

Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne  
Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzipien

von Thomas Schmitt

**Einleitung**

Pasacalles und Chaconne (im Folgenden **P** und **C**) waren im Barock häufig anzutreffende musikalische Formen,<sup>1</sup> die sich oft durch besondere Satzlänge auszeichneten und das symmetrische Schema anderer Tanzsätze aufbrachen. Die wenigen Beiträge, die sich der Charakterisierung und der Unterscheidung von Pasacalles und Chaconne widmen, verfahren lediglich beschreibend und ziehen keine Konsequenzen aus der musikalischen Analyse.<sup>2</sup> Der vorliegende Text verfolgt demgegenüber drei Ziele:

1. Es soll ein neues Erklärungsmodell vorgestellt werden, das es ermöglicht, **P** und **C** zu unterscheiden. Dabei werden **P** und **C** als Kompositionsschemata verstanden, die jeweils bestimmte, eindeutige Konsequenzen nach sich ziehen.
2. Die aus der jeweils besonderen Form von **P** und **C** resultierenden Implikationen sollen konkretisiert werden.
3. Schließlich soll die These entwickelt werden, dass vor allem die Komposition der **P** als Lösungsmöglichkeit verstanden werden kann, eine längere und extensivere Komposition zu schreiben. Dabei diene die **P** mehr als andere Strukturen als ideales Experimentierfeld.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf das 17. und beginnende 18. Jahrhundert, also jene Zeit, in der sich beide Formen konsolidieren, so dass ein Bewusstsein ihrer jeweils unabhängigen Existenz als gegeben angesehen werden darf.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> "Form" wird im Folgenden als Organisationssystem verschiedener Akkordsequenzen verstanden. Ähnlich verfahren Little und Jenne in ihrer Analyse der Tanzsätze bei Bach, allerdings hier unter dem Gesichtspunkt der metrischen Organisation von Ruhepunkten und Bewegung, von *Arsis* und *Thesis* (vgl. Meredith Little und Natalie Jenne, *Dance and the Music of J. S. Bach*, Bloomington/IN 2001, S. 16 ff.).

<sup>2</sup> Neben den im Verlauf des Textes zitierten Arbeiten seien noch die einschlägigen Artikel der *MGG2* und des *GroveD* sowie die Studien von C. Henry Russel (*Santiago de Murcia's Códice Saldivar no. 4: a Treasure of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, Urbana/IL 1995) und Richard Pennington (*The Spanish Baroque Guitar with a Transcription of De Murcia's 'Passacalles y obras'*, Ann Arbor/MI 1981) genannt; Letztere befassen sich allerdings nur mit den Pasacalles von Santiago de Murcia.

<sup>3</sup> Dessen ungeachtet verraten noch die Versuche in "Formenlehren" des 19. und 20. Jahrhunderts, **P** und **C** zu kodifizieren, eine gewisse Hilflosigkeit. So spricht etwa Clemens Kühn recht undifferenziert von "*den barocken Variationsformen der Chaconne und der ihr verschwisterten Passacaglia*" (*Formenlehre der Musik*, Kassel<sup>4</sup>1994, S. 186).

Während sich die **C** aus der Lyrik und dem Tanz entwickelte,<sup>4</sup> war die **P**, als instrumentale Improvisation oder Einleitung, eher dazu geeignet, Grundlage für ein Werk hoher Konsistenz zu sein, hierin ähnlich dem späteren klassischen Streichquartett. Die frühen musikwissenschaftlichen Arbeiten zur **P** und **C** versuchen eine Unterscheidung ausgehend von ihrer Genese und ihrem literarischen Vorkommen. So argumentiert bereits Armand Machabey auf der Grundlage literarischer und musiktheoretischer Quellen und kommt zu folgendem Schluss:

*"En résumé, la Chaconne est, dès que nous la connaissons, une danse populaire espagnole, chantée, collective, de caractère licencieux, sans doute à trois temps, en couplets et refrain, qui passe sur le théâtre espagnol vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, dans les Ballets de Cour français vers 1625, puis, de là, dans les Suites instrumentales. La Passacaille, espagnole, est un air de marche instrumental, ou vocal et alors accompagné d'instruments. Nous la relevons, en qualité d'Air art Luth, dès 1614 en France. Elle affecte, parallèlement, l'aspect d'un court prélude, puis devient une danse de Baile en Espagne (avant 1640), passe en Italie et en France comme danse de théâtre, et aussi comme pièce instrumentale du type de la Variation."*<sup>5</sup>

Einen Schritt weiter geht Thomas Walker, der die Unterscheidung in einer hypothetischen, unterschiedlichen Funktion beider Gattungen sehen will ("we may with some justification suspect"), ohne allerdings deren grundlegende Wesensmerkmale herauszuarbeiten:

*"Though the passacaglia and ciaccona remained musically – and for a time functionally – distinguishable in Italy, in France the case is quite otherwise. Distinctions in treatment can be devised which apply to certain composers, but they are rather artificial and surely miss the point. Without giving a definitive treatment of the forms in French music, I should like to make two observations. First, both repertories in which the passacaille and chaconne enjoyed considerable popularity – keyboard and operatic music – develop rather later than the material treated in this paper. Second, since both passacaille and chaconne served as music for dancing in the opera, we may with some justification suspect that the primary contrast between them was choreographic rather than musical. The lexico-*

---

<sup>4</sup> Maurice Esses, *Dance and Instrumental 'Diferencias' in Spain during the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> Centuries*, Stuyvesant/NY 1992, Bd. 1, S. 612 ff.: *Chacona*; S. 684 ff.: *Passacalle*.

<sup>5</sup> Armand Machabey, "Les origines de la Chaconne et de la Passacaille", in: *Revue de musicologie* 77 (1946), S. 18.

*graphers and theorists of the early 18th century, Brossard, Mattheson, Walther and others, are evidently thinking of French opera rather than Italian chamber music when they struggle with such niceties as slight differences in tempo, tenderness of character, and instability of mode in their attempts to distinguish between the passacaglia and ciaccona. Their resulting definitions probably reflect accurately enough the musical practice they are trying to describe. Modern definitions, however, lose clarity in leaning too heavily on the 18th century, by which time the lively and complex development of the ciaccona and passacaglia had largely played itself out."*<sup>6</sup>

Als die ersten systematischen Arbeiten zur Entstehung der **P** und **C** können die Analysen von Richard Hudson gelten.<sup>7</sup> Ohne die großartige Arbeit Hudsons schmälern zu wollen, bleiben einige Zweifel hinsichtlich seiner Methode. Aus einer Vielzahl von Stücken extrahiert er "typische" harmonische und melodische Schemata von **P** und **C**, wobei ihm als Auswahlkriterium lediglich der Titel des jeweiligen Stückes dient. Für die **C** exponiert Hudson beispielsweise folgende funktionale Harmoniesequenzen:

- I-V-VI-V (z. B. *g-d-e-d*)
- I-V-VI-IV-V (*g-d-e-c-d*)
- I-V-VI-III-IV-V (*g-d-e-h-c-d*)<sup>8</sup>

Für die **P** gilt ihm zufolge dieses Modell:

- I-IV-V-I (zum Beispiel *g-c-d-g*)<sup>9</sup>

Der Einwand, den man machen kann, ist ein epistemologischer, denn häufig stimmt der Name nicht mit der zu bezeichnenden Sache überein. Freilich lässt sich einwenden, dass häufig verschiedene Namen das gleiche Musikstück bezeichnen:<sup>10</sup> Eine *Sarabande avec variations* in

<sup>6</sup> Thomas Walker, "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History", in: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968), S. 320. Ebenso wie Walker versucht auch Craig Henry Russel, eine stilistische Unterscheidung herauszuarbeiten: "The French passacailles are chock-full of rich harmonies in rasgueado technique employing numerous suspensions and dissonances [...]. The Italian passacaglia [...] was more often a free-standing composition. The guiding principle for many Italian passacaglie was continuous variation. [...] The Spanish 'passacalles' [...] are long serious pieces that often built in energy throughout" (*Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Eighteenth Century*, Diss. University of North Carolina at Chapel Hill, Ann Arbor/MI 1981, S. 211 ff.).

<sup>7</sup> Richard Hudson, *The Folia, the Sarabande, the Passacaglia, and the Chaconne. Vol. III: The Passacaglia; Vol. IV: The Chaconne*, Stuttgart, 1982.

<sup>8</sup> Hudson, *The Chaconne*, S. XIV.

<sup>9</sup> Hudson, *The Passacaglia*, S. XVI. Die rhythmischen Angaben sind weggelassen.

<sup>10</sup> Als Beispiel möge das *Tabulaturbuch des Godefridus Bensbergh* für Barocklaute dienen (hrsg. von F. J. Giesbert, Neuwied 1970, S. 1). Es beginnt mit einer *Sarabande avec les Variations*, die sich bei J. A.

einem Manuskript ist in einem anderen als *Ciaconna* überschrieben. Der Werktitel allein bietet also noch keine Garantie, dass es sich auch tatsächlich um die Struktur einer **C** oder **P** handelt.<sup>11</sup> So hebt auch Kurt von Fischer hervor, "*der Originaltitel Ciacone*" finde sich "*allerdings nur bei n° 99*" (der *Rhétorique de Dieux* von Denis Gaultier): "*Dasselbe Stück trägt in einem andern Ms die Überschrift Sarabande, was auf die nahe Verwandtschaft der beiden Tänze weist.*"<sup>12</sup> Trotzdem recurriert er wenig später wieder auf die Titel, denn "*nun folge ein Überblick über die instrumentalen Musikdenkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts, wobei aber nur die Stücke herangezogen werden sollen, die im Original mit Chaconne oder Passacaglia oder deren Synonymen überschrieben sind.*"<sup>13</sup> Unter "Synonymen" versteht er dann aber lediglich die verschiedenen Schreibweisen.

In diesem Sinne argumentiert auch Alexander Silbiger, einen Gedankengang Bukofzers aufnehmend, Komponisten hätten die Begriffe **C** und **P** häufig eher unbestimmt gebraucht, so dass moderne Bestrebungen, eine klare Bestimmung zu erreichen, "*widersprüchlich und historisch unbegründet*" seien.<sup>14</sup> Gleichwohl zieht er den Schluss, dass viele Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts **P** und **C** tatsächlich für verschieden, wenn auch ähnlich hielten ("*[...] that many seventeenth- and eighteenth-century composers did indeed conceive the passacaglia and the ciaccona as different, even if similar*"):<sup>15</sup> "*But perhaps more important than the particular nature of the distinguishing features was the idea of co-existing sameness and difference associated with the ciaccona/passacaglia pair.*"<sup>16</sup>

Demnach hätten die Komponisten jener Zeit beide Gattungen zwar zusammen gruppiert, gleichwohl aber ein Bewusstsein für ihre Unterschiede besessen. Als Konsequenz daraus zieht Silbiger den Schluss, dass ein Unterschied existiert. Mittels technisch-hermeneuti-

---

Losy als *Chacone* wiederfindet (in: *Lautenbüchlein II*, hrsg. von S. Lundgren, München 1984, S. 20); das Stück beruht auf der Bassfortschreitung *f-e-f-d-e-f-c*.

<sup>11</sup> Hudson gewinnt mittels Induktion aus den **Ps**, die er analysiert, ein weiteres Schema mit zwischengeschalteten Harmonien, *g-f-es-d* (*Passacaglia*, S. XVII). Diese Struktur, die für ihn eine "*melodic expansion of the basic bass-line*" darstellt, stimmt mit dem überein, was ich im vorliegenden Artikel als "statisches Modell" der Akkordfortschreitung bezeichne, deren Prototyp die **C** ist. Ein weiteres, moderneres Beispiel: Die **P** von Herrero Grau (\*1934) arbeitet mit einem absteigenden Tetrachord, *d-c-b-a*, weswegen das Stück eigentlich eine *Chacona* sein müsste. Es scheint, als ginge Herrero Grau von einem Modell aus, das als Thema bereits kanonisiert ist; vgl. auch Fußnote 2 meines Artikels "L. Herrero Grau: A Contemporary Composer for Baroque Guitar", in: *Quarterly of the American Lute Society of America* 3 (1999), S. 30–36, wo diese *Pasacalles* reproduziert ist.

<sup>12</sup> Kurt von Fischer, "Chaconne und Passacaglia. Ein Versuch", in: *Revue Belge de Musicologie* 12 (1958), S. 21, Fn. 4.

<sup>13</sup> Ebd., S. 13.

<sup>14</sup> "*Composers often used the terms chaconne and passacaglia indiscriminately and modern attempts to arrive at a clear distinction are arbitrary and historically unfounded.*" Alexander Silbiger, "Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin", in: *Journal of the Seventeenth-Century Music* 2 (1996), <http://ssem-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v2/no1/silbiger.html>, ISSN 1089-747X, Punkt 1.1 (letzter Zugriff am 12. Januar 2011). Von Silbiger stammen auch die Artikel "Chaconne" und "Passacaglia" im *GroveD*.

<sup>15</sup> Ebd., Punkt 6.2.

<sup>16</sup> Ebd., Punkt 1.2.

scher Analysen der *Passacagli* und der *Ciaccona* von Girolamo Frescobaldi (*Toccate ... libro primo*, 1637) versucht er, diese Unterschiede herauszuarbeiten. Dabei stützt er sich auf die jeweiligen "Charaktere", ohne allerdings Kategorien zu definieren, um diese näher zu bestimmen:

*"There is, however, a notable difference in character between the two pieces. The passacaglia has a gentle rocking feeling, perhaps with a touch of melancholy, whereas the ciaccona strides forward in a joyful, up-beat manner. The passacaglia achieves its character by smooth, oscillating melodic motion and, of course, its minor mode, whereas the ciaccona is in major and has strongly directed melodic lines with frequent skips. Meter and rhythm support the character differentiation: the ciaccona gets through a cycle after only two groups of three beats; the passacaglia takes more time to go about its business, not reaching the end of a cycle until after four groups of three beats."*<sup>17</sup>

Nach der hermeneutischen Analyse der Werke Frescobaldis geht Silbiger noch einen Schritt weiter und rekurriert auch im Falle der viel häufiger anzutreffenden getrennten Sätze (die also nicht paarweise und gleichzeitig in einem Werk vorkommen) auf stilistische Unterschiede. Für paradigmatisch hält er die c-Moll-Passacaglia (BWV 582) und die Ciaccona (BWV 1004) von Johann Sebastian Bach, die späteren Komponisten als Prototypen gedient hätten: *"But precisely because this two works established the norms for nineteenth-century and twentieth-century chaconnes and passacaglias, it has become difficult to grasp the nature and intent of Bach's original marking process [...]."*<sup>18</sup>

Grundsätzlich aber sei die Unterscheidung zwischen **P** und **C** nur aus dem Kontext zu erschließen: Treten beide im gleichen Zyklus paarweise auf und sind zudem noch in derselben Sammlung enthalten, gebe es einen Unterschied (*"they are clearly marked as different by a set of opposing characteristics"*<sup>19</sup>). Diese Charakteristika seien allerdings nicht immer und notwendigerweise die gleichen, es bestehe mithin keine feste Korrelation zwischen Gattungsnamen oder Titel und dem konkreten musikalischen Stück: *"When, however, a chaconne or a passacaglia is not the member of a pair, the choice of title often does not correlate with any differentiating characteristics and seems to have been made without a particular distinction."*<sup>20</sup> Recht hat Silbiger, wenn er auf die fehlende Korrelation zwischen Gattungsname oder

---

<sup>17</sup> Ebd., Punkt 6.2.

<sup>18</sup> Alexander Silbiger, "Bach and the Chaconne", in: *Journal of Musicology* 17 (1999), S. 358.

<sup>19</sup> Ebd., S. 363.

<sup>20</sup> Ebd.

Titel und dem musikalischen Stück an sich hinweist; dass es aber keine Unterschiede zwischen **P** und **C** gibt, ist so nicht richtig, wie im vorliegenden Artikel gezeigt werden soll.

Bezüglich des konkreten Unterschiedes zwischen der **C** (BWV 1004) und der **P** (BWV 582) verweist Silbiger schließlich auf die Tradition und die bekannten historischen Modelle ("*basic templates*"):

*"For Bach's violin chaconne the basic template was provided by chaconne and passacaglia dance scenes in Lully's tragédies lyriques, whereas the organ passacaglia drew upon a German tradition of ground-bass variations for pedal organ, with Buxtehude most likely providing the specific models."*<sup>21</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle diese Erklärungen nicht den grundlegenden Unterschied beider Formen treffen, sondern nur einige phänotypische Kategorien sammeln, beschreiben und systematisieren.

### **Die harmonische Struktur der P und C**

Wenn sich keine klar bestimmbareren Unterschiede herausarbeiten lassen, warum existieren dann verschiedene Namen für den gleichen Sachverhalt? Das bekannteste Beispiel hierfür sind die widersprüchlichen Bezeichnungen bei Johann Walther:

*"Passacaglio oder Passagaglio [ital.] Passacaille [gall.] ist eigentlich eine Chaconne. Der ganze Unterschied besteht darinn, daß sie ordinairement langsamer als die Chaconne gehet, die Melodie matterziger (zärtlicher), und die Expression nicht so lebhaft ist; und eben deswegen werden die Passecaillen fast allezeit in den Modis minoribus, d. i. in solchen Tönen gesetzt, die eine weiche Terz haben."*<sup>22</sup>

Das Problem löst sich, wenn man **P** und **C** nicht als Formen oder Gattungen auffasst, sondern als Kompositionsprinzipien, die verschiedene Lösungsmöglichkeiten offenbaren, einerseits

---

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Johann Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732. Faks.-Nachdr. Kassel <sup>3</sup>1967, S. 465. Ebenso bei Quantz: *"Eine Chaconne wird gleichfalls prächtig gespielt. Ein Pulsschlag nimmt dabey zween Viertel ein. Eine Passecaille ist der vorigen gleich; wird aber fast ein wenig geschwinder gespielt"* (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752. Faks.-Nachdr. Kassel 1983, S. 270).

die Musik zu dynamisieren, andererseits ein längeres Werk zu schreiben.<sup>23</sup> Mit anderen Worten: Die kompositorischen Implikationen der verschiedenen Schemata unterscheiden die **P** und die **C**. Es sind hier zwei Möglichkeiten gegeben, ein kompositorisches Problem zu lösen, nämlich einerseits die Musik zu dynamisieren, andererseits aber auch die Komposition umfangreicher zu konzipieren. Als Verstehenshilfe ist es von Vorteil, die Stücke innerhalb der Musikgeschichte – im Sinne von Carl Dahlhaus<sup>24</sup> – als Lösung eines musikalischen Problems aufzufassen und nicht etwa als feststehende Modelle, die in irgendeiner Weise rein formal auszufüllen wären. Besonders im 17. Jahrhundert ist die Tendenz in der Instrumentalmusik in Richtung umfangreicherer, längerer und konsistenter Werke zu beobachten (die Vokalmusik wurde ihrerseits durch die Extension des Textes bestimmt).

Methodisch ist es in einem ersten Schritt notwendig, die beiden Modelle induktiv zu etablieren, ohne in Hudsons Fehler zu verfallen, sie als gegeben oder als Resultat hinzunehmen. In einem zweiten Schritt muss sich dann allerdings das Ergebnis am Musikstück bewähren, gewissermaßen in diesem aufgehoben werden. Zunächst definieren wir die beiden Modelle:

- Die **C** baut sich prinzipiell auf dem absteigenden Tetrachord auf (z. B. *d-c-b-a*);
- die **P** basiert im Gegensatz zur **C** auf einer harmonischen Struktur oder Kadenz, die die Subdominante herausstellt und, über eine Zwischendominante, den Eintritt der Tonika so weit wie möglich hinauszögert.<sup>25</sup>

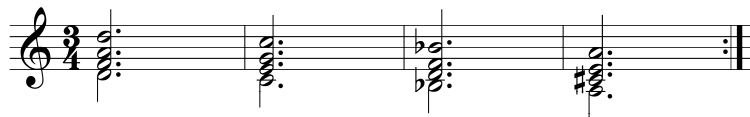
Der Name soll lediglich als Etikett dienen (genauso gut könnte man auch die Modelle andersherum bezeichnen; wahrscheinlich rührt daher auch die historische Konfusion). Entscheidend ist nicht, dass dieses oder jenes Modell eine **P** oder **C** *ist*, sondern dass die kompositorischen Konsequenzen aus einer harmonischen Struktur als **P** oder **C** beschrieben werden können. – Betrachten wir nun die unterschiedlichen Wirkungen der beiden harmonischen Modelle.

---

<sup>23</sup> Besonders im 17. Jahrhundert ist in der Instrumentalmusik eine Tendenz zu umfangreicheren, längeren und konsistenteren Werken zu beobachten.

<sup>24</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, "Zur Problemgeschichte des Komponierens", in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 40–73.

<sup>25</sup> **C** und **P** dürfen nicht als konkrete (Melodie-)Themen im klassischen Sinne verstanden werden, d. h. als etwas Gesetztes, über das dann variiert wird. Vielmehr stellen **P** und **C** verschiedene Blickwinkel auf etwas dar, das sich letztlich der Konkretion entzieht, vergleichbar dem phänomenologischen Blick auf einen Gegenstand, der sich aus verschiedenen Perspektiven immer anders darstellt. Da der Referenzpunkt des "Themas" fehlt, ist das Kohärenzproblem viel größer als in regelrechten Variationssätzen. Die fehlende Verpflichtung gegenüber einem konkreten Thema wird mit dem Preis erkauft, dass eigentlich keine "Entwicklung" möglich ist.



### Beispiel 1: Modell "C"

Die C wiederholt konstant das harmonische Material: Die sich aus der absteigenden Quarte ergebende modale "Akkordfolge" d-Moll, C-Dur, B-Dur, A-Dur verursacht einen statischen Effekt, vergleichbar einem Um-sich-selbst-Kreisen. Die fehlende oder nur sehr geringe harmonische Bewegung verhindert eine nach vorne drängende Entwicklung. Das Akkord-Schema d-Moll, C-Dur, B-Dur, A-Dur ist in keiner Weise durch eine Dominante oder Zwischendominante angereichert, die Verbindung unter den Akkorden wird lediglich durch den absteigenden Tetrachord geleistet (man könnte zwar die harmonische Verbindung zwischen d-Moll und C-Dur als Verhältnis zwischen Tonika und Molldominantparallele interpretieren; B-Dur wäre dann die Durparallele der Subdominante). Aber zu einer regelrecht funktionellen Akkordausprägung kommt es erst mit Erreichen der V. Stufe von d-Moll: Lediglich alle 4 Takte gibt es einen dynamischen Schub. Ebenso ist es nicht angemessen, von harmonischer Progression zu sprechen, denn gemäß der im 17. und 18. Jahrhundert geltenden *règle d'octave* harmonisierte man die absteigende melodische d-Moll-Tonleiter mit dem Sextakkord über *c* und dem Terzquartakkord über *b*.<sup>26</sup> Eher lässt das Modell an eine modale Harmonisierung denken, bei der jede Stufe gleichwertig ist.

Das Schema könnte die Ursache für den besonderen Effekt der C sein, der im 17. Jahrhundert oft als "lasziv" beschrieben wurde; die permanente Wiederholung soll tranceartige Zustände unter den Tänzern bewirkt haben.<sup>27</sup> Das Basismodell der C entspricht dem, was Schenker als "Stufe" bezeichnete: Alle vier Akkorde gehören zur ersten Stufe und bilden eine höhere und abstraktere Einheit als die Akkorde selbst.<sup>28</sup> Daher ist es auch nicht von Bedeutung, ob der zweite Akkord in diesem Schema der C nun ein *c* oder ein anderer Klang ist: statt *d-c-b-a* wäre durchaus *d-g-b-a* möglich; die absteigende Bewegung bliebe immer gewahrt.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> François Campion, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves*, Paris 1716, *tone mineur*.

<sup>27</sup> Siehe auch die vielen literarischen Dokumente bezüglich des lasziven Charakters der C in Esses, *Dance and Instrumental 'Diferencias'*, S. 618 ff.

<sup>28</sup> Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Wien 1906. Reprint Wien 1978, S. 181: "Man darf nicht jeden Dreiklang für identisch mit einer Stufe halten und muss daher sehr wohl zwischen [der Note] C als Grundton des Dreiklanges und [der Note] C als Stufe unterscheiden. Denn die Stufe bildet eine höhere abstrakte Einheit, so dass sie zuweilen mehrere Harmonien konsumiert, von denen jede einzelne sich als selbständiger Dreiklang oder Vierklang betrachten ließe [...] So bewahrt denn die Stufe ihren höheren Charakter dadurch, dass sie über Einzelercheinungen hinweg ihre innere Echtheit durch einen einzigen Dreiklang – gleichsam ideell – verkörpert."

<sup>29</sup> Es wäre nun sehr interessant, den Ursprung dieses Basis-Modells oder des absteigenden Tetrachords näher zu erforschen. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte er in der Morphologie des Instrumentes zu su-



Anders sieht es im Falle der **P** aus. Hier kann die Harmoniefortschreitung als authentische Kadenz (I-IV-V-I) beschrieben werden. In der Tat sind die ersten **Ps**, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in italienischen Tabulaturen auftreten, auf diesem einfachen Kadenzschema aufgebaut.<sup>30</sup> Häufig wird die erste Stufe sogleich in eine Zwischendominante zur Subdominante umgefärbt (die Tonika des ersten Akkordes wird durch den Genuswechsel in einen Durakkord verwandelt, der die Dominante des dritten Akkordes darstellt). Das Prinzip der **P** repräsentiert das, was Ernst Kurth als "Kraftübergang in Form"<sup>31</sup> bezeichnet hat, d. h. die **P** ist mehr Dynamik als Statik. Im Vergleich zum **C**-Schema liegt hier bereits ein Dur-Moll-tonales Denken vor.<sup>32</sup>

t (D) -----> s ..... (DD) --> D .....

## Beispiel 2: Modell "P"

Weiterhin wird dieses Schema *nicht* ständig wiederholt (wie in der **C**), sondern immer etwas modifiziert: die harmonische Vielfalt konditioniert so eine (harmonische) Bewegung. Auffällig ist auch, dass dieses Modell der **P** im Grunde eine einfache Kadenz durchscheinen lässt (I-IV-V-I).

Fassen wir zusammen: Die **C**, die sich auf dem absteigenden Tetrachord aufbaut, ist nicht durch die Dynamik einer harmonischen Bewegung bestimmt und bleibt eher statisch. In der **P** hingegen dominiert der "energetische Aspekt" des Kadenzprinzips (um einen anderen Begriff Kurths zu gebrauchen).

---

chen sein. Man denke nur an die griechische Tonbezeichnung innerhalb des Tetrachordes, die die absteigenden Töne nach der Saite der Kithara benennt.

<sup>30</sup> Hudson (*The Passacaglia*, S. XIV ff.) hat eine Fülle von Musikbeispielen dieser Struktur angeführt und gibt auch deren Quellen an (ebd., S. XXXV–XLI).

<sup>31</sup> Ernst Kurth, *Bruckner*, Berlin 1925, Bd. 1, S. 217.

<sup>32</sup> Der oft anzutreffende auftaktige Effekt der **P**, den von Fischer richtig bemerkt und herausstellt, stützt die hier entwickelte These, insofern auch metrisch eine Dynamisierung erreicht wird (vgl. von Fischer, "Chaconne und Passacaglia", S. 24 f.)

## Implikationen der beiden Strukturen

Fragen wir nun nach den Konsequenzen beider Strukturen. Vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert beobachten wir eine übergeordnete Tendenz zur Dynamisierung der Musik. Die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts ist viel weniger "energetisch" als etwa eine klassische Sonate; sie ist eine fließende Musik, die noch nicht das spätere *tactus*-Prinzip kennt, weshalb ein "Rhythmus im Großen"<sup>33</sup> nicht möglich ist. Ein solcher "Rhythmus im Großen" bestimmte bereits den barocken Suitensatz, der auf einer Symmetrie zweier Teile gründet, die jedoch nur begrenzt erweiterbar ist. Das Zerbrechen dieses Schematismus des Suitensatzes kann man als einen Paradigmenwechsel ansehen, der sich dann in der musikalischen Klassik endgültig in der sogenannten Sonatenhauptsatzform manifestiert. Mit dieser war ein Modell gefunden, das genügend flexibel (und individuell), gleichzeitig aber auch praktisch war, um die Musik zu dynamisieren. Wie sehr die Komponisten noch nach 1750 bemüht waren, Mittel zu finden, um die Kompositionen auszudehnen, und dies als ein Problem empfanden, zeigt das Beispiel Johann Friedrich Daubes. Er empfiehlt 1773 in seinem *Der Musikalische Dilettant* die Verwendung des doppelten Kontrapunkts sowohl in „Sing- als auch Instrumentalsachen“, um dadurch die Komposition zu verlängern.<sup>34</sup> Man kann sagen, dass das Schema der **P** (oder das, was wir als **P** bezeichnet haben) viel besser geeignet ist, um längere Kompositionen zu schaffen,<sup>35</sup> und ebenso scheint es, als ob das Modell der **P** einer jener Versuche gewesen ist, die Musik zu dynamisieren.

Fassen wir noch einmal die Merkmale zusammen:

1. Die harmonische Struktur der **P** ist durch einen Dominantisierungsprozess gekennzeichnet, der die Musik antreibt.
2. Die Möglichkeit einer Abschnittsverkettung (d. h. einer Zusammenfassung mehrerer vier- oder achttaktiger Abschnitte) erlaubt die Schaffung großräumiger Strukturen.

---

<sup>33</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden <sup>21</sup>1989, S. 58.

<sup>34</sup> "Diese Kompositionsart [der doppelte Kontrapunkt] rühret auch noch von den Zeiten her, in welchen die Harmonie, aus Mangel der Melodie, im größten Ansehen stund. Man gab sich alle Mühe, den oftmals kaum aus zwey- oder dreyen Tükten zusammengesetzten Gesang zu verlängern, welches, weil die Fortsetzung der Melodie fehlte, durch die Kunst zuwege gebracht werden sollte. [...] so konnte freylich eine aus etlichen Tükten bestehende Anfangsmelodie so lang gestreckt werden, als man nur immer verlangte." (*Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H. Chr. Koch, J. F. Daube und J. A. Scheibe*, hrsg. von Ulrich Kaiser, CD-ROM, Berlin 2007, S. 254 und S. 277).

<sup>35</sup> Manfred Schuler hat mit Recht darauf hingewiesen, dass die verschiedenen Konstruktionsprinzipien der Passacaglia aus dem Bereich der Improvisation "am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts dann in die Sphäre der Komposition eintraten" ("Zur Frühgeschichte der Passacaglia", in: *Die Musikforschung* 2 [1963], S. 126).

Umgekehrt sind die "Nachteile" der **C** folgende:

1. Das harmonische Schema ist weniger dynamisch.
2. Eine Abschnittsverkettung, die natürlich auch hier möglich ist, evoziert stets eine Aneinanderreihung im Sinne eines "Themas mit Variationen".

### Einige kompositorische Lösungsmöglichkeiten der **P** und **C**

Die Strukturen **P** und **C** bieten verschiedene Möglichkeiten, ein längeres Stück schreiben zu können, ohne sich auf eine symmetrische und zwei- bzw. geradtaktige Formstruktur zu stützen. Betrachten wir im Folgenden einige Lösungsmöglichkeiten, die wir der besseren Orientierung wegen als Schemata bezeichnen, und beginnen zunächst mit der **P**.

#### Schema 1

Dieses erste Schema kann als idealtypisch angesehen werden, weil

1. gleich zu Beginn die Zwischendominante eine harmonische Beschleunigung initiiert (d-Moll, D-Dur, g-Moll usw.) und
2. die Regelmäßigkeit sofort in der zweiten "Variation" (Takt 5) unterbrochen wird, da hier das Akkordschema verschieden ist (Beispiel 3).



Beispiel 3: Robert de Visée, *Passacaille*<sup>36</sup> (Übertragung, Verzierungen weggelassen)

Ähnlich ist die Situation im nachfolgenden Beispiel 4, wo auf ein Dur-Moll-tonales Kadenzschema von vier Takten, t-(D)-s-D, andere Harmonieschemata folgen, die immer wieder in die Tonika münden. Als Verkettung könnte man dies so darstellen:

// A // B // C // D // usw.

<sup>36</sup> Robert de Visée, *Liure de pièces pour la guitare*, Paris 1686. Faks.-Nachdruck Genf 1992, S. 14.



Beispiel 4: Gaspar Sanz, *Passacalles sobre la D*<sup>37</sup> (Übertragung, Verzierungen weggelassen)

Die Musik wird hier dank wechselnder, viertaktiger Harmoniemodelle vorangetrieben, wobei Durchgänge und interpolierte Harmonien den Schematismus unterbrechen. Die Musik lebt von der "Überraschung". Freilich besteht im Rahmen dieser Lösung oft keine melodische oder harmonische Beziehung zwischen den einzelnen Teilen. Der Komponist kann höchstens das gleiche (oder zumindest ähnliches) motivische(s) Material in den verschiedenen harmonischen Sektionen zur Anwendung bringen. Im Folgenden seien die Basisakkorde, auf die es hier ankommt (ohne die durch Durchgangsnoten entstehenden Modifikationen), einer *Passacaglia* des Grafen Logis wiedergegeben.<sup>38</sup> Die eingeklammerten Zahlen verweisen auf die Variationen.

[1] a-Moll / E-Dur, a-Moll / d-Moll, E-Dur, a-Moll / E-Dur, a-Moll //

[2] C-Dur / G-Dur, C-Dur / a-Moll, G-Dur / C-Dur //

[3] C-Dur, E-Dur, a-Moll / d-Moll / E-Dur, a-Moll //

[4] a-Moll, D-Dur / G-Dur, C-Dur / F-Dur, C-Dur / G-Dur, C-Dur //

[5] C-Dur / D-Dur, G-Dur / G-Dur, C-Dur / G-Dur, C-Dur //

[6] C-Dur, G-Dur / F-Dur / d-Moll / G-Dur, C-Dur //

[7] E-Dur / F-Dur, d-Moll / E-Dur, a-Moll / E-Dur, a-Moll //

[8] a-Moll / d-Moll, E-Dur / E-Dur, F-Dur / E-Dur, a-Moll //

Wie man erkennt, weicht der Komponist schon in der Variation [2] in die Paralleltonart (C-Dur) aus. Es gibt daher im Laufe dieser **P** mit ihren acht Variationen keine Häufung verschiedener Figurationen, da die Dynamik durch den harmonischen Wechsel erreicht wird.

Einen besonderen Fall der Verkettung verschiedener Kadenzen, sozusagen eine bis ins Extrem geführte **P**, findet man bei einigen italienischen Komponisten. Hier werden die viertaktigen Phrasen solcherart kombiniert, dass nach einigen Variationen in der gleichen Tonart sofort eine zweite **P** in einer anderen Tonart folgt. Es ist nicht immer klar, ob es sich in diesem Fall lediglich um eine Frage der Form handelt (eine **P** wird an eine andere "geklebt"). Sicherlich spielt hierbei auch die didaktische Funktion eine Rolle, dass der Spieler die Variationen oder **P** auswählen konnte, die ihm beliebten oder zusagten. Bemerkenswert ist, dass

<sup>37</sup> Gaspar Sanz, *Instrucción de música*, Zaragoza 1674. Faks.-Nachdruck Zaragoza o. J., S. LXXXIV.

<sup>38</sup> CS-Pu Ms.II Kk77: *Pièces composée par le Conte Logis*, fol. 76r.

diese Verkettung nur in der **P** geschieht, nicht aber in anderen Formen (z. B. der **C** oder der **Gigue**). Als Beispiel für dieses Schema mögen die *Passacagli per tutte le lettere, e per diuersi altri tuoni cromatici* von Domenico Pellegrini (1650) dienen.<sup>39</sup> Das Stück ist auf 19 Seiten notiert und hat folgendes Akkordschema:

- [P1-1] d-Moll / a-Moll / B-Dur, g-Moll / d-Moll, A-Dur //
- [P1-2] d-Moll / d-Moll, B-Dur, A-Dur / g-Moll, A-Dur //
- [P1-3] d-Moll / C-Dur / B-Dur / A-Dur, A-Dur //
- [P1-4] d-Moll / C-Dur, a-Moll / B-Dur, g-Moll / g-Moll, A-Dur //
- [P1-5] d-Moll / D-Dur / g-Moll / g-Moll, A-Dur //
- [P1-6] d-Moll, B-Dur, C-Dur / C-Dur, B-Dur / A-Dur //
- [P1-7] d-Moll, G-Dur / C-Dur / F-Dur / g-Moll, A-Dur //
- [P1-8] d-Moll / a-Moll / B-Dur / F-Dur, C-Dur //
- [P1-9] F-Dur / B-Dur / B-Dur / A-Dur //<sup>40</sup>
- [P1-10] d-Moll / C-Dur / B-Dur / A-Dur //
- [P1-11] d-Moll / D-Dur / G-Dur / A-Dur //
- [P1-12] d-Moll, B-Dur / a-Moll / g-Moll / A-Dur //
- [P1-13] d-Moll, B-Dur / a-Moll / B-Dur / d-Moll, A-Dur //
- [P1-14] d-Moll / B-Dur, a-Moll / g-Moll //
- [P1-15] F-Dur / C-Dur, D-Dur<sup>7</sup> / g-Moll / A-Dur //
- [P1-16] d-Moll / g-Moll, a-Moll / F-Dur, B-Dur / C-Dur //

Hier beginnt eine "zweite" **P** in F-Dur, die man allerdings auch als Fortsetzung der ersten verstehen kann.

- [P2-17] F-Dur / F-Dur, C-Dur/ d-Moll, a-Moll / B-Dur, C-Dur //
  - [P2-18] F-Dur / C-Dur, a-Moll / B-Dur, C-Dur<sup>7</sup> / F-Dur, C-Dur // usw.
- [P3], mit ihren verschiedenen Variationen, steht in B-Dur; [P4] in Es-Dur; [P5] in c-Moll; [P6] in f-Moll; [P7] in b-Moll; [P8] in es-Moll; [P9] in g-Moll; [P10] in a-Moll; [P11] in G-Dur; [P12] in e-Moll; [P13] in D-Dur; [P14] in h-Moll; [P15] in A-Dur; [P16] in fis-Moll; [P17] in E-Dur; [P18] in cis-Moll; [P19] in gis-Moll. Die letzten Takte modulieren dann wieder von gis-Moll nach d-Moll zurück.

---

<sup>39</sup> Domenico Pellegrini, *Armoniosi concerti*, Bologna 1650. Faks.-Nachdruck Florenz 1978, S. 2–20.

<sup>40</sup> [P1-8] und [P1-9] bilden hier eine Einheit, da die erste **P** nicht nach A-Dur moduliert, sondern durch das C-Dur den Beginn der [P1-9] in F-Dur vorbereitet.

Diese äußerst lange **P** von Pellegrini weist eindeutig in die Richtung eines umfangreich strukturierten "Werkes" (im emphatischen Sinn):

1. Sie durchläuft fast alle Töne der Oktave, einschließlich der Halbtöne, und schließt nur C-Dur aus. Andererseits aber sieht es genau in der Mitte, wenn die [P9] beginnt, im ersten Moment so aus, als ob wirklich eine **P** in C-Dur begänne, während sich gleich darauf die Harmonie nach a-Moll bewegt.
2. Es gibt eine gewisse Symmetrie innerhalb der 19 **Ps**, deren Zentrum zwischen [P9] und [P10] anzusiedeln ist: Bis [P9] decken die **Ps** alle b-Tonarten ab; ab [P10] gibt es eine Gruppierung in jeweils zwei **Ps** in den Paralleltonarten, z. B. [P10], G-Dur; [P11], e-Moll. Auf diese Weise werden in der zweiten Symmetriehälfte die Kreuztonarten abgedeckt.
3. Was am stärksten die Aufmerksamkeit erweckt, ist das Bemühen, den Zyklus wieder in der Anfangstonart (d-Moll) zu beschließen: Innerhalb kürzester Zeit wird von gis-Moll wieder nach d-Moll zurückmoduliert, d. h. über den größtmöglichen Intervallabstand des Tritonus (Beispiel 5).



Beispiel 5: Domenico Pellegrini, *Passacaglia*<sup>41</sup> (Schlusstakte)

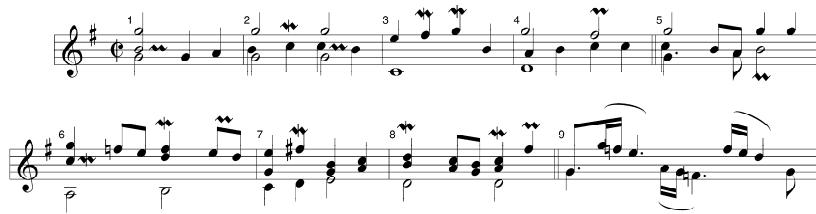
## Schema 2

Eine andere Lösungsmöglichkeit, ein umfangreiches Werk mit hoher Konsistenz zu schreiben, zeigt sich im Zerbrechen des symmetrischen, viertaktigen Schemas, wenn etwa zwei Variationen eine Einheit aus acht Takten bilden, die aber auch in drei und fünf Takte strukturiert sein können.

// \_\_ 4 Takte \_\_ // \_\_ 3 Takte \_\_ // \_\_ 5 Takte \_\_ // \_\_ 8 Takte \_\_ //

<sup>41</sup> Pellegrini, *Armoniosi concerti*, S. 20.

Auf diese Art entstehen längere Phrasen, deren Regelmäßigkeit unterbrochen ist, wodurch wiederum mehr Dynamik erreicht wird. In der *Pasacalles de 8.º tono* von Francisco Guerau ist der Eintritt der zweiten Variation hinausgezögert: Sie beginnt nicht, wie die erste, gleich mit einer Viertelnote; die Phrase hebt vielmehr mit der dritten Viertelnote an, d. h. die ersten drei Noten dieser Variation gehören noch zum Schluss der vorangehenden Phrase (Beispiel 6).

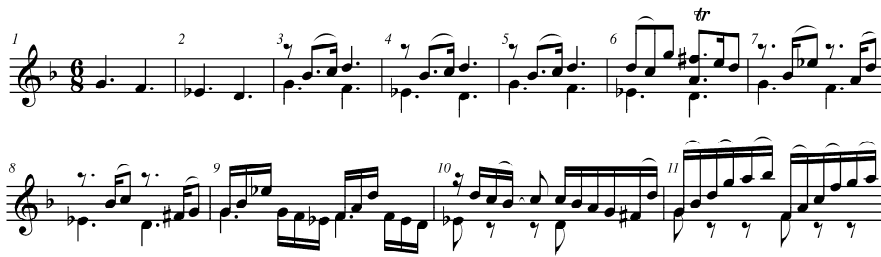


Beispiel 6: Francisco Guerau, *Pasacalles de 8.º tono*<sup>42</sup> (Übertragung)

Ebenso wird auch der Eintritt der fünften (Takt 17) und der sechsten Variation (Takt 21) verschleiert, so dass die harmonische Spannung erst später, beim Eintritt der Tonika in Takt 29, gelöst wird. Es sieht so aus, um mit der Sprache der russischen Formalisten zu reden, als ob der Komponist einen neuen, unverfälschten Blick auf die Dinge herbeiführen will. Das regelmäßige Verkettungsschema aus 4 + 4 Takten verursacht eine gewisse Monotonie, die durch plötzliche asymmetrische Phrasenlängen unterbrochen wird, was die Musik in ein neues Licht rückt.

Kommen wir nun zur **C**. Das harmonische Schema dieses Prinzips kann, wie weiter oben dargestellt, als statisch beschrieben werden, was aber den Komponisten keineswegs daran hindert, ein längeres Stück zu schreiben. Hier muss die durch den ostinaten Bass verursachte harmonische Monotonie durch andere kompositionstechnische Mittel kompensiert werden. Nicht umsonst sind viele der als **C** bezeichneten Stücke wesentlich länger als die meisten **P**s: Bei der **C**, die sich auf die redundante, modale Tetrachordharmonie gründet, muss sozusagen mehr "Arbeit" geleistet werden, um das Stück zum Abschluss bringen zu können. Die bekanntesten Beispiele dafür sind die **P** für Solovioline von Heinrich Ignaz Franz Biber aus den *Rosenkranzsonaten* (in: DTÖ XXI, 2), nach unserem Verständnis eigentlich eine **C** von 131 Takten, und die **C** aus der Partita BWV 1004 von Johann Sebastian Bach mit 257 Takten Umfang.

<sup>42</sup> Francisco Guerau, *Poema harmónico*, hrsg. von Thomas Schmitt, Madrid 2000, S. 110.



Beispiel 7: Heinrich Ignaz Franz Biber, Passacaglia für Violine solo (Beginn)

Im Falle dieser "C" Bibers (Beispiel 7), die im Originaltitel *Passaglia* heißt, erkennt man, dass der Komponist nicht die dynamische Struktur der **P** zugrunde legt, sondern das Modell der **C**, dessen Charakter als eher kontemplativ beschrieben wurde. Vielleicht ist eine Begründung darin zu suchen, dass Biber als Schlussstück der *Rosenkranzsonaten* gerade eine **C** gewählt hat, die dem Sonatenzyklus einen meditativen und nachdenklichen Ausklang verleiht. Die Verwechslung der Begriffe tut daher der Sache hier keinen Abbruch.

Während bei der **P** die harmonische Vielfalt ausgenutzt wird (man denke an die bereits erläuterte **P** von Pellegrini), werden bei der **C** die Notenwerte sukzessiv kleiner. Die Redundanz der harmonischen Struktur wird durch die melodisch-rhythmischen Figurationen kompensiert. Ebenso findet man in der **C** die Technik des Zitierens eines bereits im gleichen Stück früher gehörten Variationenfragments, um dem umfangreichen Stück eine gewisse Kohärenz zu verleihen. So wiederholt Bach in seiner **C** für Violine solo (BWV 1004) die Anfangsvariation als letzte Variation. Mit Worten Schönbergs könnte man sagen, dass so Fasslichkeit mittels der Erinnerbarkeit erzeugt wird.<sup>43</sup> Dieses Schema ließe sich so veranschaulichen:

//\_A\_//\_B\_//\_C\_//\_D\_// etc. //\_C\_//\_M\_// etc.

Als Beispiel für diese Zitiertechnik mag eine *Ciaccona* in C-Dur von Bartolotti dienen, die im Ganzen aus 60 jeweils paarweise gruppierten Variationen besteht, zusammen also 240 Takte umfasst.<sup>44</sup> Das Grundschema ist wiederum der absteigende Tetrachord (*c-h-a-g*), harmonisiert als C-Dur – G-Dur (Sextakkord) – a-Moll/F-Dur – G-Dur. Gegen Schluss des Stückes, in den Variationen 48 und 49, zitiert Bartolotti nochmals die Variationen 19 und 20 (Beispiel 8). Der daraus resultierende Effekt kann als Überraschung oder Erstaunen beschrieben werden, indem nämlich schon Bekanntes nach langem Weg wieder erscheint und so dem Hörer Orientierung vermittelt.

<sup>43</sup> Arnold Schönberg, "Brahms, der Fortschrittliche", in: ders., *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1992, S. 55.

<sup>44</sup> Angelo Michele Bartolotti, *Secondo libro di chitarra*, Florenz 1655. Faks.-Nachdruck Genf 1984, S. 38–41.





Beispiel 8: Angelo Michele Bartolotti, *Ciaccona*<sup>45</sup>

Zum Schluss soll (oder muss) noch kurz auf die *Ciaccona* von Johann Sebastian Bach (aus der Partita BWV 1004) eingegangen werden. Hier findet sich eine andere Lösungsmöglichkeit, die die Idee der "Form als Architektur" widerspiegelt. In diesem Rahmen soll lediglich angedeutet werden, wie es dem Komponisten gelingt, die Musik zu dynamisieren.

Allein schon der Umfang von 257 Takten ist erstaunlich. Die Ursache liegt in der Struktur selbst, denn das statische Modell der **C** (Bach benutzt die Tonfolge *d-cis-d-b-g-a-cis-d*) erlaubt ihm nicht "von innen heraus", die Musik zu dynamisieren (wie bei der **P**), sondern sie nur mittels Verkettung und Variationskombinationen des Basismodells voranzutreiben (Beispiel 9). Während allerdings in der **P** sogleich die Subdominante angesteuert wird (mittels der Zwischendominante), insistiert in der **C** die harmonische Bewegung auf der Tonika, weswegen im dritten Takt zu Beginn immer noch d-Moll erklingt.



Beispiel 9: Johann Sebastian Bach, *Ciaccona* für Violine solo (BWV 1004), Beginn

Interessant für uns ist, dass das redundante Modell **C** mittels eingeschobener Durchgangsnoten und Sprünge angereichert wird (Beispiel 10a), d. h. ein aus der **P** stammendes Verfahren hier zur Anwendung kommt.



Beispiel 10

<sup>45</sup> Ebd., S. 39 bzw. S. 41.

Das kompositorische Problem liegt nun gerade darin, dass Bach ausgerechnet auf der Grundlage des "statischen" Modells der **C** ein umfangreiches und geschlossenes Werk konstruiert.<sup>46</sup> Die dazu notwendigen 257 Takte deuten darauf hin, dass der Komponist weniger im (harmonischen) Detail arbeitet, sondern eher "im Großen". Die **C** ist dreigeteilt und besteht aus einem ersten und längsten Teil in d-Moll (Takte 1–132); einem Mittelteil in der gleichnamigen Durtonart (Takte 133–208) und einem dritten Teil wieder in d-Moll (Takte 209–257). Diese drei Teile bilden formal das Gerüst des Werkes. Indem der jeweils folgende Teil eine geringere Anzahl von Takten aufweist (Teil A: 132; Teil B: 75; Teil C: 48) wird eine Beschleunigung des formalen Rhythmus erzielt. Nicht ein stabiles Gleichgewicht, sondern die Aufrechterhaltung der Spannung ist Ziel dieser Disposition.<sup>47</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass keine dieser vorgeschlagenen Optionen (als Schemata beschrieben) letztendlich *die* perfekte Lösung darstellte, um die Musik zu dynamisieren. Mittels einer Variationenverkettung, bei der die Abschnitte unter sich durch die gleiche Harmonie verbunden sind, lässt sich die Musik nicht ausdehnen. Die Lösung dieses Problems ist so einfach wie genial: nicht die Akkumulation von immer neuen Variationen ist das Entscheidende, sondern das Aussparen, Vermeiden der Tonika, solange wie nur irgend möglich; ihr Regress muss verzögert, hinausgeschoben werden. Dadurch werden Spannung und Erwartung gesteigert im Sinne der Frage "Was geschieht jetzt?". Nicht die Wiederholung des gleichen Materials und eine Intensivierung desselben verursachen also Spannung (da wir, wie gesagt, eigentlich immer wissen, wie es weitergeht), sondern die Erwartungshaltung, verursacht durch das Aussparen des zu Erwartenden. In diesem Sinne haben sowohl die **P** als auch die **C** nicht das Problem des Dynamisierens zu lösen vermocht. Eher scheinen beide Formen oder Modelle als Experimentierfeld gedient zu haben, um die Symmetrie der Tanzsätze zu sprengen – allerdings um den Preis, mit zunehmender Satzlänge wieder in das alte Akkumulationsschema zurückzufallen. Und nicht zufällig treten **P** und **C** in dem Moment zurück, als die Komponisten damit begannen, ihr Material aufgrund der "klassischen" Reprisenform zu organisieren.

---

<sup>46</sup> Theodor W. Adornos Aperçu "*Bach war virtuos in der Vereinbarung des Unvereinbaren*" scheint hier seine Bestätigung zu finden (*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2003 [Gesammelte Schriften 7], S. 163).

<sup>47</sup> Hierin mag auch der Grund für ihre fehlende kompositionsgeschichtliche Bedeutung liegen.