

Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis

URL: www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/publikationen/menke-franzosische-satzmodelle.html

Veröffentlicht: 14. September 2020

Französische Satzmodelle des Grand Siècle

Johannes Menke

Abstract

In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, satztechnische Charakteristika des während der Regierungszeit von Louis XIV etablierten französischen Kompositionsstils als Satzmodelle zu benennen und dingfest zu machen. Dabei knüpfen die Überlegungen an Robert O. Gjerdingens Konzept von «schemata» an, die nicht nur allgemeine Satztechniken, sondern einen spezifischen Stil repräsentieren. Hierbei konzentriert sich die Darstellung auf Aspekte der Harmonik und des Kontrapunkts, mithin auf vertikale Einzelklänge (*accompagnements extraordinaires*) und Klangfortschreitungen (*progressions*). Einige Satzmodelle werden in theoretischen Schriften der Zeit behandelt, andere wurden aus der Musik abgeleitet. Mithilfe der Satzmodelle lassen sich französische Stilmerkmale der Harmonik und des Kontrapunkts analytisch benennen und auch heute improvisatorisch umsetzen.

Einführung

Der Regierungsantritt von Louis XIV im Jahr 1661 bildet eine Zäsur auch in der Musikgeschichte. In allen kulturellen Bereichen strebte der Sonnenkönig danach, Künste und Wissenschaften nicht nur zu fördern, sondern ihnen eine eigenständige französische Ausrichtung zu geben, um eine Vormachtstellung Frankreichs auch im kulturellen Bereich anzustreben. In Oper, Kirchen-, und Kammermusik (samt der dazugehörigen Clavecinmusik) entwickelte bzw. erhärtete sich in den Jahrzehnten nach 1660 eine spezifisch französische Musiksprache mit eigenen Gattungsmerkmalen und vielfältigen stilistischen Besonderheiten.

Ein französischer Barockstil müsste in Analogie zur französischen Literaturgeschichte freilich besser als «klassischer» Stil bezeichnet werden. Wollte man ihn dingfest machen, so

spielten sicherlich unzählige Aspekte zusammen und es wäre ebenso müßig wie vermessen, eine einfache Formel für diesen Stil finden zu wollen. Von den in französischer Musik omnipräsenten *agréments* über Gattungen, rhythmische Besonderheiten, Eigenheiten der Aufführungspraxis (wie die berühmten *notes inégales*) das Instrumentarium bis hin zur Notation: viele Momente spielen zusammen und konstituieren einen Stil. In den folgenden Ausführungen geht es ausschließlich um harmonische und kontrapunktische stilistische Merkmale, die, wie mir scheint, bislang noch nicht recht zur Geltung gebracht worden sind.

Stildebatten haben indes eine eigentümliche Stellung inne. Nachdem der Diskurs um die Stilfrage in den Jahrzehnten nach 1900 in der deutschsprachigen Musikwissenschaft einen gewissen Boom erlebt hatte, hat spätestens seit den 1970er-Jahren eine Skepsis Einzug gehalten, die heute zu einem weit verbreiteten Stilnominalismus geführt hat.¹ Die Opposition zwischen italienischem und französischem Stil aber ist in der Musik der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine die ästhetische Debatten der Zeit derart dominierende Konstante, dass sich Musikforschung der Stilfrage nicht verschließen darf. Hilfreich könnten sich hierfür in Bezug auf unseren Fokus – die Harmonik und den Kontrapunkt – neuere Ansätze der Satzmodell-Theorie (englisch: *schemata*) erweisen. In der englischsprachigen Forschung spielt der Stilbegriff in diesem Zusammenhang nach wie vor eine zentrale Rolle, etwa in Robert O. Gjerdingens einflussreichem Buch *Music in the Galant Style* (Oxford 2007). Gjerdingen verknüpft die Frage des Stils mit Schemata – also mit präformierten satztechnischen Modellen, deren Vorkommen bzw. bewusste Anwendung vonseiten der Komponisten signifikant und konstitutiv für historisch Stile angesehen wird.

Ich möchte diesen Ansatz hier aufgreifen, um mithilfe von Satzmodellen einige harmonische und kontrapunktische Charakteristika des «klassischen» französischen Stils herauszustellen.

Ein Satzmodell zeichnet sich nach meinem Verständnis durch folgende Kriterien aus:

- Konfigurationen mit wiederkehrenden und wiedererkennbaren Merkmalen lassen sich als Satzmodelle beschreiben.
- Sie können charakteristisch für ein Einzelwerk, einen Personalstil, einen Nationalstil, eine Epoche oder auch eine Musikkultur sein.
- Die als Satzmodelle beschreibbaren Konfigurationen sind Gerüstsätze, die unterschiedlich diminuiert und umgesetzt werden können.
- Satzmodelle können Varianten bilden, Familien ausbilden und untereinander verwandt sein.
- Satzmodelle funktionieren variabel: Basslinie, Fundamentalbass, Außenstimmen oder auch nur Oberstimmen können konstitutiv sein.
- Satzmodelle können eine formale Funktion haben.
- Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind die meisten Satzmodelle in die dur-moll-tonale Harmonik eingebettet und lassen sich konkreten Stufen zuordnen.

¹ Vgl. hierzu den Artikel «Stil» in: *Österreichisches Musiklexikon online*, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Stil.xml (1.7.2020).

Die Forschung hat bislang spezifische Satzmodelle des «klassischen» französischen Stils der Barockzeit erstaunlicherweise kaum zur Kenntnis genommen oder sogar verkannt: So bezeichnet Wilhelm Seidel den Akkord der *quinte superflue*, einen über der dritten Skalenstufe in Moll befindliche Klang mit übermäßiger Quinte, großer Septime und None (der in so gut wie allen französischen Generalbasstraktaten beschrieben wird und auch bei Rameau eine zentrale Rolle spielt²) als «seltsames Beispiel».³ Der Grund dieser Fehleinschätzung scheint darin zu liegen, dass Seidel in seiner Darstellung der französischen Musiktheorie die Generalbasstraktate komplett ausklammert, die doch alle wesentlichen Informationen über harmonische Eigentümlichkeiten enthalten. Étienne Denis Delair stellt in seinem *Traité d'accompagnement* (Paris 1690) besondere Klänge in einer Liste von «accompagnements extraordinaires» vor, darunter auch den Klang mit übermäßiger Quinte, Septime und None. Die Kategorie des «extraordinaire» ist zusammenzudenken mit derjenigen des «goût», wenn man die Besonderheiten der französischen Musiksprache verstehen möchte. Dass die Forschung gelegentlich deren Charakteristika nicht wahrnimmt, gilt auch für Klangfortschreitungen: Ein sehr häufig anzutreffendes Modell (iv-ii-V, z. B. die Akkordfolge g-Moll, e-Moll, A-Dur in d-Moll), das unten als *Armide*-Modell vorgestellt werden wird, bezeichnet David Tunley als «unusual progression» und vergleicht die von ihm aufgefundene Stelle in François Couperins *Tantum ergo sacramentum* mit Mozarts *Ave verum corpus*, obwohl dort eine vergleichbare Progression überhaupt nicht vorkommt.⁴ Der von mir hier vorgestellte Katalog von Satzmodellen möchte hier Abhilfe schaffen und Kriterien für den französischen Stil des Grand Siècle bereitstellen. Damit mögen die bereitgestellten Instrumente sowohl für die Analyse also auch für satztechnische Studien oder die Improvisation von Nutzen sein.

Katalog einiger französischer Satzmodelle

Der folgende Katalog ist als eine Skizze zu verstehen und erhebt weder einen Anspruch auf Vollständigkeit in Bezug auf seinen Umfang noch auf seine Darstellung. Den musiktheoretischen Hintergrund sowie verschiedene Beispiele werde ich in weiteren Publikationen behandeln.

Nicht näher eingegangen wird hier auf die stiltypischen Ausprägungen der basalen Standardfortschreitungen wie der *règle des octaves* (Oktavregel), die in Frankreich zum ersten Mal von François Champion dargestellt wurde (*Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* [...], Paris 1716). Der konsequente Einsatz von Terzquartakkorden auf der zweiten und sechsten Stufe scheinen jedoch Vorlieben des französischen Gebrauchs der *règle* sowohl in Theorie als auch in der Praxis zu sein. Darstellungen der Oktavregel in Italien oder Deutschland bieten oft Varianten ohne Terzquartakkorde

² Hier sei lediglich genannt: Jean-François Dandrieu, *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Paris 1718, XVIII; Rameau verdeutlicht anhand dieses Klanges sein Prinzip der «supposition» (*Traité de l'harmonie*, Paris 1722, 38).

³ Wilhelm Seidel, *Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, in: Frieder Zaminer (Hg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 9, Darmstadt 1986, 116.

⁴ David Tunley, *François Couperin and the «Perfection of Music»*, New York 2016, 62.

an (so etwa Antonio Bruschi, *Regole per il contrappunto, e per l'accompagnatura del basso continuo*, Lucca 1711, S. 36f. oder Johann David Heinichen, *Der Generalbass in der Composition*, Dresden 1728, S. 903f.).

Was Sequenzen anbelangt, so würde eine statistische Auswertung der verwendeten Sequenzmodelle vermutlich durchaus signifikante Ergebnisse bringen. So vermute ich, dass etwa das Vorkommen von Quintanstiegssequenzen erhöht sein könnte. Belastbare Ergebnisse können hier aber nur größer angelegte Korpusstudien bieten, an denen ich momentan in Zusammenarbeit mit Markus Neuwirth und der *École polytechnique fédérale de Lausanne* arbeite.⁵ Spezifisch französische Ausprägungen bestimmter Sequenzen decken sich mit den unten vorgestellten Modellen; etwa, wenn in Sequenzen der Akkord mit der *quinte superflue* (das Modell *le cri*) integriert oder eine Quartstiegssequenz in Form eines *Armide*-Modells abläuft. Was die zugrundeliegende Systematik von Sequenzen anbelangt, möchte ich hier auf eine andere Publikation verweisen.⁶

Auch was den Einsatz von Kadenzten anbelangt, ist in französischer Barockmusik mit Besonderheiten zu rechnen, die ich hier nicht weiter ausführen kann. Eine bestimmte Ausprägung der *cadence parfaite* (Ganzschluss bzw. Quintfall V-I) werde ich später als *sourire*-Modell behandeln. Hervorzuheben ist die große Rolle der *cadence imparfaite*, die meist als Halbschluss mit der Stufenfolge I-V und Quartfall/Quintstieg im Bass einhergeht, aber auch als Plagalschluss im Sinne von IV-I auftreten kann. Rameau hat sie im *Traité de l'harmonie* als *cadence irrégulière* behandelt und ihr die Dissonanz der *sixte ajoutée*, eines 5-6-Durchgangs, zugeordnet.⁷ In der Tat spielt dieser Kadenztypus in der zeitgenössischen französischen Kompositionstheorie und -Praxis eine weitaus größere Rolle als etwa in Italien oder Deutschland.

Kommen wir nun zu einigen ausgewählten Satzmodellen, die meines Erachtens als ausgesprochen typisch für den französischen Stil des Grand Siècle gelten dürfen. Ich unterscheide dabei zwischen Einzelklängen im Sinne der oben erwähnten *accompagnements extraordinaires* und Klangfortschreitungen (*progressions*), die durch den Kontrapunkt oder bestimmte Melodieführungen geprägt sind.

Fast alle Satzmodelle lassen sich zwar in den überlieferten Traktaten zur Kompositionslehre oder zum *accompagnement* nachweisen, sie werden dort aber in der Regel nicht mit Namen bezeichnet. Die pädagogische Erfahrung zeigt aber, dass Namen sehr hilfreich sein können, um sich Modelle besser einprägen zu können. Während Gjerdingen eine Mischung aus historischen Begriffen, Personennamen, Solmisationssilben oder Neuschöpfungen benutzt, möchte ich ein einheitliches Verfahren anwenden und werde deshalb nur mit assoziativen französischen Begriffen operieren. Einzig das Modell *Armide*, das nach Lullys Oper benannt ist, bildet eine Ausnahme.

⁵ www.epfl.ch/labs/dcml/projects/vw-project/ (1.7.2020).

⁶ Johannes Menke, *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber 2017, 112–149.

⁷ Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, 64ff.

Les accompagnements extraordinaires – Einzelklänge

Le cri – Der Schrei

Mit *cri* soll der Akkord mit der übermäßigen Quinte (*quinte superflue*) bezeichnet werden, der seinen Sitz auf der dritten Stufe der Molltonart hat und mit der leitereigenen Septime und None angereichert werden kann (Bsp. 1).

a) komplett b) dreistimmige Versionen c) andere Lagen

The image shows musical notation for 'Le cri' in D minor. It consists of three parts: a) 'komplett' showing a full chord with a superfluous fifth (F, A, B, C, D, E, F#); b) 'dreistimmige Versionen' showing three-voice versions of the chord; and c) 'andere Lagen' showing other voicings of the chord. The notation is in a grand staff with a treble and bass clef, a common time signature, and a key signature of one flat (D minor).

3.

Bsp. 1: *Le cri*, hier in d-Moll (dorische Vorzeichnung).

Le cri ist ein sehr dissonanter und auffälliger Klang (daher die von mir gewählte Bezeichnung), der von den Komponisten sehr gerne am Ende von Sätzen zwecks klanglicher Intensivierung eingesetzt wird. Der Klang wird von folgenden Theoretikern (vgl. Übersicht der theoretischen Schriften am Schluss) beschrieben: Charpentier f. 9r, Delair F, Masson S. 75, Saint-Lambert S. 35, Campion S. 14 sowie dazugehörige Tabelle, Dandrieu XVIII, Rameau S. 38.

La clé – Der Schlüssel

Klänge mit None und Septime finden sich in französischer Musik ausgesprochen oft. Ein aufsteigender Bass mit ineinander verschränkten Septnonvorhalten wurde von Folker Froebe als «französischer Modellkomplex» beschrieben.⁸ Vorformen lassen sich in italienischer Musik beobachten, so im Schlusschor von Giacomo Carissimis Jephte.⁹ In unserem Kontext geht es um den gezielten Einsatz des Septnonklanges auf der vierten Bassstufe als Vorbereitung («Schlüssel») zu einer Kadenz. Dabei sind folgende Varianten denkbar (Bsp. 2).

⁸ Folker Froebe, «Zur Rekomposition eines »französischen« Modellkomplexes in Bachs Pièce d'Orgue (BWV 572)», in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 9/1, 51–68. <https://doi.org/10.31751/662>.

⁹ Johannes Menke, *Reworking Carissimi: Händels Bearbeitung des Schlusschores aus Jephte im Oratorium Samson*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 38 (2014, erschienen: 2018), 55–67.

C-Dur: a-Moll:

4. 4.

Bsp. 2: *La clé*, Varianten in Dur und Moll.¹⁰

Ein prominentes Beispiel, das ganz vom Klang der «clé» dominiert wird, ist der Refrain dieser Chaconne in F, die im Bauyn-Manuskript (S. 45) Jacques Champion de Chambonnières zugeschrieben ist (Bsp. 3). Die Position des Akkordes (zweiter Takt) mit einer Sekundreibung zwischen Terz und None ist ausgesprochen typisch für den französischen «sound».

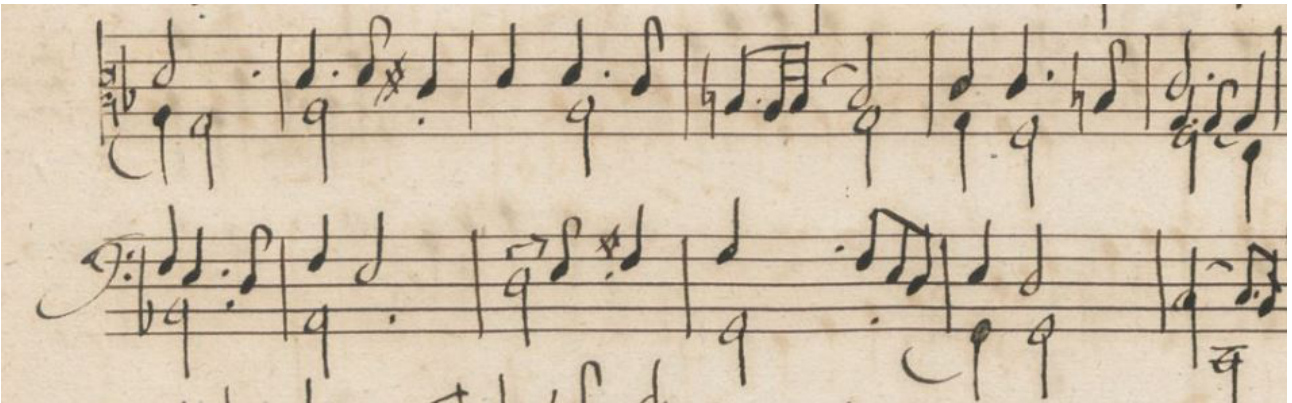
Bsp. 3: *La clé* in der Chaconne in F von Chambonnières (Bauyn-Manuskript I, S. 46).

La clé wird von folgenden Theoretikern kann man in folgenden Generalbasstraktaten auffinden: Saint-Lambert S. 17 u. 21, Campion S. 14 und 17 sowie dazugehörige Tabelle, Dandrieu XIII.

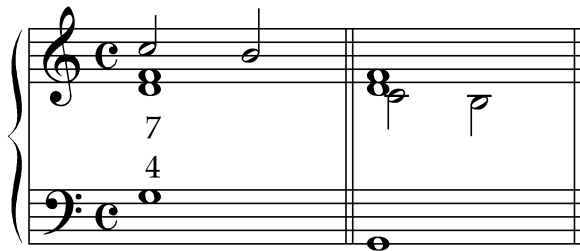
La porte – Das Tor

Die Kombination von Quartvorhalt und Septime auf der Dominante ist ein Klang, der in französischer Musik bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einer gewissen Vorliebe gebraucht wird. In derselben Chaconne von Chambonnières (Bsp. 3) finden wir sie etwas später in folgender C-Dur-Kadenz (Bsp. 4, vorletzter Takt). Es wird hier die zweite von zwei charakteristischen Positionen (Bsp. 5) benutzt. Der Klang *la porte* ist der unmittelbare Zugang, das «Tor» zum Schlussklang in einer Kadenz.

¹⁰ Der Übergang der Modalität zu einem polaren Denken in Dur und Moll ist ein komplexer Prozess, der im 17. Jahrhundert stattfindet und erst am Beginn des 18. Jahrhunderts abgeschlossen ist. Sehr wohl lässt sich seit Zarlino von mollaren und duralen Modi sprechen, was hier mit gemeint ist.



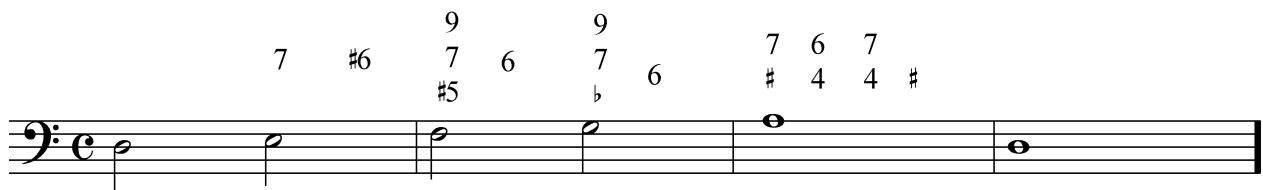
Bsp. 4: *La porte* in der Chaconne in F von Chambonnières (Bauyn-Manuskript I, S. 46).



5.

Bsp. 5: Zwei Varianten des dominantischen *porte*-Akkordes.

Le cri, *la clé* und *la porte* werden in Kadenzbildungen sehr häufig kombiniert. Die prototypische Abfolge wäre in Form eines Generalbasses folgendermaßen (Bsp. 6):



Bsp. 6: Kombination von *cri*, *clé* und *porte*.

In einer Allemande in d aus den *Pièces de clavecin* (1677) setzt Nicolas Lebègue *cri* vor *clé* ein; im ersten Takt des Beispiels (Bsp. 7) erklingt auf dem dritten Schlag *la clé* und man im darauffolgenden Takt wird die erwartete Dominante durch *le cri* hinausgezögert.¹¹

¹¹ Beispiele wie dieses könnten Rameau zu seiner Theorie der *supposition* gebracht haben: Der Umstand, dass hier statt des *f* genauso gut ein *a* (also der erwartete Dominantgrundton) im Bass stehen könnte, kann dazu verleiten, das *f* als *supposition* zu verstehen. Gemäß Rameau wäre die *basse fondamentale* hier in der Tat *a* und nicht *f*.

Bsp. 7: Schluss der Allemande in d von Nicolas Lebègue.

Les progressions – Klangfortschreitungen

L'Armide – Die Armide

Diese sehr farbige und wirkungsvolle Fortschreitung dient der Kadenzvorbereitung. In einer Melodiestimme werden kleine und große Sexte der Mollskala (wenn man so will die «dorische» Sexte und die «Mollsext») nacheinander gebracht¹² und zum Leitton geführt, was zu einer chromatischen Linie führt und mit einer Harmoniefolge iv-ii-V einhergeht. Das Modell lässt sich auf unterschiedliche Weise kontrapunktisch realisieren, weshalb man von einer kleinen *Armide*-Familie sprechen könnte (Bsp. 8).

Grundform: Mit Dissonanzen:

Kanon der Außenstimmen: Linearer Bass:

Bsp. 8: Die *Armide*-Familie in d-Dorisch.

¹² Zur Frage der Modi im französischen 17. Jahrhundert: Gérard Geay, «L'édition de la polyphonie française du 17^e siècle», in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press 2007, 71–89.

Eines der bekanntesten Beispiele (hier in g-Moll) ist in der berühmten *Passacaille* aus Lullys Oper *Armide* zu finden, weshalb das Modell seinen Namen erhalten hat (ab dem dritten Takt des Beispiels 9: Akkordfolge c-Moll, a-Moll, D-Dur als Stufenfolge iv-ii-V von g-Moll, die Versetzungszeichen gelten gemäß der Praxis der Zeit nur für einen Ton):

Bsp. 9: Passacaille aus *Armide* von Lully in der Cembalobearbeitung von d'Anglebert (aus den *Pièces de Clavecin*, 1689).

In einer frühen Orgelkomposition von François Couperin erscheint das Modell am Anfang eines Stückes (Bsp. 10, dritter Takt, gleiche Konstellation wie im vorherigen Beispiel von Lully).

BENEDICTUS, ELEUATION
CHROMHORNE EN TAILLE.

Bsp. 10: *Armide* zu Beginn eines Orgelstückes von François Couperin (aus den *Pièces d'orgue*, 1690, Edition von Alexandre Guilmant, 1903).

L'escalier – Die Treppe

In französischen Kontrapunkttraktaten des 17. Jahrhunderts spielen die konsonierende Quarte und der Quartsextakkord eine auffallend große Rolle (normalerweise wird die Quarte zur tiefsten Stimme in der Kontrapunktlehre als Dissonanz behandelt). In seinem wirkungsmächtigen Traktat *Le institutioni harmoniche* war schon Gioseffo Zarlino für eine Emanzipation

des Quartsextakkordes eingetreten.¹³ Antoine Parran, der stark von Zarlino beeinflusst ist, bietet in seinem Traktat von 1639 zahlreiche Möglichkeiten an, wie Quartsextakkorde einzusetzen sind. Besonders aufschlussreich ist eine Sammlung von «bons effets de divers contrepoints» (Parran, *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Paris 1639, S. 98ff.). Das vierte vierstimmige Beispiel lautet (Bsp. 11):



Bsp. 11: *L'escalier* bei Antoine Parran.

Im ersten Takt löst sich die/eine Septimdissonanz im Rahmen einer sequentiellen Melodie in einen Quartsextakkord auf. Aus dieser Konstellation lässt sich eine kleine Familie (Bsp. 12) ableiten, die wegen der Bewegung der Oberstimme den Namen *l'escalier* bekommen soll.



Transformation zur Quintfallsequenz:



Bsp. 12: Die *escalier*-Familie.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist *l'escalier* eine typisch französische Ausformung der 7-6-Kette, die deren Verwandtschaft mit der Quintfallsequenz und Rameaus Operation mit der *basse fondamentale* schon vorwegzunehmen scheint.

¹³ Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 245–246.

Das folgende Beispiel von Lully (Bsp. 13) zeigt die Grundform mit der Folge Sept- und Quartsextklang (ab Takt 5 im Beispiel). Dieses Modell kann noch wie eine verzierte Fassung der normalen 7-6-Kette wirken, mit *Superjectiones*¹⁴ in der Mittelstimme.

Bsp. 13: Aus der Chaconne aus *Phaeton* (1683) von Lully in der Bearbeitung von d'Anglebert (1689).

Schon Lully/d'Anglebert machen aber von der Technik Gebrauch, den Bass in den Grundton des Quartsextakkordes springen zu lassen (ab Takt 7 im folgenden Beispiel 14):

Bsp.14: Air d'Apollon aus *Triomphe de l'amour* (1681) von Lully in der Bearbeitung von d'Anglebert (1689).

Von hier aus scheint der Weg nicht mehr weit zu Jean-Philippe Rameaus Konzept der *basse fondamentale*: Rameau zeigt in einem Beispiel seines *Traité* die 7-6-Folge mit Terzquartakkorden (die im französischen Generalbass «petite sixte» genannt werden) und ihre Beziehung zum Quintfall (Bsp. 15).

¹⁴ Als *Superjectio* beschreibt man abspringende obere dissonante Nebennoten, mit denen absteigende Sekunden verziert werden können, vgl. Johannes Menke, *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber 2017, 191.

Bsp. 15: Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, S. 394.

Rameau schreibt dazu:

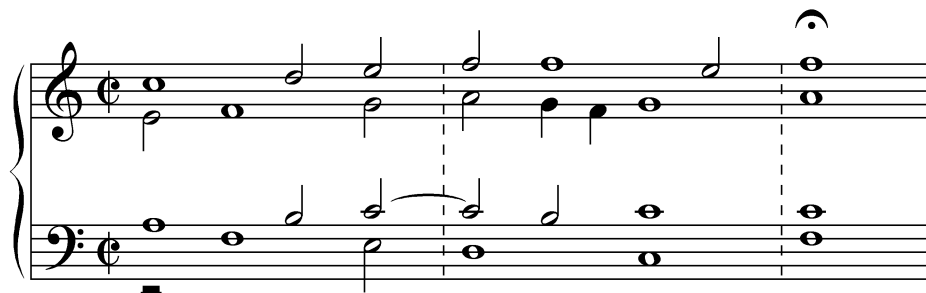
Vous trouverez ici deux Basses sous les mêmes Accords, dont l'une monte de Quarte ou descend de Quinte, en portant par tout un Accord de Septième, pendant que l'autre descend diatoniquement, en portant sur chaque Note en même degré l'Accord de *Septième* et celui de la *petite Sixte*, ce qui est conforme à nos Regles précédentes.

Sie sehen hier zwei Bässe unter denselben Akkorden, von denen der eine eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, wobei er immer den Septakkord trägt, während der andere diatonisch absteigt, wobei er über jeder Note auf der gleichen Stufe den Akkord der Septime und den Terzquartakkord [*petite Sixte*] trägt, was mit unseren vorausgehenden Regeln übereinstimmt.¹⁵

¹⁵ Übersetzung des Verfassers.

Les ciseaux – Die Schere

Im schon oben erwähnten Beispiel für «bons effets» bringt Parran ein Modell mit Gegenbewegung der Außenstimmen, die einen Quartsextakkord beinhalten (Bsp. 16, erster Takt, dritter Schlag). Dabei bewegt sich der Tenor in Dezimparallelen zum Sopran.



Bsp. 16: *Les ciseaux* bei Parran.

Intervallisch lässt sich folgendes Gegenbewegungsmodell davon ableiten (Intervalle bezogen auf einen linear absteigenden Bass):

6	8	10	(12)
4	6	8	(10)

Die strikte Gegenbewegung dieses Modells lässt die Assoziation von zwei aufgehenden Scherenhälften zu, weshalb ich dieses Modell *les ciseaux* nenne.

Bezogen auf Dur-Moll-Tonalität lassen sich zwei Varianten besonders häufig beobachten: mit Quartsextakkord auf der dritten oder auf der vierten Stufe. Der Quartsextakkord wird hier meist regulär als Dissonanz behandelt und entweder per Syncopatio vorbereitet oder als Durchgang gebracht. Wiederum lässt sich eine kleine Satzmodellfamilie aufstellen (Bsp. 17).

1. Auf der dritten Stufe:

a) Syncopatio

b) Transitus

a-Moll: C-Dur:

2. Auf der 4. Stufe

a-Moll C-Dur Als Sequenz (vgl. *Apothéose de Lully, Essai*)

Bsp. 17: Die *ciseaux*-Familie.

Schon Louis Couperin macht regelmäßig und ausführlich Gebrauch von diesem Modell. Wir finden es im nächsten Beispiel (Bsp. 18) auf der vierten Stufe von F-Dur (Takt 5) sowie auf der dritten Stufe von d-Moll (Takt 13).



Bsp. 18: Louis Couperin, Sarabande in d (Bauyn-Manuskript II, S. 33).

In den meisten Fällen bleibt es beim Quartsextakkord; gelegentlich wird der Klang aber auch zu einem Sekundakkord aufgefüllt, was naheliegt, weil die Syncopatio des Basses typischerweise mit einer Sekunde einhergeht (vgl. Bsp. 19, Takt 5).



Bsp. 19: Louis Couperin, Sarabande in d (Bauyn-Manuskript II, S. 35).

Le chat – Die Katze

In seinen *Règles de composition* beschreibt Charpentier eine mit dem Modell *ciseaux* verwandte kontrapunktische Konstellation, in der es zu zwei abwärts geführten parallelen Quartsen kommt; eine weitere parallele Quarte will Charpentier allerdings nicht zulassen.¹⁶ In den Werken von François Couperin allerdings sind immer wieder Stellen anzutreffen, in denen der Komponist drei Quartsextakkorde parallel abwärts führt. Oftmals wiederholt Couperin dieses Modell demonstrativ, als ob er darauf hinweisen würde. Typischerweise sitzen die parallel geführten Quartsextakkorde entweder auf den Stufen 6.-5.-4. oder 4.-3.-2. Es sind jedoch auch andere Stufenfolgen denkbar. Das Modell ist sowohl in Dur wie in Moll anzutreffen, wobei es in Moll wegen der verminderten Quartten noch reizvoller wirkt (Bsp. 20). Die gleichsam schwerelosen Quartsextakkorde führen zu einer samtig-leicht anmutenden Akkordfolge, die an den behutsamen Gang einer Katze denken lässt, weshalb ich das Modell *le chat* nenne.



Bsp. 20: Das Modell *le chat* in d-Moll (dorische Vorzeichnung).

In einem *petit motet* verwendet Couperin das Modell auf die Worte «salutare tuum da nobis» auf die oben beschriebene repetitive Weise. Er wendet die parallelen Quartsextakkorde in Dreiergruppen auf die Skalenstufen 5.-4.-3. und 6.-5.-4. an (Bsp. 21).

¹⁶ Vgl. Marc-Antoine Charpentier (1643–1704), *Règles de composition*, Ms. ca. 1692, f. 10r.



Bsp. 21: François Couperin, *Ostende nobis Domine*,
aus: *Sept versets du motet*, 1704.

Aus den zahlreichen Beispielen der Clavecinwerke sei hier nur eines herausgegriffen (Bsp. 22): In *La Pateline* (Die Schmeichlerin) wird *le chat* mit *les ciseaux* kombiniert.

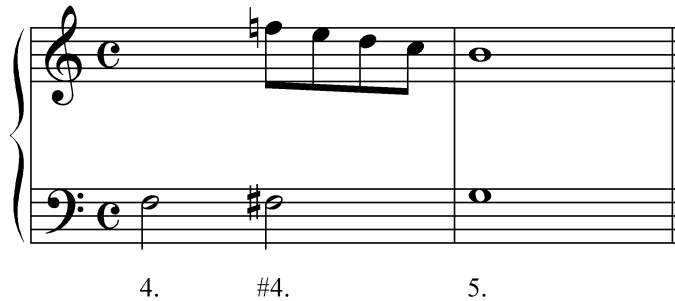


Bsp. 22: François Couperin, *Quatrième ordre, La Pateline* (1713).

***La piqûre* – Der Stich**

Marc-Antoine Charpentier hatte sowohl als Komponist wie auch als Theoretiker eine Schwäche für verminderte und übermäßige perfekte Konsonanzen. Die gilt nicht nur für Quarte und Quinte, auch die übermäßige und die verminderte Oktave behandelt er in seinen *Règles de*

composition. Die verminderte Oktave erscheint in einem Kontext, den man als Halbschluss (nach La Voye Mignot die «cadence attendente») bezeichnen kann.¹⁷ Hiervon lässt sich ein Modell ableiten, das auch bei anderen Komponisten eine wichtige Rolle spielt und das wegen seiner kurzen und leicht schmerzhaften Dissonanz *la piqûre* genannt sein soll.



Bsp. 23: Das Modell *la piqûre*.

François Couperin wendet *la piqûre* immer wieder an, so im Eröffnungstück des *Septième ordre* aus dem *Second livre* von 1717 (vgl. Bsp. 24, der Vorschlag *c* gegen das *cis* im vorletzten Takt).



Bsp. 24: François Couperin, *Septième ordre*, *La Ménetou* (1716).

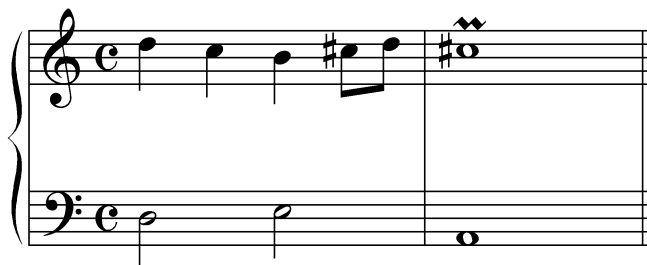
Der durch Gegenbewegung vorbereitete Halbschluss entspricht Robert Gjerdingens Schema «Converging», das ebenfalls die verminderte Oktave auf der erhöhten vierten Skalenstufe aufweisen kann.¹⁸

¹⁷ Vgl. Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), *Règles de composition*, Ms. ca. 1692, f. 10v.

¹⁸ Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press 2007, 160ff.

Le sourire – Das Lächeln

Der Ganzschluss, die omnipräsente *cadence parfaite*, ohne die kein Stück auskommt, wird in französischer Barockmusik oft auf spezielle Weisen behandelt, die sich von italienischen Typen grundsätzlich unterscheiden. Wiederum ist es u. a. der Quartsextvorhalt, der eine besondere Rolle spielt. Eine andere besonders charakteristische Wendung ist eine ganz bestimmte Variante der Tenorklausel in Moll, wobei die Moll-Terz der Tonart vorher passiert wurde und kurz vor Eintritt der Ultima die Septime über die Dur-Terz erreicht wird, welche am Ende auch eintritt.



Bsp. 25: Das Modell *le sourire* in a-Moll.

Diese Moll-Dur-Aufhellung ist in zahllosen Moll-Kompositionen zu beobachten. Wir finden sie jedoch auch in Dur-Stücken, wenn die Terz der Tonart vor der Kadenz «vermollt» wird, wie in folgendem Beispiel aus der *Apothéose de Corelli*, die den *Nouveaux concerts* (1724) beigefügt ist (Bsp. 26; hier handelt es sich um eine *cadence parfaite* auf die fünfte Stufe von D-Dur).

Bsp. 26: *Le sourire* in Corelli *buvant à la source d'Hippocrène*, aus der *Apothéose de Lully* von François Couperin.

Auch in den *Préludes non mesurés* ist diese Kadenzvariante anzutreffen, so etwa am Ende des berühmten *Prélude à l'imitation de Froberger* von Louis Couperin (Bsp. 27). Die Kenntnis der französischen Satzmodelle vermag hier auch bei der Aufführungspraxis hilfreich zu sein: Erkennt man die Satzmodelle, so kann man sich in den Notentexten – nicht nur der *Préludes non mesurés* – wesentlich leichter zurecht finden. Darüber hinaus hoffe ich, mit der Benennung französischer Satzmodelle des Grand Siècle den Zugriff auf stilistische Eigentümlichkeiten der Harmonik und des Kontrapunkts erleichtert zu haben. Der hier präsentierte Katalog ist zu verstehen als erster Schritt, um die spezifisch französische Färbung der Satztechnik seit den 1660er-Jahren besser nachvollziehbar zu machen. Eine noch ausführlichere Darstellung ist in Vorbereitung.



Bsp. 27: Louis Couperin, Schluss des *Prélude in a* (Bauyn-Manuskript II, S. 12).

Verzeichnis der zugrunde liegenden französischen theoretischen Schriften in chronologischer Folge

Da sich die Darstellung vorwiegend auf die Regierungszeit Louis XIV beschränkt, endet die Liste mit Rameaus erster Schrift.

- Antoine Parran, *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Paris 1639.
- La Voye Mignot, *Traité de musique*, Paris 1656.
- René Ouvrard, *Secret pour composer en musique par un art nouveau*, Paris 1658.
- Guillaume-Gabriel Nivers, *Traité de la composition de musique*, Paris 1667.
- Guillaume-Gabriel Nivers, *L'art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin*, in: *Motets a voix seule accompagnée de la basse continue et quelques autres motets à deux voix, propres pour les religieuses*, Paris 1689.
- Étienne-Denis Delair, *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, Paris 1690.
- Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition*, Ms., ca. 1692, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb429030617>.
- Michel L'Affilard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, Paris 1697 (2. Auflage).
- Charles Masson, *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, Paris 1699.
- Monsieur de Saint-Lambert (um 1700), *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments*, Paris 1707.
- François Champion, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique [...]*, Paris 1716.
- François Couperin, *Règles pour l'accompagnement*, Ms., ?, Paris, BnF, Manuscrits, N. a. fr. 4673.
- Jean-François Dandrieu, *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Paris 1718.
- Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722.

Ausgewählte Sekundärliteratur

- James R. Anthony, *French Baroque Music*, Portland: Amadeus Press, 1997.
- Olivier Baumont, *La musique à Versailles*, Arles: Actes Sud 2007.
- Gérard Geay, «L'édition de la polyphonie française du 17^e siècle», in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press, 2007, 71–89.
- Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press, 2007.

- Folker Froebe, «Zur Rekomposition eines ‘französischen’ Modellkomplexes in Bachs Pièce d’Orgue (BWV 572)», in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 9/1, 51–68. <https://doi.org/10.31751/662>.
- Johannes Menke, *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber: Laaber 2017.
- Ders., «Reworking Carissimi: Händels Bearbeitung des Schlusschores aus Jephte im Oratorium Samson», in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 38 (2014, erschienen: 2018), 55–67.
- Wilhelm Seidel, «Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert», in: Frieder Zaminer (Hg.), *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 9, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.
- David Tunley, *François Couperin and the «Perfection of Music»*, New York: Routledge 2016.

How to cite this article: Johannes Menke, “Französische Satzmodelle des Grand Siècle”. Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, 2020. URL: www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/publikationen/menke-franzosische-satzmodelle.html (accessed: DD.MM.YYYY)

Published: 14 September 2020

Copyright: © 2020 The Author

License: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License ([CC-BY-NC-ND-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.