28 \times 4 = 112$ Takte, und ist in zwei Hälften gegliedert, die sich genau entsprechen (Tabelle 11). Jede Hälfte umfasst drei Formglieder. Der Ansatz der ersten und der zweiten Formglieder beträgt jeweils 5×4 Takte, die bei den ersten in 3×4 und 2×4 , bei den zweiten umgekehrt in 2×4 und 3×4 untergliedert sind. Das letzte, dritte Formglied wird in der ersten Hälfte auf $(4-1)4$ Takte gerafft, in der zweiten Hälfte ausgleichend auf $(4+1)4$ Takte gedehnt, sodass insgesamt sich die erste Hälfte auf $(14-1)4$, die zweite Hälfte auf $(14+1)4$ Takte bemessen. Die Mitte ist nach T. 53 durch den einzigen Eintritt der für die Tonart konventionellen Kadenz auf der IV. Stufe markiert.

Tabelle 11: Ricercar Nr. 8 in e

	Erste Hälfte		Zweite Hälfte	
	Abschnitte	Formglieder	Abschnitte	Formglieder
Erstes Formglied	$3 \times 4 + 1$ $2 \times 4 + 1$	$5 \times 4 + 2$	$3 \times 4 + 1$ 2×4	$5 \times 4 + 1$
Zweites Formglied	2×4 $3 \times 4 - 1$	$5 \times 4 - 1$	2×4 3×4	5×4
Drittes Formglied	3×4	$(4-1)4$	$5 \times 4 - 2$	$(4+1)4 - 2$
Summen		$(14-1)4 + 1$		$(14+1)4 - 1$

Das Stück ist ein Musterbeispiel für die kontrapunktische Definition der Formglieder und ihrer Abschnitte. In der ersten Hälfte exponiert der erste Abschnitt des ersten Formglieds das Thema in den drei Stimmen auf den Stufen I, V und I. Der zweite Abschnitt etabliert sogleich ein Engführungsmodell im Abstand der höheren Oktave und zweier Halben, für das die führende Stimme rhythmisch verändert wird. Die Engführung steht, wie der folgende einfache Einsatz, auf der V. Stufe.

Das zweite Formglied ist weitgehend parallel gebaut. Sein erster Abschnitt greift mit zwei einfachen Einsätzen auf die I. Stufe zurück; der Kontrapunkt des ersten dieser Einsätze ist auf Achtel diminuiert, die die zugrunde liegenden Halben durchscheinen lassen. Der zweite Abschnitt wiederholt das Engführungsmodell, diesmal auf der IV. Stufe, also um eine Stufe abgesenkt, außerdem vermehrt um einen dritten, rhythmisch neu variierten Einsatz auf der VII. Stufe, der jedoch erst nach dem Ende der führenden Stimme eintritt; ein einfacher Einsatz auf der I. Stufe folgt.

Das dritte Formglied bringt zwei dreifache Engführungen, die, wie stets, durch rhythmische Veränderungen der Themen ermöglicht werden, allerdings auch jedesmal eine diastematische Änderung erfordern. In der ersten Engführung bricht der zweite Einsatz ab; seine beiden letzten Töne werden sozusagen von den beiden letzten Tönen des ersten Einsatzes mit

übernommen. In der zweiten Engführung ist der fünfte Ton des zweiten Einsatzes genötigt, auf die Hochalteration zu verzichten. In der ersten Engführung folgen die Einsätze nach zwei, in der zweiten nach einer Halben aufeinander, in der ersten auf IV, VII und VII, nämlich in der Unterquint und deren Oberoktav, in der zweiten auf I, V und I, nämlich in der höheren Duodezime und deren Unterquint; die Einsatzstufen der zweiten Engführung sind also gegenüber der ersten um eine Stufe angehoben, die Reihenfolge des ersten und des zweiten Einsatzes vertauscht.

Die erste Hälfte vollzieht somit eine genau kalkulierte Steigerung der kontrapunktischen Mittel, die in zwei Ansätzen dem Höhepunkt zustrebt. Die beiden Abschnitte des ersten und des zweiten Formglieds führen von einfachen Einsätzen zu doppelten Engführungen nebst einfachem Einsatz, worauf das dritte Formglied mit zwei dreifachen Engführungen, zunächst im Einsatzabstand der doppelten Engführungen, dann in halbiertem Einsatzabstand, die Hälfte krönt. Diese Steigerung ist in die formale Vorgabe eingepasst. Der erste Abschnitt des ersten Formglieds mit 3x4 Takten bringt drei, der erste Abschnitt des zweiten Formglieds mit 2x4 Takten zwei einfache Einsätze. Der zweite Abschnitt des ersten Formglieds füllt seine 2x4 Takte mit dem Engführungsmodell und einem einfachen Einsatz; der zweite Abschnitt des zweiten Formglieds mit 3x4 Takten fügt dem Engführungsmodell nach dem Ende des führenden Einsatzes einen dritten Einsatz an, der den Eintritt des einfachen Einsatzes hinauszögert. Das dritte Formglied schließlich bringt in seinen 3x4 Takten zwei dreifache Engführungen, je zu 6 Takten, unter.

Nachdem der Steigerungsprozess seinen Höhepunkt erreicht hat, setzt die zweite Hälfte der Zielstrebigkeit der ersten Hälfte ein gelockertes Ausschwingen entgegen, das sich einerseits auf die erste Hälfte rückbezieht, andererseits durch neue Momente überrascht. Der erste Abschnitt des ersten Formglieds der zweiten Hälfte greift auf den zweiten Abschnitt des zweiten Formglieds der ersten Hälfte zurück, umschließt also den kontrapunktischen Höhepunkt des dritten Formglieds der ersten Hälfte. Er versetzt dessen Einsätze in die Unterquint, die doppelte Engführung der IV. auf die VII. Stufe, den einfachen Einsatz der I. auf die IV. Stufe. Obwohl sein Ansatz ebenfalls 3x4 Takte umfasst, verzichtet er darauf, der Engführung einen dritten Einsatz anzufügen; stattdessen dehnt er die Engführung und den einfachen Einsatz selbst. Im zweiten Abschnitt dieses Formglieds wird eine unregelmäßig diminuierte Form des Themas nach vier Vierteln in der tieferen Oktave beantwortet; dieses neue Engführungsmodell tritt in den 2x4 Takten des Abschnitts zunächst auf der I., dann unmittelbar anschließend eine Quint höher auf der V. Stufe ein.

Hierauf präsentiert das zweite Formglied ein neues Thema; es erscheint an entsprechender Stelle wie das Nebenthema des Ricercars Nr. 6 in C, nämlich zu Beginn des dritten Drittels des Stücks, und kann als freie Umkehrung des Hauptthemas betrachtet werden. Seine Durchführung realisiert in beiden Abschnitten das bekannte Muster, das auf eine doppelte Engführung einen einfachen Einsatz folgen lässt. Im ersten Abschnitt, der 2x4 Takte umfasst, stehen der führende Einsatz der Engführung und der einfache Einsatz auf der I. Stufe; der folgende Einsatz der Engführung antwortet nach zwei Halben in der höheren Quint. Im zweiten Abschnitt steht der führende Einsatz der Engführung auf der V. Stufe; der folgende Einsatz antwortet nach zwei Halben in der höheren Oktave. Um diese Engführung zu ermöglichen, wird der führende Einsatz nach seinem vierten Ton in die höhere Quart versetzt, so, als ob er auf der I. Stufe begonnen hätte. Der einfache Einsatz steht, wie im ersten Ab-

schnitt, auf der I. Stufe, wird aber von einer parallel geführten Stimme in der oberen Dezime überhöht. Dieser zweite Abschnitt entspricht in seinem thematischen Bestand dem ersten Abschnitt, verfügt jedoch über 3x4 Takte. Die längere Dauer zieht hier keine reichere thematische Ausstattung, sondern eine nichtthematische Füllung nach sich.

Danach bildet das dritte Formglied, das die zweite Hälfte und das Stück beschließt, eine Reprise in doppeltem Sinn; es kehrt zum Hauptthema zurück und bezieht sich in seinem thematischen Bestand durchaus auf die erste Hälfte, zunächst auf den zweiten Abschnitt des ersten Formglieds der ersten Hälfte. Wie dort folgt auf eine doppelte Engführung im Abstand der höheren Oktave und zweier Halben ein einfacher Einsatz, wobei die Lagen zwischen Engführung und einfachem Einsatz, alle auf der V. Stufe, variativ vertauscht sind. Die nächste Engführung auf der I. Stufe bezieht sich auf die zweite Engführung des dritten Formglieds der ersten Hälfte. Allerdings übergeht sie den zweiten Einsatz der dreifachen Engführung und beschränkt sich auf deren ersten und dritten Einsatz, sodass hier ebenfalls eine doppelte Engführung im Abstand der höheren Oktave und zweier Halben vorliegt. Wie das dritte Formglied der ersten umfasst das dritte Formglied der zweiten Hälfte zwei Engführungskomplexe, ohne jedoch dem dritten Formglied der ersten Hälfte die dreifache Engführung und damit seine ausgezeichnete Stellung als kontrapunktischer Höhepunkt vor der Mitte des Stücks streitig zu machen.

Ursprünglich sind den dritten Formgliedern der beiden Hälften je 4x4 Takte zugedacht; doch wird das dritte Formglied der ersten Hälfte um eine Einheit von 4 Takten verkürzt, um das dritte Formglied der zweiten Hälfte im Sinn eines schließenden Ritardandos entsprechend verlängern zu können. Infolgedessen umfasst das dritte Formglied der ersten Hälfte 3x4 Takte, die in zweimal 6 Takte unterteilt sind, das dritte Formglied der zweiten Hälfte 5x4 Takte, von denen als letzter Ausgleich innerhalb des Stücks 2 Takte abzuziehen sind; das führt zu einer Unterteilung in zweimal 9 Takte. Die Erweiterung um die Hälfte wird dadurch erfüllt, dass der ersten Engführung ein einfacher Einsatz angefügt und der folgende Einsatz der zweiten Engführung gedehnt ist.

Jede Hälfte bietet unter der Voraussetzung, dass die Einsätze einer Engführung einzeln gezählt werden, 18 thematische Einsätze. Jedem der zweimal drei Formglieder sind sechs Einsätze zugewiesen, von denen auf jeden der beiden Abschnitte des ersten wie des zweiten Formglieds und jeden der beiden Engführungskomplexe des dritten Formglieds einer jeden Hälfte drei Einsätze entfallen. Von diesem Ansatz gibt es nur zwei Ausnahmen. Innerhalb des zweiten Formglieds der ersten Hälfte ist ein Einsatz vom ersten an den zweiten Abschnitt übergeben; in der zweiten Hälfte nimmt sich der zweite Abschnitt des ersten Formglieds einen Einsatz, der später dem zweiten Engführungskomplex des dritten Formglieds entgeht.

Vermutlich sollte entsprechend jede der drei Stimmen in jedem Formglied zweimal und in jedem Abschnitt einmal das Thema (oder, in der zweiten Hälfte, das Nebenthema) übernehmen, eine Verteilung, die zwar ansatzweise noch erkennbar ist, allerdings im Zuge der Ausarbeitung modifiziert wurde. Ausschließlich einfache Einsätze finden sich überhaupt nur in zwei Abschnitten, außer selbstverständlich im ersten Abschnitt des Stücks nur noch im ersten Abschnitt des zweiten Formglieds der ersten Hälfte. An allen anderen Formgliedern und Abschnitten sind in irgendeiner Weise Engführungen beteiligt. Tatsächlich hat das Riccercar das Kapitel von den Engführungen zum Gegenstand.

Die I. und die V. Stufe beanspruchen als Hauptstufen neun der zwölf Dreiergruppen von Einsätzen, nämlich in der ersten Hälfte die beiden Abschnitte des ersten Formglieds, den ersten Abschnitt des zweiten Formglieds (wozu der an seinen zweiten Abschnitt übergebene einfache Einsatz rechnet) und den zweiten Engführungskomplex des dritten Formglieds, in der zweiten Hälfte den zweiten Abschnitt des ersten Formglieds (der einen Einsatz des zweiten Engführungskomplexes des dritten Formglieds an sich zieht), die beiden Abschnitte des zweiten Formglieds und die beiden Engführungskomplexe des dritten Formglieds, also vier Dreiergruppen in der ersten und fünf Dreiergruppen in der zweiten Hälfte.

Die IV. und die VII. Stufe, gegenüber den Hauptstufen um eine Stufe abgesenkt, sind als Nebenstufen auf drei Dreiergruppen beschränkt, nämlich in der ersten Hälfte auf die genuinen Einsätze des zweiten Abschnitts des zweiten Formglieds und den ersten Engführungskomplex des dritten Formglieds, in der zweiten Hälfte auf den ersten Abschnitt des ersten Formglieds. Diese drei Dreiergruppen mit Einsätzen auf den Nebenstufen stehen in drei aufeinander folgenden Formgliedern, von denen zwei noch in der ersten, eines schon in der zweiten Hälfte zu Hause sind, so die zentrale Kadenz auf der IV. Stufe umschließend. Die Nebenstufen der drei Dreiergruppen sind durch Rückgriffe auf die Hauptstufen unterbrochen, und zwar im zweiten Formglied der ersten Hälfte durch den vom ersten an den zweiten Abschnitt übergebenen einfachen Einsatz, in ihrem dritten Formglied durch den zweiten Engführungskomplex. Neben der ausgeprägten kontrapunktischen Definition der Formglieder und ihrer Unterteilungen beginnt deren harmonische Definition, hier nach Haupt- und Nebenstufen der thematischen Einsätze, Gestalt zu gewinnen.

Der Gebrauch der IV. Stufe als Nebenstufe der V. für die thematischen Einsätze tritt allerdings in Konkurrenz zum Gebrauch der IV. Stufe als ursprünglicher Kadenzstufe der Tonart in der zentralen Kadenz des Stücks. Dieser Zwiespalt, ebenso wie die oben benannten Eigenschaften des Themas und – angesichts der Fundierung auf e – seine reale Beantwortung in der Oberquint, können als Indizien dafür gelten, dass das modale System der Kirchentonarten keine fraglose Gültigkeit mehr besitzt, ohne deshalb aufgehoben und bereits von einem funktionalen System abgelöst zu sein⁹.

3.4 Proportionale Verkürzung des Themas: Das Ricercar Nr. 9 in F

Das Ricercar Nr. 9 in F beruht auf der proportionalen Verkürzung des Themas. Der Diminutionsvorgang setzt ein mit ganzen Noten, die als augmentierte Form zu verstehen sind, und führt über Halbe und Viertel bis auf Achtel, zu denen gegen Schluss noch Sechzehntel in den kontrapunktierenden Stimmen treten. Zwischen Halbe und Viertel tritt ein Dreiertakt, der einzige des ganzen Werks (T. 64–74). Sein proportionales Verhältnis zu dem ihn umgebenden geraden Takt ist eigens zu diskutieren. Zunächst liegt es nahe, zwei Halbe des geraden Takts mit drei Halben des Dreiertakts, also Takt mit Takt gleichzusetzen. Doch scheint die Konsequenz des Diminutionsvorgangs dem zu widersprechen.

⁹ Allgemein deutet in diese Richtung die Disposition der Stimmumfänge, die die Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Tonarten der Grundlage in der Sache beraubt; folgerichtig nennt Steigleder allein den Grundton eines jeden Stücks (vgl. in der Einführung zu der in Anm. 1 zitierten Ausgabe den Abschnitt „Der Klangraum und seine Gliederung“).

Der Deutlichkeit halber sind in diesem Zusammenhang die Finalis des Themas, sein siebter Ton, beiseite zu lassen und nur seine ersten sechs Töne zu betrachten, außerdem der synkopische Einsatz, der dem Thema von den Halben an gegeben wird, auf die Normalform zu reduzieren. Dann umfasst das Thema in Ganzen 24 Viertel, in Halben 12 Viertel, in Vierteln 6 Viertel und in Achteln 3 Viertel. Im Dreiertakt wird das Thema, abgesehen von weiteren Veränderungen im Zuge der Ausarbeitung, inäqual mensuriert, also innerhalb eines Takts stets als eine Ganze und eine Halbe. Auf diese Weise füllen seine sechs Töne drei Takte. Wird nun Takt gleich Takt gesetzt, so dauert das Thema im Dreiertakt genauso lang wie die Form der Halben im geraden Takt, deren 12 Viertel ebenfalls drei Takte beanspruchen. Der Dreiertakt führte also nicht zu einer Fortsetzung des Diminutionsvorgangs, sondern nur bei gleichbleibender Dauer von der äqualen zur inäqualen Mensurierung des Themas. Das ist unwahrscheinlich. Werden jedoch die Halben des Dreiertakts mit den Vierteln des geraden Takts gleichgesetzt, so dauert das Thema, bezogen auf den geraden Takt, 9 Viertel, fügt sich also konsequent zwischen die Diminutionsstufen der Halben mit 12 und der Viertel mit 6 Vierteln ein. Somit ergibt sich, um 3 gekürzt, diese Reihe der Diminutionsstufen: 8 – 4 – 3 – 2 – 1. Der Dreiertakt unterbricht dann die fortgesetzte Halbierung des vorhergehenden Werts, indem er in der genauen Mitte des Diminutionsvorgangs das Verhältnis 4:2 in 4:3 und 3:2 (also die Oktave in Quart und Quint) unterteilt.

Diese konstruktive Grundlage verfügt über eine derartige Dominanz, dass sie nichtthematische Zeit nur als Folge der Ausarbeitung duldet. Das Produkt aus der Zahl der Einsätze des Themas und seiner jeweiligen Dauer in Takten (nun unter Einschluss der Finalis) ergibt die Richtzahl für die Dauer der einzelnen Formglieder (Tabelle 12). Diese Produkte sind auf Vielfache von 7 zu reduzieren – eine Zahl, die als Ausgangspunkt von der Dauer des Themas im eröffnenden Formglied gegeben ist. Das dritte, vierte und fünfte Formglied summieren sich auf die Dauer der 5x7 Takte des ersten Formglieds; dieses und jene umgreifen das zweite Formglied, das mit 4x7 Takten um eine Einheit zurücksteht. Nur im dritten Formglied, dem Dreiertakt, enthält weder die Zahl der Einsätze noch deren Dauer die Sieben. Im zweiten Formglied zeigt der erste Einsatz weiterhin die Proportionierung des ersten Formglieds in Ganzen. Auf diese Weise wird die Zeit aufgewogen, die durch Überschneidungen anderer Einsätze verloren geht, weil sonst die mit der Zahl und Dauer der Einsätze gegebene Dauer des Formglieds thematisch nicht erfüllt werden könnte. Der letzte Einsatz des fünften Formglieds, der dritte in einer Folge von Einsätzen des Basses, ist auf den Schluss hin zunehmend gedehnt – offenkundig der Anlass, die hierfür erforderliche Zeit zuvor im dritten und vierten Formglied einzusparen.

Das Ricercar Nr. 8 in e verfügt über die Hauptstufen I und V; seine Nebenstufen sind demgegenüber um eine Stufe abgesenkt, I auf VII und V auf IV. Das vorliegende Ricercar Nr. 9 in F verfügt über die Hauptstufen I und IV; seine Nebenstufen sind demgegenüber um eine Stufe angehoben, I auf II und IV auf V. Von seinen 30 thematischen Einsätzen entfallen je die Hälfte auf jede der Hauptstufen mit ihrer zugehörigen Nebenstufe, 14 auf I und 1 auf II, 10 auf IV und 5 auf V. Im Ricercar Nr. 8 beträgt das Verhältnis der beiden Haupt- zu den beiden Nebenstufen 27:9 oder 3:1, im vorliegenden Ricercar 24:6 oder 4:1.

Tabelle 12: Ricercar Nr. 9 in F

	Produkt aus Zahl und Dauer der Einsätze	Reduktion auf Vielfache von 7	Summen
Erstes Formglied	$5x7+1$	$5x7+1$	$5x7+1 = 35+1$
Zweites Formglied	$7x4-1$	$4x7-1$	$4x7-1 = 28-1$
Drittes Formglied	$4x3-1$	$2x7-3$	$5x7 = 35$
Viertes Formglied	$7x2-1$	$2x7-1$	
Fünftes Formglied	$7x1+4$	$1x7+4$	
Summe			$14x7 = 98$

Die 30 Einsätze verteilen sich auf drei Stimmen, fünf Formglieder und sechs Einsatzorte (nämlich f und c der zweigestrichenen, der eingestrichenen und der kleinen Oktave). Das führt zu der Vermutung, dass der Ansatz hier jeder der drei Stimmen die beiden Einsatzorte einer der drei Oktavlagen zuweist und jedem der fünf Formglieder sechs Einsätze zuteilt, von denen jede Stimme zwei Einsätze, einen auf jedem ihrer beiden Einsatzorte, übernimmt. Daraus folgt, dass jeder der drei Stimmen insgesamt zehn Einsätze zukommen, fünf auf jedem ihrer beiden Einsatzorte (Tabelle 13 ohne die Additionen und Subtraktionen).

Tabelle 13: Ricercar Nr. 9 in F

Einsatzorte	Sopran	Tenor	Bass	Summen
f''	$5-1[-1]$			$5-1[-1]$
c''	5			5
f'	$0+1[+1]$	5		$5+1[+1]$
c'		$5[-1]$	$0+1[+1]$	$5+1$
f			5	5
c			$5-1$	$5-1$
Summen	10	$10[-1]$	$10[+1]$	30

Diese ebene Verteilung wird in zwei Schritten modifiziert. Ein erster Schritt verlegt einerseits einen Einsatz des höheren Einsatzorts des Soprans um eine Oktave abwärts in den Bereich des Tenors, andererseits einen Einsatz des tieferen Einsatzorts des Basses um eine Oktave aufwärts ebenfalls in den Bereich des Tenors (Tabelle 13 mit den Additionen und Subtraktionen außerhalb der Klammern). Dadurch findet ein Austausch je eines Einsatzes von den äußeren zu den inneren Einsatzorten einer jeden Hälfte des Klangraums statt. Dieser Austausch lässt die Gesamtzahl der Einsätze auf den Einsatzorten jeder Hälfte ebenso unberührt wie die Zuweisung an die f - und die c -Orte; in beiderlei Hinsicht bleibt es bei der Gleichverteilung von 15 und 15 Einsätzen.

Ein zweiter Schritt verlegt einen weiteren Einsatz des höheren Einsatzorts des Soprans eine Oktave abwärts in den Bereich des Tenors (Tabelle 13 einschließlich der Additionen und Subtraktionen in Klammern). Dadurch findet ein weiterer Austausch eines Einsatzes vom äußeren zum inneren Einsatzort der oberen Hälfte des Klangraums statt, der ebenfalls die Gleichverteilung der Einsätze auf die beiden Hälften und die beiden Klassen der Einsatzorte unberührt lässt. Der zweite Schritt überträgt außerdem einen Einsatz auf dem tieferen Einsatzort des Tenors von dieser Stimme an den Bass. Dadurch vermindert sich die Zahl der Einsätze des Tenors und vermehrt sich die Zahl der Einsätze des Basses jeweils um 1, ohne dass sich an den Summen der Einsatzorte etwas änderte.

Diese Modifikationen liegen derart auf der Hand, dass sie Einsatz für Einsatz nachvollzogen werden können (Tabelle 14 auf der folgenden Seite¹⁰). Dabei zeigt sich, dass der Ausgleich einerseits zwischen den Formgliedern 1 und 2, andererseits zwischen den Formgliedern 3, 4 und 5 stattfindet. Das erste Formglied verzichtet auf den tieferen Einsatz des Tenors; an seine Stelle tritt der tiefere Einsatz des Basses, der, aufwärts oktaviert, das Stück eröffnet. Im zweiten Formglied wird der höhere Einsatz des Soprans abwärts oktaviert und der tiefere Einsatz des Tenors, auf den das erste Formglied verzichtet hatte, nachgeholt, und zwar in diesem Fall unter Wahrung der ursprünglichen Proportionierung. Die Versetzung dieses Einsatzes vom ersten ins zweite Formglied erfolgte, wie jetzt hervortritt, aus Gründen der Dauer. Denn einerseits hätte mit sechs Einsätzen der ersten Proportionsstufe das erste Formglied die Dauer von 6x7 Takten erfordert, was die Entsprechung zur Dauer der Formglieder 3, 4 und 5 verhindert und eine völlig veränderte Disposition des Stücks nach sich gezogen hätte. Andererseits war gerade im Hinblick auf die vorliegende Disposition für das zweite Formglied die Erhöhung der Zahl der Einsätze auf sieben willkommen. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Überschneidungen anderer Einsätze des Formglieds hier als Methode zu verstehen, um im vorgegebenen Rahmen die Übernahme des Einsatzes in der augmentierten Form zu ermöglichen.

Das dritte Formglied verzichtet auf zwei Einsätze; der höhere Einsatz des Basses geht ans vierte, der höhere Einsatz des Tenors ans fünfte Formglied. Auf diese Weise wird zwar das dritte Formglied, der Dreiertakt, auf vier Einsätze reduziert; doch erhalten im Ausgleich das vierte und das fünfte Formglied, wie das zweite, sieben Einsätze. Aus diesem Verfahren ergibt sich der merkwürdige Umstand, dass im dritten Formglied weder die Zahl der Einsätze noch deren Dauer die Sieben enthält. Außerdem wird im vierten Formglied der höhere Einsatz des Soprans abwärts oktaviert, im fünften Formglied der tiefere Einsatz des Tenors vom Bass übernommen, ohne dass dafür ein Ausgleich erfolgte. Die Übergabe dieses Einsatzes vom Tenor an den Bass markiert die Stelle, an der in den kontrapunktierenden Stimmen die Sechzehntel eintreten, und schafft die Voraussetzung dafür, dass vom drittletzten zum vorletzten Einsatz nicht nur der thematische Bass, sondern der gesamte Satzverband um eine Quint fällt. Der Abstieg des Basses vom tieferen Einsatzort des Tenors zum höheren Einsatzort seiner eigenen Stimme setzt sich fort in seinem letzten Einsatz, der vom tieferen Einsatzort der Stim-

10 In dieser Tabelle bedeuten die Buchstaben S, T und B die drei Stimmen Sopran, Tenor und Bass, die angefügten Zahlen die Takte, in denen die Stimme jeweils einsetzt. In der ersten Zeile jeder Zelle stehen die Einsätze der ursprünglichen Disposition, in einer zweiten Zeile gegebenenfalls die Einsätze, die durch eine der Modifikationen an diesen Ort gelangt sind. Ein langer Strich hinter der Abkürzung einer Stimme vermerkt, dass der ursprünglich hier beheimatete Einsatz durch die Modifikationen von diesem Ort entfernt wurde.

Tabelle 14: Ricercar Nr. 9 in F

Einsatzorte	Formglieder					Summen
	1	2	3	4	5	
f''	S23	S—	S69	S—	S90	5-1-1
c''	S08	S51	S64	S75	S88	5
f'	T16	T45 S58	T—	T76 S84	T89 T91	5+1+1
c'	T— B01	T54 T38	T67	T80	T— B92	5+1
f	B31	B49	B—	B78 B82	B93	5
c	B—	B61	B72	B86	B94	5-1
Summen	6-1	6+1	6-2	6+1	6+1	30

me aus zunehmend gedehnt das Stück beschließt. Auch im Bereich der Anordnung der Einsatzlagen vollzieht sich also, ausgehend von der Gleichverteilung, ein Prozess der Individualisierung.

3.5 Nichtthematische Zeit II, doppelter Kontrapunkt und Ordnung der Kadenzstufen: Das Ricercar Nr. 10 in G

Das Ricercar Nr. 10 in G bietet drei Besonderheiten. Es bestimmt das Verhältnis von thematischer und nichtthematischer Zeit in einer eigenwilligen, beinahe manieristischen Weise, indem es in einem ersten Teil die nichtthematische Zeit ins Gleichgewicht, sogar in ein geringes Übergewicht zur thematischen Zeit setzt und diesem ersten einen zweiten Teil gegenüberstellt, dessen Entsprechung um einen erheblichen Betrag seiner nichtthematischen Zeit gekürzt ist; somit folgt hier auf einen ersten Teil mit ausgedehnten nichtthematischen Partien ein kürzerer und vorwiegend auf thematische Einsätze konzentrierter zweiter Teil. Außerdem stellt das Stück eine Abhandlung über den doppelten Kontrapunkt dar. Schließlich erhält die Ordnung der Kadenzstufen formbildende Funktion.

Das Ricercar dokumentiert eine avancierte Kompositionstechnik. Die Ausarbeitung stellt ein Netz vielfältiger Beziehungen her und legt zugleich ein Kompendium unterschiedlicher satztechnischer Verfahrensweisen vor. In merkwürdigem Gegensatz dazu steht die sequenzierende Schlichtheit, ja Banalität des Themas, die die Sequenzbildung ebenfalls zu einem Gegenstand des Stücks macht. Doch die thematische Gestalt ist im Hinblick auf den satztechnischen Zweck gewählt und mit Absicht minimiert. Da sie kaum Interesse weckt, bleibt die Aufmerksamkeit frei für die kompositorischen Verfahren, die auf diese Weise in den Vordergrund rücken. Das Ricercar fordert in besonderer Weise die Betrachtung als Lehrstück.

Seine Gliederung basiert auf der Einheit von der Dauer des Themas, auf der Einheit von drei Takten. Der Ansatz des ersten Teils besteht aus drei Formgliedern (Tabelle 15; vorerst bleiben hier und in der nächsten Tabelle die Additionen und Subtraktionen um eine Einheit

außer Betracht). Von diesen drei Formgliedern umfassen das erste und das zweite je 3 thematische und 4 nichtthematische, zusammen 7 Einheiten, das dritte 4 thematische und 2 nichtthematische, zusammen 6 Einheiten; insgesamt zeigt der erste Teil eine Gleichverteilung von 10 thematischen und 10 nichtthematischen, zusammen 20 Einheiten.

Tabelle 15: Ricercar Nr. 10 in G

Erster Teil	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erstes Formglied	3x3	4x3	7x3
Zweites Formglied	(3-1)3	(4+1)3	7x3
Drittes Formglied	4x3	2x3	6x3
Summen	(10-1)3	(10+1)3	20x3

Dem zweiten Teil liegt das gleiche Schema zugrunde (Tabelle 16). Jedoch werden hier das erste und das zweite Formglied zusammengeschlossen und ihre gemeinsame nichtthematische Zeit von 2×4 Einheiten um 7 Einheiten, nämlich um die ursprüngliche Dauer eines der beiden Formglieder, vermindert. Infolgedessen umfassen die beiden zusammengeschlossenen Formglieder zwar die volle Zahl von 2×3 thematischen Einheiten; dagegen ist die Zahl ihrer nichtthematischen Einheiten von 2×4 auf 1 Einheit, ihre gesamte Dauer von 2×7 auf 1×7 Einheiten, also auf die Hälfte, verkürzt. Der Ansatz des dritten Formglieds bleibt bei 4 thematischen und 2 nichtthematischen, zusammen 6 Einheiten, sodass sich der zweite Teil zwar wie der erste auf 10 thematische Einheiten, dagegen nur auf $10 - 7 = 3$ nichtthematische, zusammen auf $20 - 7 = 13$ Einheiten bemisst.

Tabelle 16: Ricercar Nr. 10 in G

Zweiter Teil	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erstes Formglied	$2 \times 3 \times 3$	$(2 \times 4 - 7) \times 3$	$(2 \times 7 - 7) \times 3$
Zweites Formglied			
Drittes Formglied	$(4+1) \times 3$	$(2-1) \times 3$	6×3
Summen	$(10+1) \times 3$	$(10-7-1) \times 3$	$(20-7) \times 3$

Dem ersten und dem zweiten Teil ist die gleiche thematische Zeit von 10 Einheiten zu Eigen; jedoch steht dem Gleichgewicht thematischer und nichtthematischer Zeit im ersten Teil im zweiten Teil eine Rücknahme der nichtthematischen Zeit auf drei Zehntel der thematischen Zeit gegenüber. Diese Tendenz wird dadurch verstärkt, dass im zweiten Formglied des ersten Teils eine Einheit vom thematischen an den nichtthematischen Bereich übergeben wird, sodass hier nun ein leichtes Übergewicht des nichtthematischen über den thematischen Bereich von 9:11 besteht, während im dritten Formglied des zweiten Teils eine Einheit vom

nichtthematischen an den thematischen Bereich übergeben wird, wodurch sich hier das Übergewicht des thematischen über den nichtthematischen Bereich auf 11:2 steigert.

Indessen haben diese Additionen und Subtraktionen um eine Einheit noch ein anderes Ziel (Tabelle 17). Als Ergebnis verfügen der nichtthematische Bereich des ersten und der thematische Bereich des zweiten Teils jeweils über $10+1=11$ Einheiten. Eine Zusammenfassung des thematischen Bereichs des ersten und des nichtthematischen Bereichs des zweiten Teils führt auf anderem Weg zur selben Zahl von $20-9=11$ Einheiten. So gesehen, beläuft sich das Stück insgesamt auf $3 \times 11 = 33$ Einheiten. Im Übrigen verhalten sich der ganze erste zum ganzen zweiten Teil wie der ganze thematische zum ganzen nichtthematischen Bereich, nämlich wie 20:13. Die Dauer und die thematische Struktur sind konform proportioniert.

Tabelle 17: Ricercar Nr. 10 in G

	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erster Teil	$(10-1)3$	$(10+1)3$	20×3
Zweiter Teil	$(10+1)3$	$(10-7-1)3$	$(20-7)3$
Summen	20×3	$(20-7)3$	$(40-7)3$

Auf dieser Grundlage erfolgt die Gliederung des Stücks in seine einzelnen Abschnitte (Tabelle 18 auf der folgenden Seite). Sie nimmt sich die Freiheit, im nichtthematischen Bereich des zweiten Formglieds des ersten und des dritten Formglieds des zweiten Teils je einen einzelnen Takt hinzuzufügen; demgegenüber gleichen sich die Additionen und Subtraktionen einzelner Takte im nichtthematischen Bereich des dritten Formglieds des ersten und des ersten und zweiten Formglieds des zweiten Teils jeweils gegenseitig aus. Im thematischen Bereich zählt jeder einfache Einsatz, auch wenn er durch einen synkopischen Eintritt oder am Ende verkürzt ist, eine Einheit von drei vollen Takten. Das gilt auch für die leicht überschneidende doppelte Engführung zu Beginn des zweiten Formglieds des ersten Teils, während die beiden ineinander verschränkten doppelten Engführungen im zweiten Abschnitt des ersten und zweiten Formglieds des zweiten Teils ebenso mit zwei Einheiten von zusammen sechs Takten in die Rechnung eingehen wie die dreifache Engführung im zweiten Abschnitt des dritten Formglieds des zweiten Teils.

Die thematischen Einsätze, an denen der doppelte Kontrapunkt demonstriert wird, können auf einen Kernsatz zurückgeführt werden¹¹. Er geht aus von einem zweistimmigen Satz, in dem das Thema A oben liegt (Tabelle 19 auf der nächsten Seite). Der tiefere Kontrapunkt

11 In den folgenden Tabellen, die die Struktur des Kernsatzes verdeutlichen, bedeuten A, B, C und D die thematischen Bestandteile des Kernsatzes, im besonderen A das Thema im engeren Sinn, ferner O die Originalgestalt, in der das Thema A oben liegt, U die Umkehrung oder Vertauschung der Stimmen, in der das Thema A unten liegt. Die drei Takte des thematischen Kernsatzes zu je vier Vierteln sind in Einheiten zu zwei Vierteln unterteilt, einerseits in Entsprechung zur Länge der Sequenzglieder, andererseits, weil die thematischen Einsätze sowohl in der ersten wie in der zweiten Hälfte eines Takts zu vier Vierteln erfolgen (weshalb im Text den Taktzahlen der Einsätze jeweils ein a für die erste und ein b für die zweite Hälfte beigelegt ist). Die Zählung der obersten Zeile schließlich bezieht sich auf die Positionen im Ablauf des Kernsatzes.

Tabelle 18: Ricercar Nr. 10 in G

	Abschnitte		Formglieder		
	Thematisch	Nichtthematisch	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Erster Teil					
Erstes Formglied	3x3	2x3 2x3	3x3	4x3	7x3
Zweites Formglied	(3-1)3	(0+1)3 2x3 2x3+1	(3-1)3	(4+1)3+1	7x3+1
Drittes Formglied	2x3 2x3	0x3+1 2x3-1	4x3	2x3	6x3
Summen			(10-1)3	(10+1)3+1	20x3+1
Zweiter Teil					
Erstes und zweites Formglied	2x3 2x3 2x3	0x3+1 1x3-1	2x3x3	(2x4-7)3	(2x7-7)3
Drittes Formglied	2x3 2x3 (0+1)3	0x3+1 (2-1)3	(4+1)3	(2-1)3+1	6x3+1
Summen			(10+1)3	(10-7-1)3+1	(20-7)3+1
Erster und zweiter Teil			20x3	(20-7)3+2	(40-7)3+2

B bildet auf den ungeraden Positionen eine Quint, auf den geraden Positionen eine Oktave zum Thema A. Diese beiden Stimmen der Originalform können im doppelten Kontrapunkt der Duodezime vertauscht werden, sodass das Thema A unten liegt. In der Vertauschungsform bildet der höhere Kontrapunkt B umgekehrt auf den ungeraden Positionen eine Oktave, auf den geraden Positionen eine Quint zum Thema A.

Tabelle 19: Ricercar Nr. 10 in G

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O	A	g''	-	-	a''	f''	g''	e''	f''	d''	e''	c''	d''
				5	8	5	8	5	8	5	8	5	8
	B			c'	a	b	g	a	f	g	e	f	d
U	B			g''	e''	f''	d''	e''	c''	d''	b'	c''	a'
				8	5	8	5	8	5	8	5	8	5
	A	g	-	-	a	f	g	e	f	d	e	c	d

Der zweistimmige wird zu einem vierstimmigen Satz erweitert, indem sowohl in der Original- wie in der Vertauschungsform der jeweils oberen Stimme die parallele tiefere, der jeweils unteren Stimme die parallele höhere Terz hinzugefügt werden; die Parallelstimme zu A ist als C, die Parallelstimme zu B als D bezeichnet (Tabelle 20). Aufgrund dieses Verfahrens sind gegenüber der Originalform in der Vertauschungsform A und D in die tiefere oder höhere Oktave, B und C in die höhere Duodezime oder entsprechend in die tiefere Undezime versetzt (wobei hinsichtlich der Akzidenzien Angleichungen erforderlich sind). Das Modell tritt nicht nur auf der I., sondern auch auf der V. Stufe ein (Tabelle 21).

Das Verfahren, nach dem dieser Kernsatz entworfen ist, entspricht kategorial den Regeln, die gegen Ende des Jahrhunderts in Johann Theiles Abhandlung vom doppelten Kontrapunkt dokumentiert sind, nämlich Herstellung eines zweistimmigen Satzes nach bestimmten Vorgaben, Hinzufügung von parallelen Terzen zu jeder der beiden Stimmen, Vertauschung der Lage der einzelnen Stimmen im doppelten Kontrapunkt teils der Oktave, teils der Duodezime¹²; in Einzelheiten der Ausführung allerdings ging Steigleder andere Wege.

Der Kernsatz wird auf verschiedene Weise variiert, zunächst von vornherein dadurch, dass er selbst vierstimmig entworfen, das Stück jedoch dreistimmig ausgeführt ist¹³. Da die

- 12 Vgl. vorläufig Hermann Gehrmann (Hrsg.), „*Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*“, 's-Gravenhage und Leipzig 1901 (= Jan Pietersen Sweelinck, *Werken* X), S. 86–104, hier S. 97 ff.; dazu Ulf Grapenthin, 'Sweelincks Kompositionsregeln' aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens, in: Hans Joachim Marx (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2001 (= Hamburger Jb für Musikwissenschaft 18), S. 71–110, bes. S. 100–107: „V. Der Traktat Johann Theiles“.
- 13 Der Kernsatz mit allen vier Stimmen bildet die Basis der Takte 106 und 107 des Ricercars Nr. 5 in a, die Stimmen A und B wie vorgegeben in Sopran und Bass, D und C vertauscht in Alt und Tenor (nach Tabelle 20, Originalform, beginnend im Niederschlag von T. 106 mit Position 2). Während dort jedoch nur momentan auf das Modell zurückgegriffen wird, stellt in dem oben besprochenen Ricercar die Untersuchung seiner Eigenschaften den Gegenstand des Stücks überhaupt dar. Auf die Verwandtschaft dieses Modells mit einem Modell in Hans Buchners *Fundamentum* sei wenigstens hingewiesen: „Tabula fugandi artem complectens“ (Tafel 10), „Fugandi tabula in choralis cantus descensu“, Zeile „Ad Tertiam“, Spalte 2 (Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, I: *Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel Fl 8^a*, hrsg. von Jost Harro Schmidt, Frankfurt a. M. 1974 [= EdM 54], S. 34 unten, T. 60–63), nämlich (nach Tabelle 21, Vertauschungsform, beginnend mit Position 5) B in der Ober-, C in der Mittel-, D in der Unterstimme (A bleibt unberücksichtigt). Die Stimmen treten imitatorisch von oben nach unten im Abstand von Halben in das Modell ein:

B	c''	a'	b'	g'	a'	f'	g'	e'
C	[e']	f'	d'	e'	c'	d'	b	c'
D	[a]	[f]	g	e	f	d	e	c
[A]	[c]	[d]	[H]	[c]	[A]	[B]	[G]	[A]

Weit zurückreichender Traditionsbezug äußert sich auch an anderer Stelle des Ricercars Nr. 10: Die Takte 56, 2. Hälfte, bis 61, 1. Hälfte, greifen, zwei Notenwerte kleiner, ein Modell auf, das in Josquins Motette *Ave Maria* [...] *virgo serena* (Josquin des Prés, *Werken*, hrsg. von Albert Smijers, *Motetten* I, Amsterdam u. Leipzig 1926, Nr. 1, S. 1–4) bezeugt ist, dort in den Takten 44, 2. Hälfte, bis 50, Niederschlag. Zu dieser Motette vgl. Ludwig Finscher, *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in: ders. (Hrsg.), *Renaissance-Studien, Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1979 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11), S. 57–72, besonders S. 69–72, zur Stelle S. 70: „vollstimmige aufsteigende Sequenz mit Dezimenparallelen der Außenstimmen und als fuga ad minimam dazu versetztem Tenor.“ Zum Modell in Superius, Bassus und Tenor tritt hier der Altus als freie Füllstimme.

Tabelle 20: Ricercar Nr. 10 in G

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O	A	<i>g''</i>	–	–	<i>a''</i>	<i>f''</i>	<i>g''</i>	<i>e''</i>	<i>f''</i>	<i>d''</i>	<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>
	C	<i>e''</i>	–	–	<i>f''</i>	<i>d''</i>	<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>
	D			<i>e'</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>b</i>	<i>c'</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>f</i>
	B			<i>c'</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>
U	B			<i>g''</i>	<i>e''</i>	<i>f''</i>	<i>d''</i>	<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>
	D			<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>	<i>fis'</i>
	C	<i>b</i>	–	–	<i>c'</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>
	A	<i>g</i>	–	–	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>

Tabelle 21: Ricercar Nr. 10 in G

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O	A	<i>d''</i>	–	–	<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>
	C	<i>b'</i>	–	–	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>	<i>fis'</i>	<i>g'</i>	<i>e'</i>	<i>fis'</i>
	D			<i>b</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>
	B			<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>A</i>
U	B			<i>d''</i>	<i>b'</i>	<i>c''</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>	<i>fis'</i>	<i>g'</i>	<i>e'</i>
	D			<i>b'</i>	<i>g'</i>	<i>a'</i>	<i>f'</i>	<i>g'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>	<i>c'</i>
	C	<i>fis</i>	–	–	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>H</i>	<i>c</i>
	A	<i>d</i>	–	–	<i>e</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>G</i>	<i>A</i>

Zahl der Stimmen des Kernsatzes die Zahl der Stimmen des Stücks um eine übertrifft, ist jeder Einsatz von vornherein genötigt, eine Auswahl aus den vier Stimmen des Kernsatzes zu treffen. Der Kernsatz liegt den Einsätzen zwar als Vorstellung zugrunde, vermag sich selbst aber nie konkret darzustellen; er hat überhaupt nur die Möglichkeit, als Variation in Erscheinung zu treten. Dieser intelligente Mechanismus ist ein Gegenkonzept zu dem weit verbreiteteren Verfahren, einem vierstimmigen Stück einen dreistimmigen Kernsatz zugrunde zu legen und dann die Variation durch die Hinzufügung einer freien vierten Stimme zu bewerkstelligen. Die Auswahl wird überdies strukturell eingesetzt. Denn soweit Dreistimmigkeit vorliegt und es sich nicht um eine Engführung handelt, treten die Einsätze der I. Stufe stets ohne den Kontrapunkt B, die Einsätze außerhalb der I. Stufe nie ohne ihn ein. Die notwendige Auswahl aus den vier Stimmen des virtuellen Kernsatzes ist also das erste Moment der Variation. Außerdem können die oberen Stimmen sowohl der Original- wie der Vertauschungsform untereinander vertauscht, schließlich eine oder zwei Stimmen verziert oder vereinfacht werden.

Das Stück entfaltet den formalen Entwurf und die kontrapunktischen Voraussetzungen.

Drei Einsätze auf der I., der V. und der I. Stufe eröffnen das erste Formglied des ersten Teils (T. 1–21). Der tiefere Kontrapunkt zum zweiten Einsatz ist frei gebildet; er fasst je zwei Sequenzglieder, die Positionen 5–8 und 9–12, zusammen, indem er auf den jeweils zweiten ungeraden Positionen 7 und 11 seine Sextenkette durch eine Terz unterbricht. Der dritte Einsatz folgt dem Modell der Vertauschungsform und wählt daraus (wie stets auch im Folgenden von oben nach unten bezeichnet) die Stimmen D, C und A aus; dabei sind D und C vereinfacht, und zwar indem bei D von Position 5 an jeweils die Töne der ungeraden Positionen auf Halbe gedehnt, bei C von Position 4 an jeweils die Töne der geraden Positionen in die nächste ungerade Position übergebunden, D und C also in das Verhältnis einer Vorhaltskette gesetzt werden.

Das anschließende zweistimmige Zwischenspiel wiederholt seine ersten sechs Takte in der höheren Oktave. Seinem Modell liegt in der höheren Stimme die genannte Form von D, auf das Doppelte augmentiert und dann umspielt, zugrunde; die tiefere Stimme kann als eine entsprechend vereinfachte, augmentierte und komplementär umspielte Form von A verstanden werden.

Das Einsatzpaar des zweiten Formglieds des ersten Teils (T. 22–43) besteht aus einer doppelten Engführung und einem einfachen Einsatz. Das gültige Engführungsmodell lässt die folgende gegenüber der führenden Stimme im Abstand von vier Vierteln und einer Oktave eintreten, in der Engführung auf der V. Stufe, die das Formglied eröffnet, den Bass gegenüber dem Tenor in der tieferen Oktave; der Sopran ergänzt, bezogen auf die führende Stimme, die vereinfachte Form von C nach der Vertauschungsform des Kernsatzes. Der nächste Einsatz, ebenfalls auf der V. Stufe, folgt dem Modell der Originalform in der Auswahl A–D–B (D ersetzt in Position 10 das *d'* des Modells durch *g'*, das den vorhergehenden Leitton *fis'* weiterführt).

Dem ersten Abschnitt, nämlich den ersten drei Taktpaaren des anschließenden, nun dreistimmigen Zwischenspiels liegt im Sopran die auf das Doppelte augmentierte Form des Kontrapunkts zugrunde, der dem zweiten Einsatz des ersten Formglieds in den Positionen 5–8 und 9–12 beigegeben ist (und der in der oberen Stimme der letzten Takte der beiden Abschnitte des ersten Zwischenspiels diminuiert angeklungen war); er wird, im Gegensatz zur stufenweise fallenden Sequenzierung des Themas, des Kernsatzes und daraus folgend auch des ersten Zwischenspiels, steigend sequenziert. Im zweiten Abschnitt, der gegenüber dem ersten um einen Takt erweitert ist, folgen zwei Takte einer fallenden Sequenzierung der zweiten Hälfte des vorhergehenden Motivs, hierauf zunächst im Tenor, dann im Bass die vereinfachte Form der Stimme D des dritten Einsatzes des ersten Formglieds. Die nicht unmittelbar thematisch gebundenen Stimmen ergänzen die thematische Stimme zu Sextakkorden, die in Vierteln synkopisch versetzt sind, und zwar zunächst vorgreifend, dann vom Eintritt der vereinfachten Form von D an nachschlagend, bis sich diese Bindung im Zusammenhang mit dem Übergang von D an den Bass auflöst. In der oberen Stimme des letzten Takts klingt noch einmal, wie in den letzten Takten der beiden Abschnitte des ersten Zwischenspiels, diminuiert das Motiv an, das augmentiert dem ersten Abschnitt dieses Zwischenspiels zugrunde liegt.

Das erste Einsatzpaar des dritten Formglieds des ersten Teils (T. 44–61) steht auf der V. Stufe. Es wählt im ersten Einsatz die Vertauschungsform mit der Auswahl B–A–D, im zweiten die Originalform mit der Auswahl A–C–B; hier werden die fallenden Terzen der beiden tieferen Stimmen C und B komplementär mit Durchgängen versehen. Der erste Einsatz, der einzige auf der V. Stufe in der Vertauschungsform, kann mit dem zweiten Einsatz des zweiten Formglieds (T. 26b) verglichen werden; die beiden oberen Stimmen dort sind hier in die tiefere Oktave, der Bass mit dem Kontrapunkt B dort ist hier in den Sopran und die höhere Duodezime versetzt.

Das zweite Einsatzpaar steht auf der II. Stufe. Sein erster Einsatz führt zur Zweistimmigkeit zurück. Das Thema A liegt im Bass; der Kontrapunkt des Tenors ist von Position 4 an durch Umspielung aus C, nach der Originalform unter Vertauschung der Stimmen, entwickelt (im zweiten Achtel der Position 7 mit Rücksicht auf das *fis* des Basses *a* anstelle des thematischen *c'*). Im zweiten Einsatz tritt das Thema in dem während des vorigen Einsatzes pausierenden Sopran ein, ebenfalls auf der II. Stufe. Die Betrachtung der kontrapunktischen Grundlage offenbart jedoch eine überraschende Möglichkeit der Variation. Denn den drei Stimmen des Einsatzes liegt die auf die IV. Stufe versetzte Originalform des Kernsatzes in der Auswahl C–A–B zugrunde. Was als Einsatz des Themas A auf der II. Stufe erscheint, ist die Parallelstimme C, die zum wirklichen Thema A der IV. Stufe in der tieferen Terz und aufgrund dieser Abhängigkeit auf der II. Stufe steht. Dieser Einsatz kann mit dem zweiten Einsatz des ersten Einsatzpaares (T. 47a) verglichen werden, dort bezogen auf die V. Stufe die Auswahl A–C–B, hier bezogen auf die IV. Stufe, also eine Stufe tiefer, unter Vertauschung der oberen Stimmen die Auswahl C–A–B. Auch in diesem Einsatz sind die fallenden Terzen der beiden tieferen Stimmen komplementär mit Durchgängen versehen.

Die Töne der beiden letzten Positionen des Themas im Sopran werden unmittelbar anschließend eine Terz höher wiederholt. Die so entstandene steigende Viertongruppe bildet, als stufenweise steigende Sequenz fünfmal gesetzt, den Sopran des dritten Zwischenspiels. Dazu treten parallel der Bass in der tieferen Dezime und der Tenor, der zu Grundton des Basses und Terz des Soprans die Quint einführt, durchgängig synkopisch vorgreifend; gegenüber dem zweiten Zwischenspiel sind die Synkopen auf Achtel beschleunigt.

Jedes der drei Formglieder des ersten Teils wird von einem Zwischenspiel beschlossen, das stets sequenzierend angelegt ist und sich in der einen oder anderen Weise auf die thematischen Einsätze bezieht. Diese drei Zwischenspiele sind also nicht frei gesetzt, sondern thematisch integriert. Sie erreichen mit 12, 13 und 5, zusammen somit 30 Takten fast die Hälfte der Dauer des ersten Teils von 61 Takten und lassen nur 4 freie nichtthematische Takte (nämlich T. 25a–26a, 29b–30b und 50) übrig, die einzige Form nichtthematischer Zeit, über die gegenüber dem ersten der zweite Teil überhaupt verfügt. Die thematisch integrierten Zwischenspiele, die den Einsätzen gleichberechtigt zur Seite treten, sind Eigentum des ersten Teils.

Das zusammengefasste erste und zweite Formglied des zweiten Teils (T. 62–82) verfügt über drei Einsatzpaare. Die beiden Einsätze des ersten Paares stehen auf der I. Stufe, der erste Einsatz in der Vertauschungsform mit der Auswahl C–D–A. Gegenüber dem ersten dreistimmig ausgearbeiteten Einsatz des Stücks, dem dritten Einsatz des ersten Formglieds des ersten Teils (T. 7a), sind die beiden oberen Stimmen dieses ersten Einsatzes des zweiten Teils vertauscht, außerdem nicht nur nicht vereinfacht, sondern im Gegenteil bereichert; denn auch hier sind ihre fallenden Terzen mit Durchgängen versehen. Der zweite Einsatz des Paares geht zur Zweistimmigkeit zurück und bezieht sich derart auf den vorletzten Einsatz des ersten Teils. Der Kontrapunkt des Tenors liegt dort über, hier unter dem Thema A, das dort der Bass, hier der Sopran übernimmt, und besteht ebenfalls aus einer Umspielung von C, und zwar bis Position 7 nach der Originalform, von Position 8 an nach der Vertauschungsform des Kernsatzes.

Das zweite Einsatzpaar besteht aus zwei doppelten Engführungen nach dem gültigen Modell, die erste auf der V., die zweite auf der I. Stufe; die beiden Engführungen sind so miteinander verschränkt, dass der führende Einsatz der zweiten selbst wieder mit dem folgenden Einsatz der ersten enggeführt ist und der ganze Komplex als vierfache Engführung erscheint. Die beiden Einsätze des dritten Einsatzpaares stehen auf der V. Stufe, jeder nach der Originalform, der erste mit der Auswahl D–A–B, der zweite mit der Auswahl A–C–B. Der erste vertauscht gegenüber dem zweiten Einsatz des zweiten Formglieds des ersten Teils (T. 26b) die beiden oberen Stimmen. Der zweite zeigt die gleiche Auswahl wie der zweite Einsatz des ersten Paares des dritten Formglieds des ersten Teils (T. 47a). Während aber dort C des Tenors lagenmäßig und spieltechnisch mit B des Basses zusammengefasst ist, geht es hier eine Oktave höher mit A des Soprans zusammen und verzichtet folglich auf die Durchgänge, die dort seine fallenden Terzen vermitteln. Der Bass hingegen behält diese Durchgänge bei, verschiebt sie aber vom unbetonten Achtel nach dem Ausgangston der fallenden Terz auf das betonte Achtel vor dem Zielton, der deshalb auf das folgende unbetonte Achtel verlagert ist; der „Transitus“ wird in einen „Quasi-Transitus“ überführt¹⁴.

Das dritte Formglied des zweiten Teils (T. 83–101) enthält ein Einsatzpaar, eine dreifache Engführung, die ebenfalls als Einsatzpaar zählt, und einen einzelnen Einsatz zum Beschluss. Der erste Einsatz des ersten Paares auf der I. Stufe ist unmittelbar durch Stimmtausch aus dem dritten Einsatz des ersten Formglieds des ersten Teils (T. 7a) hergeleitet. Auf diesen ersten dreistimmig ausgearbeiteten Einsatz des Stücks bezieht sich auch der erste Einsatz des ersten Einsatzpaares des ersten und zweiten Formglieds des zweiten Teils (T. 62a), der somit ebenfalls ein Bezugspunkt des vorliegenden Einsatzes ist; am Anfang und vor dem Ende steht eine vereinfachte, in der Mitte eine bereicherte Form. Im einzelnen wird das Thema A vom Bass eine Oktave höher in den Sopran, das vereinfachte D vom Sopran eine Oktave tiefer in den Tenor, das vereinfachte C unter Beibehaltung seiner Lage vom Tenor in den Bass versetzt.

Der zweite Einsatz des Paares steht in Verbindung mit dem zweiten Einsatz des zweiten Paares des dritten Formglieds des ersten Teils (T. 54a), also dessen letztem Einsatz. Wie dort erscheint zwar das Thema auf der II. Stufe; kontrapunktisch liegt indessen die Originalform des Kernsatzes auf der IV. Stufe zugrunde, hier in der Auswahl A–C–B. Die beiden oberen Stimmen sind also vertauscht, die das Thema darstellende Stimme C vom Sopran eine Oktave tiefer in den Tenor, die Stimme A umgekehrt vom Tenor eine Oktave höher in den Sopran versetzt, während die Stimme B am Ort verbleibt. Die Durchgänge, die dort die fallenden Terzen vermitteln, sind hier getilgt, die Stimme A überdies in der bekannten Weise vereinfacht (denn in ihrer Grundform zöge sie die Darstellung des Themas an sich); allerdings werden, veranlasst vom kontrapunktischen Verhältnis zur vereinfachten Oberstimme A, die Unterstimme B und, als Folge, die mit ihr nach Lage und Griff verbundene, das Thema darstellende Mittelstimme C durch Punktierung rhythmisch geschärft.

14 Vgl. beispielsweise Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 2/1963, S. 65–67.

Die dreifache Engführung steht auf der V. Stufe und folgt dem gültigen Modell. Der einzelne Einsatz auf der I. Stufe, formal eine ausgleichende Addition für die Subtraktion eines Einsatzes im zweiten Formglied des ersten Teils (T. 22–43), zeigt noch einmal eine neue, freiere Möglichkeit der Variation. Im Sopran liegt das Thema A, im Bass das vereinfachte C. Der Tenor folgt bis zur Position 6 dem Sopran in der tieferen Sext (so, als ob er dem Thema A die höhere Terz, die dann abwärts oktaviert ist, hinzufügte); auf Position 7 springt er in das unveränderte C, das nun gleichzeitig mit seiner vereinfachten Form auftritt. Die Sequenz dieses Einsatzes wird um zwei Glieder, also einen Takt, in die nichtthematische Zeit hinein weitergeführt und mündet in die schließende Kadenz des Stücks.

Die 20 thematischen Einheiten, die der Entwurf bereitstellt, ergeben 20 Einsätze und somit auch 20 Stufen, unter der Voraussetzung, dass die doppelten Engführungen als ein Einsatz und eine Stufe, die dreifache Engführung als zwei Einsätze und zwei Stufen gerechnet werden. Von diesen 20 Stufen entfallen 7 auf die I., 3 auf die II. und 10 auf die V. Stufe. Wenn die II. Stufe als Nebenstufe der I. betrachtet wird, ist das Verhältnis ausgeglichen; denn dann entsprechen den 10 Einsätzen auf der V. Stufe 10 Einsätze auf der I. und ihrer Nebenstufe. Die Einsätze der V. Stufe verteilen sich mit 5 und 5 gleichmäßig, die Einsätze der I. und ihrer Nebenstufe dagegen mit 5–1 und 5+1, ebenso wie die Einsätze insgesamt, ungleichmäßig auf die beiden Teile. Der Mangel des ersten Teils liegt in dem Einsatz, der seinem zweiten Formglied abgezogen, der Überschuss des zweiten Teils in dem Einsatz, der seinem dritten Formglied hinzugefügt ist.

Der Ausgleich der beiden Klassen der Stufen wird sukzessive hergestellt und kontrolliert. Im ersten Teil entsprechen den zwei I. und der einen V. Stufe des ersten Formglieds zwei V. und eine I. Stufe des zweiten Formglieds, wenn nicht ein Einsatz und mit ihm die I. Stufe abgezogen wären; ihr Ausgleich bleibt von nun an zu erwarten. Das dritte Formglied bietet zwei V. und zwei II. Stufen. Von der genannten Ausnahme abgesehen, ist also der erste Teil in sich ausgeglichen. Im zweiten Teil zeigt das zusammengefasste erste und zweite Formglied drei I. und drei V. Stufen, das zweite Formglied zunächst eine I. und eine II., dazu mit der dreifachen Engführung zwei V. Stufen. Bis hierher ist auch der zweite Teil in sich ausgeglichen. Erst der letzte, formal hinzugefügte Einsatz erstattet den Einsatz und mit diesem Einsatz die I. Stufe, die dem ersten Teil und dort seinem zweiten Formglied abgehen; erst dieser Einsatz stellt, aufs ganze Stück gesehen, die erwartete Balance hinsichtlich der Zahl und der Stufen der Einsätze her.

Die kontrapunktische Definition der thematischen Einsätze ist vorwiegend auf den Kernsatz, gegebenenfalls auf das Engführungsmodell bezogen. Dem Ricercar Nr. 8 in E vergleichbar, tritt die harmonische Definition hinzu, die hier allerdings in erster Linie den Kadenzstufen übertragen ist; deren Ordnung trägt entscheidend zur Formbildung bei (Tabelle 22¹⁵). Zunächst wird mehrfach die Grundstufe gefestigt, nicht nur am Ende des ersten und des zweiten Formglieds des ersten Teils, sondern schon zuvor sogleich am Ende der drei eröffnenden Einsätze und dann des ersten Abschnitts des anschließenden Zwischenspiels des ersten Formglieds. Das Ende des dritten Formglieds und des ersten Teils ist durch die einzige Kadenz auf der V. Stufe markiert; ihr geht zwischen den beiden Einsatzpaaren des dritten Formglieds eine Kadenz auf der II. Stufe voraus.

15 Die beigelegten Taktzahlen nennen aus systematischen Gründen die Paenultima, also den Takt vor der Finalis einer Kadenz.

Tabelle 22: Ricercar Nr. 10 in G

Formglieder	Erster Teil				Zweiter Teil			
	Takt	Intern	Formglied	Teil	Intern	Formglied	Teil	Takt
Erstes	9	I			I			74
	15	I			I			77
	21		I			–		
Zweites	43		I			IV		82
Drittes	50			II			II	89
	61			V			I	95
							I	100

Von der zentralen V. Stufe aus führt der Weg zurück zur Grundstufe über die ebenfalls singuläre IV. Stufe am Ende des zusammengefassten ersten und zweiten Formglieds des zweiten Teils; nur zwischen der V. und der IV. Stufe vermittelnd, noch nicht endgültig, tritt nach dem zweiten Einsatzpaar und nach dem ersten Einsatz des dritten Einsatzpaares die I. Stufe ein. Die endgültige Rückkehr zur Grundstufe ist mit der Kadenz nach der dreifachen Engführung des dritten Formglieds vollzogen. Auch hier geht, zwischen dem ersten Einsatzpaar dieses Formglieds und seiner doppelt zählenden dreifachen Engführung, eine Kadenz auf der II. Stufe voraus; sie steht hier nach dem einen Einsatz, im ersten Teil dagegen vor den beiden Einsätzen dieser Stufe. Der formal hinzugefügte Einsatz dient nicht nur der Herstellung der Balance, sondern mit der auf ihn folgenden Kadenz auch der abschließenden Bestätigung der Grundstufe. Da die kadenzierenden Takte überdies die nichtthematische Zeit ausgleichen, entfaltet der Zusatz seine schließende Wirkung in dreifacher Hinsicht.

Die Kadenzen sind in den beiden Teilen parallel angeordnet. Im ersten Teil folgen auf zwei interne Kadenzen des ersten Formglieds die beiden schließenden Kadenzen des ersten und zweiten Formglieds, die motivisch aneinander gebunden sind; alle diese Kadenzen stehen auf der I. Stufe. Im zweiten Teil folgt in dem zusammengeschlossenen ersten und zweiten Formglied auf zwei interne Kadenzen, die den internen Kadenzen des ersten Formglieds des ersten Teils entsprechen, die schließende Kadenz, die der schließenden Kadenz des zweiten Formglieds des ersten Teils entspricht; die schließende Kadenz des ersten Formglieds des ersten Teils bleibt im zweiten Teil infolge des Zusammenschlusses der beiden Formglieder ohne Entsprechung. Die internen Kadenzen stehen im zweiten Teil ebenfalls auf der I. Stufe, jedoch mit unterschiedlichen Aufgaben, im ersten Teil die Grundstufe festigend, im zweiten Teil zwischen zwei anderen Stufen vermittelnd; die schließende Kadenz wählt die IV. Stufe. Im dritten Formglied schließt der erste Teil auf der V., der zweite auf der I. Stufe; jedesmal geht die II. Stufe voraus, die also die Aufgabe hat, den Teilschluss anzukündigen. Im zweiten Teil wiederholt die Kadenz des Zusatzes die schließende I. Stufe und wiegt so die im zusammengeschlossenen ersten und zweiten Formglied ausgefallene Kadenz auf.

Statistisch gesehen befinden sich nunmehr die beiden Teile im Gleichgewicht. Jeder Teil verfügt über sechs Kadenzen, davon je vier auf der I. und je eine auf der II. Stufe, der Neben-

stufe der I. Die ganze Differenz liegt in der V. Stufe des ersten und der IV. Stufe des zweiten Teils, im Wechsel von der Oberquint zur Unterquint der Grundstufe. Doch auch diese Differenz ist in eine Beziehung zwischen den Teilen eingebunden. Denn hier wie dort findet zwischen den beiden Kadenzten am Ende des zweiten Formglieds und am Ende des Teils ein Anstieg um eine Quint statt, im ersten Teil weg von I nach V, im zweiten Teil eine Quint tiefer von IV zurück nach I. Die II. Stufe, die hier wie dort dazwischentritt, verändert gemäß dem Zusammenhang ihre Bedeutung; sie ist im ersten Teil noch die Nebenstufe der I., also der Ausgangsstufe, die verlassen, im zweiten Teil schon die Nebenstufe der I., also der Zielstufe, die erstrebt wird.

3.6 Integral proportionierte Rahmenform: Die Ausnahme des Ricercars Nr. 12 in C

Das Ricercar Nr. 12 in C ist das kürzeste Stück des kleinen Typus und der Sammlung, zugleich auch das einzige Stück des kleinen Typus in architektonischer Rahmenform. Der vordere und der hintere Rahmen verarbeiten einen thematischen Block. Er besteht aus drei eintaktigen Zellen, die in der führenden Stimme nacheinander auftreten und bewegungsmäßig unterschieden sind; die erste zeigt drei auftaktige Viertel (nur beim ersten Einsatz ist das erste Viertel auf eine abtaktige Halbe gedehnt), die zweite zwei Halbe, die dritte acht Achtel. Die folgende Stimme antwortet in der Unterquint und gibt der zweiten Zelle der führenden Stimme die erste Zelle, der dritten die zweite bei; nur selten fügt sie selbst die dritte Zelle an, was dann als nichtthematische Zeit zählt.

Dieser thematische Block tritt in der ersten Unterteilung (T. 1–9) des vorderen Rahmens zweimal, in seiner zweiten Unterteilung (T. 10–21) dreimal ein; er wird von Mal zu Mal wechselnden kontrapunktischen Verfahren unterworfen, sodass sich hier die kontrapunktische Definition nicht auf Formglieder, sondern auf jeden einzelnen Block bezieht (Tabelle 23). Der Eintritt des eröffnenden Blocks erfolgt in der Mittellage, die führende Stimme auf der I. Stufe und dem Einsatzton g' , die folgende Stimme gemäß dem Modell eine Quint tiefer auf der IV. Stufe und dem Einsatzton c' . Als erste Veränderung wird der Block unmittelbar anschließend in die höhere Oktave, also auf die Einsatztöne g'' und c'' versetzt (hier springt die zweite Zelle der folgenden Stimme während der ersten Halben in die tiefere Oktave). Zu Beginn der zweiten Unterteilung steht unter Rückgang auf Zweistimmigkeit die Versetzung in die Quint, also auf die Stufen V und I mit den Einsatztönen d'' und g' . Dabei sind die V. Stufe als Vertretung (und somit Nebenstufe) der IV., der Einsatzton d'' als Vertretung des Einsatztons c'' zu verstehen – Vertretungen, die daraus resultieren, dass kontrapunktische Gründe die Bildung eines Blocks zweier Einsätze auf den Stufen IV und I mit den Einsatztönen c'' und g' verhindern. Unmittelbar anschließend erfolgt die Vertauschung der beiden Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Duodezime; infolgedessen setzen sie nun im Abstand einer Oktave, beide auf der I. Stufe, ein, die führende auf g , die folgende auf g' . Abschließend wird die Quint zwischen der führenden und der folgenden Stimme zur Duodezime auf die Einsatztöne g' und c gespreizt.

Tabelle 23: Ricercar Nr. 12 in C

Stimmen	Stufen	Töne	Die Blöcke und ihre Einsätze					
			Vorderer Rahmen					
			1	4	10	13	17	
(S)	I	<i>g''</i>		<i>g''</i>				
S (T)	IV	<i>c''</i>		<i>c''</i>	<i>d''</i>			
S T	I	<i>g'</i>	<i>g'</i>		<i>g'</i>	<i>g'</i>	<i>g'</i>	
T B	IV	<i>c'</i>	<i>c'</i>					
	B	<i>g</i>				<i>g</i>		
	(B)	<i>c</i>						<i>c</i>
			I IV	I IV	V I	I I	I IV	
			T B	S T	S T	B T	S B	
			Hinterer Rahmen					
			54				58	
(S)	I	<i>g''</i>					<i>g''</i>	
S (T)	IV	<i>c''</i>						
S T	I	<i>g'</i>	<i>g'</i>					
T B	IV	<i>c'</i>	<i>c'</i>				<i>c'</i>	
	B	<i>g</i>					<i>g</i>	
	(B)	<i>c</i>						
			I IV				I I IV	
			S T				B S B	

Die erste Unterteilung (T. 54–62) des hinteren Rahmens bezieht sich auf den vorderen Rahmen, und zwar auf den ersten und die beiden letzten Blöcke; er übergeht also den zweiten Block, der in die höhere Oktave, und den dritten Block, der auf die Quint versetzt ist. Der erste Block des hinteren Rahmens greift wie eine Reprise Stufen und Lagen des ersten Blocks des vorderen Rahmens mit den Stufen I und IV und den Einsatztönen *g'* und *c'* auf. Der zweite Block des hinteren Rahmens zieht den vierten Block des vorderen Rahmens, der die Stimmen im doppelten Kontrapunkt der Duodezime vertauscht, und seinen fünften Block, der die Quint zur Duodezime spreizt, zusammen, indem er die folgende Stimme des früheren und die führende Stimme des späteren Blocks in eins setzt. Auch hier treten die im doppelten Kontrapunkt der Duodezime vertauschten Stimmen beide auf der I. Stufe ein; doch ist der Abstand zwischen der führenden und der folgenden Stimme von einer Oktave auf eine Doppeloktave mit den Einsatztönen *g* und *g''* geweitet. Unter dem *g''*, das nun zugleich als führende Stimme gilt, tritt die zuvor führende, nun folgende Stimme (die deshalb hier auf ihre

dritte Zelle verzichtet) eine Duodezime tiefer auf c' ein; das gespreizte Einsatzpaar steht also gegenüber dem vorderen Rahmen in der höheren Oktave. Dieser letzte Block des hinteren Rahmens und des Stücks ist dadurch ausgezeichnet, dass er gegenüber allen vorhergehenden Blöcken einen Einsatz mehr, nämlich drei Einsätze enthält. Zwar umfasst er in folgedessen vier Takte; trotzdem geht er später mit der üblichen thematischen Einheit von drei Takten in die Rechnung ein. Die zweite Unterteilung des hinteren Rahmens (T. 63–72) greift zwar im Sopran ihres ersten Takts die dritte Zelle der zuletzt im Bass einsetzenden Stimme des vorhergehenden Blocks auf, ist aber sonst ein freier, die Bewegung zeitweise auf Sechzehntel steigender Schluss.

Aufs Ganze gesehen stehen sechs Einsatzlagen zur Verfügung, g und c jeweils in der zweigestrichenen, eingestrichenen und kleinen Oktave. Davon gehören jeder Stimme zunächst zwei, nämlich c'' und g' dem Sopran, g' und c' dem Tenor, c' und g dem Bass. Die Einsatzlagen der drei Stimmen überschneiden sich also von vornherein. Außerdem ergreifen der Sopran g'' und der Tenor c'' , die höheren Oktaven ihrer tieferen Einsatzlagen, der Bass c , die tiefere Oktave seiner höheren Einsatzlage.

Die aktuelle Zuordnung der Stimmen berücksichtigt einerseits die Einsatzlagen, andererseits den Zusammenhang. Die Verwendung der oktavierten Lagen ist in drei Fällen durch die kontrapunktischen Maßnahmen begründet, aufwärts in den beiden Einsätzen des zweiten Blocks des vorderen und im zweiten Einsatz des zweiten Blocks des hinteren Rahmens, abwärts im zweiten Einsatz des fünften Blocks des vorderen Rahmens. Der erste Block des vorderen Rahmens könnte, wie der entsprechende erste Block des hinteren Rahmens, auch von Sopran und Tenor übernommen werden; da jedoch sowohl der zweite als auch der dritte Block des vorderen Rahmens an Sopran und Tenor gehen müssen, fällt die Entscheidung für Tenor und Bass.

Im zweiten Einsatz des vierten und ersten Einsatz des fünften Blocks konkurrieren Tenor und Sopran um ein und dieselbe Lage g' (die hier unmittelbar aufeinander folgt, weil im hinteren Rahmen die beiden Einsätze, aufwärts oktaviert, zu einem Einsatz zusammengefasst werden, um eine ungerade Zahl von Einsätzen zu erreichen). Im vierten Block entsteht der Oktavabstand aus dem Quintabstand an sich benachbarter Stimmen infolge der Vertauschung im doppelten Kontrapunkt der Duodezime; hier bleibt es bei dem dem Bass benachbarten Tenor. Im fünften Block dagegen kommt es auf die Darstellung der Spreizung des ursprünglichen Quintabstands zur Duodezime an; hier fällt die Wahl auf den vom Bass abgespreizten Sopran.

Die Übernahme der beiden Einsätze des ersten Blocks des hinteren Rahmens durch Sopran und Tenor ist auch davon bestimmt, dass der erste Einsatz des zweiten Blocks an den Bass geht. Der dritte Einsatz dieses Blocks käme zwar dem Tenor zu, scheint aber im Hinblick auf die Fortsetzung dem Bass übertragen worden zu sein. Allerdings verfolgt die Zuordnung der Stimmen noch ein anderes Ziel. Denn im vorderen und hinteren Rahmen finden sich unter der Voraussetzung, dass jede Stimme eines Blocks einzeln zählt, 10+5 Einsätze, nämlich 3+2 des Soprans und des Basses, 4+1 des Tenors; die 15 Einsätze des Rahmenpaars zusammen sind also gleichmäßig zu je 5 auf die drei Stimmen verteilt.

Der Mittelteil verarbeitet neues thematisches Material, ist also thematisch definiert. Die Verarbeitung beschränkt sich auf die erste Unterteilung (T. 22–42) und erfolgt ebenfalls in einem Block. Doch enthält der Block hier nur zwei Zellen, die eine mit sieben auftaktigen Ach-

teln, die andere mit einer punktierten Halben und einem Viertel (Tabelle 24). Im ersten Abschnitt der ersten Unterteilung stehen drei Blöcke, in ihrem zweiten Abschnitt ein Block und ein einzelner Einsatz, der deshalb nur die erste Zelle bringt; die ungerade Anzahl von Einsätzen wird hier also nicht, wie im hinteren Rahmen, durch einen Block mit drei Einsätzen, sondern durch einen allein stehenden Einsatz erreicht.

Tabelle 24: Ricercar Nr. 12 in C

Stimmen	Stufen	Töne	Die Blöcke und ihre Einsätze						
			Mittelteil						
			22	26	30	34	38		
(S)	I	<i>g''</i>		<i>g''</i>					
S (T)	IV	<i>c''</i>		<i>c''</i>	<i>c''</i>	<i>c''</i>	<i>d''</i>		
S T	I	<i>g'</i>	<i>g'</i>						
T B	IV	<i>c'</i>	<i>c'</i>		<i>c'</i>		<i>d'</i>		
	B	<i>g</i>							<i>g</i>
(B)	IV	<i>c</i>							
			I IV	I IV	IV IV	V V	I		
			T B	S T	B S	T S	B		

Die kontrapunktischen Verfahren des Mittelteils sind aus dem vorderen Rahmen bekannt, bieten also hier ein verbindendes, kein unterscheidendes Merkmal. Die beiden ersten Blöcke des ersten Abschnitts wiederholen die Stufen und Einsatzlagen der beiden ersten Blöcke der ersten Unterteilung des vorderen Rahmens, setzen also beide auf der I. und IV. Stufe ein, der erste mit den Einsatztönen *g'* und *c'*, der zweite mit den Einsatztönen *g''* und *c''*. Der dritte Block des ersten und der erste Block des zweiten Abschnitts vertauschen die Stimmen des Blocks im doppelten Kontrapunkt der Duodezime. Infolgedessen setzen sie im Oktavabstand ein, der dritte Block des ersten Abschnitts auf der IV. Stufe mit den Einsatztönen *c'* und *c''*, der erste des zweiten Abschnitts eine Stufe höher auf der V., der Nebenstufe der IV., mit den Einsatztönen *d'* und *d''*. Der letzte, einzeln stehende Einsatz auf der I. Stufe mit dem Einsatzton *g* ist, ebenso wie der letzte Einsatz des vorderen Rahmens, der tiefste des Teils, während der letzte Einsatz des hinteren Rahmens die Mittellage ankündigt, in der das Stück schließt.

Wie die Einsätze des Rahmenpaars sind auch die Einsätze des Mittelteils gleichmäßig, nämlich 9 Einsätze zu je 3, auf die drei Stimmen verteilt. Dieser Ausgleich scheint für die Zuordnung der Stimmen im dritten und vierten Block maßgebend gewesen zu sein. Denn der erste und der zweite Block gehen, wie im vorderen Rahmen, einerseits an Tenor und Bass, andererseits an Sopran und Tenor, der letzte, einzeln stehende Einsatz als tiefster des Teils an den Bass. Folglich fehlen für den Ausgleich zwei Einsätze des Soprans und je ein Einsatz des Tenors und des Basses. Um diese Verteilung sicherzustellen, übernimmt der Sopran die bei-

den hohen Lagen, teilen sich Bass und Tenor in die beiden tiefen Lagen des dritten und des vierten Blocks; und zwar ergreift der Bass den tieferen Einsatzton c' der IV., der Tenor den höheren Einsatzton d' der V. Stufe. Die gleichmäßige Verteilung der 15 Einsätze des Rahmenpaars zu je 5 und der 9 Einsätze des Mittelteils zu je 3 ergibt die gleichmäßige Verteilung der 24 Einsätze des Stücks zu je 8 auf die drei Stimmen.

Die Aufgliederung der Zahl der Einsätze auf die Teile und die Stufen geht von der Gleichverteilung aus und kommt von dort mittels eines konsistenten Verfahrens zu einem charakteristischen Ergebnis (Tabelle 25, zunächst die fett gedruckten Felder). Die Gesamtzahl der 24 Einsätze des Stücks wird zu gleichen Teilen von je 12 einerseits auf die Rahmenteile und den Mittelteil, andererseits auf die I. und die IV. samt der V. Stufe, weiter von dort zu gleichen Teilen von je 6 auf die I. Stufe und die IV. samt der V. Stufe in den Rahmenteilen und im Mittelteil aufgliedert. Die 6 Einsätze der I. Stufe in den Rahmenteilen und damit die 12 Einsätze der Rahmenteile selbst werden anschließend um 3 Einsätze vermehrt, entsprechend die 6 Einsätze der I. Stufe im Mittelteil und damit die 12 Einsätze des Mittelteils selbst um 3 Einsätze vermindert. Das führt dazu, dass in den Rahmenteilen die I. Stufe die IV. samt der V., im Mittelteil die IV. samt der V. die I. Stufe um 3 Einsätze übertreffen. Insoweit sind die Rahmenteile auf der einen und der Mittelteil auf der anderen Seite harmonisch differenziert. Im vorliegenden Ricercar bezieht sich die kontrapunktische Definition auf jeden einzelnen thematischen Block. Deshalb scheidet sie als Mittel der Definition des Mittelteils gegenüber den Rahmenteilen aus; sie dient vielmehr ihrer Verknüpfung. Die Aufgabe der Differenzierung dagegen geht, außer an die thematische, an die harmonische Definition über.

Tabelle 25: Ricercar Nr. 12 in C

	Vorderer Rahmen	Hinterer Rahmen	Rahmenteile	Mittelteil	Summen
Summen	8+2	4+1	12+3	12-3	24
I. Stufe	4+2	2+1	6+3	6-3	12
IV. und V. Stufe	4±0	2±0	6±0	6±0	12
IV. Stufe	2+1	1+1	3+2	3+1	6+3
V. Stufe	2-1	1-1	3-2	3-1	6-3

Die Werte der Rahmenteile werden im Verhältnis 2:1 auf den vorderen und den hinteren Rahmen aufgliedert (Tabelle 25, normal), die 12 Einsätze der Summe in 8 und 4, die 6 Einsätze der I. ebenso wie der IV. samt der V. Stufe in 4 und 2, die 3 Einsätze der Addition in 2 und 1. Zahlenmäßig umfasst der hintere Rahmen zwar jeweils nur die Hälfte der Einsätze des vorderen Rahmens; das Verhältnis der I. zur IV. samt der V. Stufe jedoch stimmt hier und dort überein. Die Aufgliederung der 12 Einsätze, die der IV. samt der V. Stufe insgesamt zukommen, trägt der Differenzierung der beiden Stufen in Haupt- und Nebenstufe Rechnung (Tabelle 25, kursiv). Denn die IV. Stufe übertrifft 6, die Hälfte der 12 Einsätze, um 3, während ihre Nebenstufe, die V., um ebenso viele Einsätze dahinter zurückbleibt. Den Rahmenteilen und dem Mittelteil ist der Grundwert 6 einer jeden der beiden Stufen zu gleichen Teilen

von je 3, die ausgleichende Addition und Subtraktion der 3 Einsätze zu 2 und 1 zugewiesen. Der Grundwert 3 der Rahmenteile geht im gesetzten Verhältnis von 2:1, der Additions- und Subtraktionswert 2 zu gleichen Teilen von je 1 an den vorderen und hinteren Rahmen. Die Folgerichtigkeit des Verfahrens ist bestechend.

Die harmonische Definition, nämlich die Addition von 3 Einsätzen der I. Stufe in den Rahmenteilen und die entsprechende Subtraktion im Mittelteil, bedarf übrigens zu ihrer Realisierung unumgänglich der Vertauschung der beiden Stimmen des thematischen Blocks im doppelten Kontrapunkt der Duodezime. Denn das ursprüngliche Einsatzverhältnis seiner beiden Stimmen in der Unterquint trägt den Ausgleich der I. und der IV. (oder vertretungsweise der V.) Stufe in sich. Soll also hier oder dort davon abgewichen werden, muss eine Form des thematischen Blocks zur Verfügung stehen, die diesen Ausgleich aufhebt. Das ist bei der Vertauschung im doppelten Kontrapunkt der Duodezime, wo die beiden Stimmen im Abstand einer Oktave, somit auf ein und derselben Stufe einsetzen, der Fall. Dieses Beispiel verdeutlicht die Wechselwirkung von formaler Vorgabe und materialer Ausarbeitung; beide sind aufeinander angewiesen.

Alle drei Teile, der vordere Rahmen, der Mittelteil und der hintere Rahmen, enden mit einer Kadenz auf der I. Stufe. Der vordere Rahmen gliedert seine beiden Unterteilungen durch eine Kadenz auf der V. Stufe; der hintere Rahmen verzichtet auf eine derartige Markierung. Reicher ist die Kadenzfolge des Mittelteils, der sich auch in dieser Hinsicht harmonisch von den Rahmenteilen abhebt. Sein erster Block bildet mit zwei nachfolgenden nichtthematischen Takten eine viertaktige Phrase, die unmittelbar darauf eine Oktave höher wiederholt wird und beide Male auf dem mittleren Ton des Tonikadreiklangs mit einer *clausula in mi* schließt. Am Ende des ersten Abschnitts der ersten Unterteilung tritt eine Kadenz auf der V., am Ende ihres zweiten Abschnitts eine Kadenz auf der II. Stufe ein. Dass es sich, wie zuvor bei der V. um eine Nebenstufe der IV., so nun bei der II. um eine Nebenstufe der I. handelt, verdeutlicht diesmal sogar die satztechnische Situation. Der Sopran und der Tenor sequenzieren im zweiten und dritten Viertel des Takts 42 das vierte Viertel des Takts 41 und das erste Viertel des Takts 42, der Bass im ersten und zweiten Viertel des Takts 42 das dritte und vierte Viertel des Takts 41 um eine Stufe aufwärts. Wäre das nicht der Fall, könnte an das erste Viertel des Takts 42 im Rest des Takts eine Stufe tiefer die Kadenzformel anschließen, die jetzt vom vierten Viertel des Takts 42 bis zum zweiten Viertel des Takts 43 steht (im Bass zwei Viertel *g* *a* und Halbe *g*). Die Kadenz schlosse auf der I. Stufe und ihre Finalis stünde nicht im dritten Viertel, sondern an der erwarteten Stelle im Niederschlag des Takts 43.

Die zweite Unterteilung des Mittelteils (T. 43–53) ist thematisch frei; sie verarbeitet in ihrem ersten Abschnitt drei zur höheren Quart aufstrebende auftaktige Achtel, in ihrem zweiten Abschnitt die Umkehrung dieses Motivs. Die beiden Abschnitte der Unterteilung schließen auf der I. Stufe, führen also von der Nebenstufe, auf der die vorhergehende Unterteilung schloss, zur Hauptstufe zurück; der zweite Abschnitt ist nach zwei Takten durch eine Kadenz auf der V. Stufe gegliedert.

Die formale Disposition basiert durchgängig auf der Einheit eines Blocks der Rahmenteile von 3 Takten, auch im Mittelteil, obwohl dessen Block nur 2 Takte umfasst; hier wird die Zahl 3 in die Zahl der Einsätze verlegt. Die Entstehung der Disposition bezeugt, wie die Aufgliederung der Einsätze auf die Formteile und Stufen, eine virtuose Handhabung des Arbeitsinstruments der Proportionierung (Tabelle 26). Ausgangspunkt ist erneut die Gleichver-

teilung. Die 24 Einheiten von 3 Takten, aus denen das Stück insgesamt besteht, werden zu gleichen Teilen von je 8 Einheiten den drei Formgliedern und innerhalb der Formglieder zu gleichen Teilen von je 4 Einheiten dem thematischen und dem nichtthematischen Bereich zugewiesen, deren jeder sich auf 12 Einheiten summiert. Voraussetzung ist demnach die Gesamtdauer von $72=2^3 \times 3^2$ Takten.

Tabelle 26: Ricercar Nr. 12 in C

	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Vorderer Rahmen	$(4+2-1)3$	$(4-2)3$	$(8-1)3$
Mittelteil	$(4-2+1)3$	$(4+2+1)3+2$	$(8+2)3+2$
Hinterer Rahmen	$(4-2)3$	$(4+2-1)3-2$	$(8-1)3-2$
Summen	$(12-2)3$	$(12+2)3$	24×3

Die individualisierende Bearbeitung dieser gleichverteilten Grundlage erfolgt in vier Schritten. In einem ersten Schritt werden dem vorderen Rahmen 2 thematische Einheiten gegeben und ebenso viele nichtthematische Einheiten genommen, dem hinteren Rahmen 2 thematische Einheiten genommen und ebenso viele nichtthematische Einheiten gegeben. Innerhalb der beiden Rahmenteile und ihrer thematischen und nichtthematischen Bereiche erfolgt somit ein Ausgleich, der die Summen unberührt lässt. In einem zweiten Schritt werden dem Mittelteil 2 thematische Einheiten genommen und ebenso viele nichtthematische Einheiten gegeben. Diese Subtraktion und Addition schlagen auf die Summen des thematischen und des nichtthematischen Bereichs durch. In einem dritten Schritt wird dem thematischen Bereich des vorderen Rahmens und dem nichtthematischen Bereich des hinteren Rahmens je 1 Einheit genommen und den entsprechenden Bereichen des Mittelteils gegeben. Diese Subtraktionen und Additionen schlagen auf die Summen der Formglieder durch. Der vierte Schritt hebt sich qualitativ ab und steht auf einer nachgeordneten Ebene; denn er bezieht sich nicht auf Einheiten, sondern auf Takte, von denen er 2 nichtthematische aus dem hinteren Rahmen an den Mittelteil übergibt. Auch diese Übergabe schlägt auf die Summen der beiden Formglieder durch.

Diese Bearbeitung der gleichverteilten Grundlage gibt der thematischen und harmonischen Definition die Definition nach der thematischen Struktur bei. Im Hinblick auf das Verhältnis von thematischer und nichtthematischer Zeit differenziert sie einerseits den vorderen und den hinteren Rahmen, andererseits die Rahmenteile und den Mittelteil (wobei der Mittelteil dem hinteren Rahmen nahe steht). Bleibt die nachgeordnete Übergabe zweier Takte vom hinteren Rahmen an den Mittelteil außer Betracht, stimmen die Summen der beiden Rahmenteile mit je 7 Einheiten überein. Hinsichtlich der internen Gliederung verhalten sie sich komplementär; der vordere Rahmen zeigt ein Übergewicht des thematischen über den nichtthematischen, der hintere Rahmen ein Übergewicht des nichtthematischen über den thematischen Bereich, jeweils im Verhältnis 5:2. Infolge dieser komplementären Beziehung umfassen in den beiden Rahmenteilen zusammen der thematische und der nichtthematische Bereich je 7 Einheiten, ebenso viel wie die Summe eines jeden der beiden Rahmenteile.

Die Summe des Mittelteils beträgt 10 Einheiten. Die interne Gliederung seines thematischen und nichtthematischen Bereichs im Verhältnis 3:7 ergibt gemeinsam mit den Rahmenteilern für den thematischen Bereich die Summe von 10 Einheiten, so viel wie die Dauer des Mittelteils, für den nichtthematischen Bereich die Summe von 14 Einheiten, so viel wie die Dauer der beiden Rahmenteile zusammen. Diese Übereinstimmung einerseits der Summen des thematischen Bereichs und des Mittelteils, andererseits des nichtthematischen Bereichs und der Rahmenteile beruht jeweils auf unterschiedlichen Operationen. Sie treffen sich aus entgegengesetzter Richtung in der Mitte, der thematische Bereich und der Mittelteil als $(12-2)=(8+2)$, der nichtthematische Bereich und die Rahmenteile als $(12+2)=2(8-1)$. Im Ergebnis verhält sich der thematische zum nichtthematischen Bereich wie der Mittelteil zum Rahmenpaar.

Anschließend erfolgt die Aufspaltung der übergreifenden Werte auf die Unterteilungen und Abschnitte der Formglieder (Tabelle 27). Der Übersichtlichkeit halber werden hier nicht Takte, sondern Einheiten genannt. Deshalb bleibt auch die nachgeordnete Übergabe zweier nichtthematischer Takte aus dem hinteren Rahmen an den Mittelteil unberücksichtigt. Sie fehlen der zweiten Unterteilung des hinteren Rahmens und erweitern den zweiten Abschnitt der zweiten Unterteilung des Mittelteils. Dort können sie sogar identifiziert werden; es handelt sich um die Takte 49 und 50. Von Fall zu Fall tritt die Übertragung der proportionalen Struktur auf die aktuelle Anordnung zutage. So sind im nichtthematischen Bereich des Mittelteils der Grundwert von 4 Einheiten auf die beiden Abschnitte der ersten Unterteilung, die Additionen von 2 Einheiten und 1 Einheit auf die beiden Abschnitte der zweiten Unterteilung aufgespalten.

Tabelle 27: Ricercar Nr. 12 in C

	Rahmenteile			Mittelteil		
	Thematisch	Nichtthematisch	Summen	Thematisch	Nichtthematisch	Summen
Vorderer Rahmen						
Erste Unterteilung	2	2-1	4-1			
Zweite Unterteilung	2+2-1	2-1	4+2-2			
Mittelteil						
Erste Unterteilung				2	2	4
Erster Abschnitt				2-2+1	2	4-2+1
Zweiter Abschnitt						
Zweite Unterteilung					0+2	0+2
Erster Abschnitt					0+1	0+1
Zweiter Abschnitt						
Hinterer Rahmen						
Erste Unterteilung	4-2	2-1	6-3			
Zweite Unterteilung		2+2	2+2			

Die 10 Einheiten des Mittelteils sind nicht nur nach nichtthematischem und thematischem Bereich, sondern auch nach den Dauern seiner ersten und zweiten Unterteilung in 7

und 3 Einheiten gegliedert. Werden einerseits die 7 Einheiten des vorderen Rahmens und die 7 Einheiten der ersten Unterteilung des Mittelteils, andererseits die 3 Einheiten der zweiten Unterteilung des Mittelteils und die 7 Einheiten des hinteren Rahmens zusammengeslossen, dann kehren in dieser Gliederung des Verlaufs die Werte von 14 und 10 Einheiten wieder, die bereits die funktionale Differenzierung in Rahmenpaar und Mittelteil ebenso wie die materiale Differenzierung in nichtthematischen und thematischen Bereich bestimmten. Die 24 Einheiten des Stücks sind auf drei Ebenen konform proportioniert.

Dieses Ziel der konformen Proportionierung gilt indessen nicht nur angesichts der Gesamtzahl 24, sondern ebenso angesichts der Teilzahl 7. Zwar wird der Wert von 7 Einheiten für den thematischen und nichtthematischen Bereich der Rahmenteile in 5 und 2 oder 2 und 5, sonst aber stets in 3 und 4 oder 4 und 3 Einheiten gegliedert. So zeigen innerhalb des vorderen wie des hinteren Rahmens die beiden Unterteilungen jeweils das Verhältnis 3:4, innerhalb der ersten Unterteilung des Mittelteils der erste zum zweiten Abschnitt und der nichtthematische zum thematischen Bereich, außerdem der nichtthematische Bereich der ersten zum nichtthematischen Bereich der zweiten Unterteilung das Verhältnis 4:3.

Das vorliegende *Ricercar* bietet eine vollkommene Ausgewogenheit hinsichtlich der Beteiligung der Stimmen, der Verteilung der Einsatzstufen und der formalen Disposition. Es ist integral proportioniert. Diese Miniatur zum Beschluss präsentiert ein würdiges Pendant zu dem groß angelegten *Ricercar*, das die Sammlung eröffnet. Ungewöhnlich für ein Stück des kleinen Typus ist die Rahmenform. In diesem Zusammenhang sei auf eine *Canzon IX. Toni* von Christian Erbach verwiesen, in der zwei aufeinander bezogene Rahmenteile von je 28–2 Takten einen Mittelteil von 2(14+2) Takten umschließen¹⁶. Zwar scheint das Stück nicht eben charakteristisch für die Canzonen Erbachs; es stellt aber doch die Frage, ob die Rahmenform aus der italienischen Canzone stammt und von dort auf Fantasien Sweelinckscher Herkunft übertragen worden ist.

4 Der Werkplan als Komposition

Das traditionelle Mittel der Formbildung ist die kontrapunktische Definition. Von Fall zu Fall können hinzutreten die thematische Definition und die harmonische Definition, diese bezogen auf die Stufen der Einsätze oder der Kadenzen. Nichtthematische Zeit bleibt am einen Ende bis zu dem Grad im Hintergrund, dass das Produkt aus der Zahl der Einsätze und der Dauer des Themas die Dauer des Stücks und seiner Teile bestimmt; am anderen Ende steht sie als eigenständiger Faktor der Formgebung neben der thematischen Zeit. Die Proportionierung auf einer, oft zwei, ja sogar drei Ebenen ist durchgängiges Mittel der formalen Organisation und umfasst bisweilen auch die Stufen der thematischen Einsätze oder der Kadenzen und die Beteiligung der Stimmen an den Eintritten des Themas.

Von den kompositorischen Merkmalen der *Ricercar Tabulatura* besitzt die Gleichverteilung der zwölf Stücke auf einen großen und einen kleinen Typus einen herausgehobenen Rang.

16 Christian Erbach, *Ausgewählte Werke I*, Hans Leo Hassler, *Werke I*, hrsg. von Ernst von Werra, Leipzig 1903 (= DTB IV/2), S. 38 f.; Christian Erbach, *Collected Keyboard Compositions III: Fantasias, Fugues, Canzonas*, hrsg. von Clare G. Rayner, American Institute of Musicology 1973 (= CEKM 36,3), S. 112–116 (vgl. auch Bd. I dieser Ausgabe, 1971, S. XVII).

Die Richtwerte der beiden Typen von 216 und 108 Takten definieren das Verhältnis ihrer durchschnittlichen Dauern als 2:1. Der große Typus bevorzugt Vierstimmigkeit, formale Fragen und die architektonische Rahmenform, der kleine Typus Dreistimmigkeit, kontrapunktische Fragen und andere formale Modelle (Tabelle 28¹⁷). Demgemäß müssten die Ricercare Nr. 1–6 der ersten Hälfte das Feld »Großer Typus – Architektonische Rahmenform«, die Ricercare Nr. 7–12 der zweiten Hälfte das Feld »Kleiner Typus – Andere formale Modelle« belegen; die beiden Felder »Großer Typus – Andere formale Modelle« und »Kleiner Typus – Architektonische Rahmenform« dagegen stünden leer. Jedoch besteht im Einzelfall die Möglichkeit, die bevorzugten Bestimmungen auszutauschen und auf diese Weise klarzustellen, dass die Verbindungen nicht unabänderlich, sondern beweglich sind.

Tabelle 28: Der Werkplan der *Ricerca Tabulatura*

		Großer Typus				Kleiner Typus				
		Richtwert 210 Takte				Richtwert 105 Takte				
Architektonische Rahmenform	1. Hälfte	d 1	e 2	F 3	G 4					Formale Fragen
	2. Hälfte	11 a				12 C				
Andere formale Modelle	1. Hälfte	a 5				C 6				Kontrapunktische Fragen
	2. Hälfte					7 d	8 e	9 F	10 G	
		Vierstimmigkeit				Dreistimmigkeit				

Tatsächlich bleiben die Ricercare Nr. 1–4 der ersten und Nr. 7–10 der zweiten Hälfte in den Tonarten d, e, F, G mit den bevorzugten Bestimmungen verbunden, belegen also die ihnen zukommenden Felder. Das Ricercar Nr. 5 der ersten Hälfte in a allerdings rückt innerhalb des großen Typus und unter Beibehaltung der Vierstimmigkeit vom Feld »Architektonische Rahmenform« ins Feld »Andere formale Modelle«, das Ricercar Nr. 12 der zweiten Hälfte in C umgekehrt innerhalb des kleinen Typus und unter Beibehaltung der Dreistimmigkeit vom Feld »Andere formale Modelle« ins Feld »Architektonische Rahmenform«. Somit können mit dem großen Typus und der Vierstimmigkeit auch andere formale Modelle, mit dem kleinen Typus und der Dreistimmigkeit auch die architektonische Rahmenform verbunden werden.

Der zweite Austausch ist insofern auf den ersten bezogen, als er nun die beiden anderen Ricercare in den Tonarten a und C beteiligt. Wie die Ricercare, die die ihnen zukommenden Felder belegen, gehören also auch die Ricercare, die versetzt werden, in beiden Hälften den gleichen Tonarten an. Die Tonarten auf den vier traditionellen Stufen sind nämlich stabil, die

17 Die fett gedruckten Nummern der Ricercare bezeichnen Vierstimmigkeit, die normal gedruckten Dreistimmigkeit.

Tonarten auf den zwei erweiternden Stufen mobil, oder: Die vier ersten Tonarten jeder Hälfte bewahren, ihre beiden letzten ändern den Ort. Das Ricercar Nr. 11 der zweiten Hälfte in a wandert vom Feld „Kleiner Typus – Andere formale Modelle“ ins Feld „Großer Typus – Architektonische Rahmenform“; es behält dort seine Dreistimmigkeit bei und zeigt dadurch, dass jene beiden Bestimmungen auch in dieser Stimmenzahl realisiert werden können. Umgekehrt wandert das Ricercar Nr. 6 der ersten Hälfte in C vom Feld „Großer Typus – Architektonische Rahmenform“ ins Feld „Kleiner Typus – Andere formale Modelle“; dabei gibt es die Vierstimmigkeit auf und nimmt die Dreistimmigkeit an, weil anscheinend der kleine Typus nur in der Dreistimmigkeit, nicht dagegen in der Vierstimmigkeit realisiert werden kann.

Der erste wie der zweite Austausch vollziehen sich in komplementären Schritten. Deshalb bleiben im Ergebnis je sechs Stücke einerseits dem großen und dem kleinen Typus, andererseits der architektonischen Rahmenform und den anderen formalen Modellen zugeordnet. Nur die Vierstimmigkeit verliert ein Stück zugunsten der Dreistimmigkeit. Das Ergebnis ist ein konsistent komponierter Werkplan, der jedem einzelnen Stück seinen Ort innerhalb des Netzes der übergreifenden Begriffspaare anweist.

Steigleders Sammlung bezeugt einen breiten Erfahrungshorizont und ein hohes intellektuelles Niveau in der Durchdringung der Probleme und der Erkundung der Möglichkeiten, die die imitatorischen Formen der Zeit, hier unter dem Titel des Ricercars vereinigt, boten. Das vielseitige und reichhaltige Instrumentarium kompositorischer Techniken zielt auf die mehrschichtige Durchbildung individueller Stücke, deren Zusammenschluss eine Sammlung von bestimmter Eigenart ergibt. In diesem Sinn ist die *Ricercar Tabulatura* ein Kunstbuch, nämlich eine Kunstlehre des Ricercars. Sie bestätigt erneut den Satz, dass Komponisten ihre Funde zuerst in Kompositionen dokumentieren, die deshalb auch als musiktheoretische Texte zu lesen und zu beurteilen sind¹⁸.

18 Vgl. zur Entstehungsgeschichte und ihrer Einbettung in die Biographie Ulrich Siegele, *Wer war Jodocus Müller? Zu Anlass, Herstellung und Vertrieb von Johann Ulrich Steigleders „Ricercar Tabulatura“ (1624)* (in Vorbereitung), zur vergleichenden Charakteristik ders., *Die organistischen Musterbücher von Samuel Scheidt und Johann Ulrich Steigleder*, in: Konstanze Musketa u. a. (Hrsg.), *Samuel Scheidt (1587–1654) – Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ebrung 2004 in der Stadt Halle und über das Symposium in Kreuzburg zum 350. Todesjahr, 25.–27. März 2004*, Halle/ Saale 2006 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 20), S. 261–268.