

# GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von  
Florian Edler und Markus Neuwirth

## Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
und

27. Arbeitstagung der  
Gesellschaft für Populärmusikforschung  
Graz 2017

herausgegeben von  
Christian Utz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ralph Bernardy

## Vergeistigte Tanzmusik

### Zur innovativen Metrik in Johann Jakob Frobergers Sarabanden

ABSTRACT: Die Sarabande ist ein Tanz, der sich durch den Stilierungsprozess im Verlauf des 17. Jahrhunderts besonders stark gewandelt hat. Der Beitrag möchte zeigen, dass Johann Jakob Froberger, Siegbert Rampe zufolge der wichtigste deutsche Komponist für Tastenmusik des 17. Jahrhunderts, an diesem Wandel wesentlich beteiligt war. Ausgehend vom frühen Sarabandentypus, wie er etwa bei Andreas Hammerschmidt und Johann Rosenmüller anzutreffen ist, wird eine Entwicklung in Frobergers Schaffen aufgezeigt, die eine fortschreitende Stilisierung erkennbar werden lässt. Das Hauptaugenmerk der Analyse liegt auf den gattungsbedingten metrischen Ambiguitäten, mittels derer Froberger einen Sarabandentypus von äußerst artifizieller Faktur und einen gleichsam spirituellen Ausdrucksgehalt hervorbringt.

The sarabande is a dance that changed significantly during the seventeenth century due to a process of stylization. This article demonstrates that Johann Jakob Froberger, according to Siegbert Rampe the most important German composer of keyboard music in the seventeenth century, played an important role in the process of this change. Starting from the early sarabande type as found in works by Andreas Hammerschmidt and Johann Rosenmüller, a development in Froberger's work is outlined that shows a progressive stylization. The main focus of the analysis lies on genre-specific metrical ambiguities that allow Froberger to create a sarabande type of highly artificial structure and an almost spiritual expressiveness.

Schlagworte/Keywords: cadence; dance music; Johann Jakob Froberger; Kadenz; meter; Metrum; Sarabande; Tanzmusik

Die Sarabande kann mit gutem Grund als der »wohl widersprüchlichste Tanz aus dem Zeitalter des Barock«<sup>1</sup> bezeichnet werden. Kein anderer Tanz hat sich im Laufe des Zeitalters so stark gewandelt. Wurde die *Zarabanda* zu Beginn des 17. Jahrhunderts als lasziver und wilder Tanz empfunden und in überlieferten Zeugnissen meist aufs Schärfste verurteilt,<sup>2</sup> so verkehrt sich ihr Ansehen und Charakter im

1 Gstrein 1997, Klappentext.

2 Bekannt ist etwa die Beschreibung des Jesuitenhistorikers Juan de Mariana von ca. 1600: »Solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en

Hochbarock geradezu ins Gegenteil: Aus Frankreich heraus verbreitet sich die gravitatisch-langsame *Sarabande*, der Johann Mattheson im 18. Jahrhundert »Grandezza«, »Ernsthaftigkeit« sowie die Leidenschaft der »Ehrsucht«<sup>3</sup> zuschreiben wird. An der Grenze dieser Entwicklung stehen die hochstilisierten Sarabanden J. S. Bachs, die zu seinen artifizielsten Adaptionen von Tanzmusik gehören und als solche mitunter kaum mehr zu erkennen sind.

Zu diesem Stilisierungsprozess leistete der deutsche Tastenkomponist Johann Jakob Froberger einen ganz wesentlichen Beitrag. Im Unterschied zu seinen deutschen Zeitgenossen entfernte er sich vom starren Schema französischer Provenienz<sup>4</sup> und schrieb Sarabanden, die hinsichtlich ihrer satztechnischen Faktur und ihres Ausdrucksgehalts weit über den Rahmen einfacher Tanzmusik hinausgehen. In dieser Hinsicht kann Froberger als ein ideelles Vorbild für J. S. Bach angesehen werden, wenngleich dieser die Sarabande auf ganz andere Weise modifizieren sollte.<sup>5</sup> Frobergers Sarabanden nämlich sind ganz eigenständig und zutiefst persönlich; sie zeugen von einer höchst sublimen Kunst der metrischen Manipulation, die auf einer Eigentümlichkeit der Gattung beruht und das Hauptaugenmerk der Analyse im vorliegenden Beitrag bilden wird.

## 1. Die Sarabande im deutschen Sprachraum vor Froberger

Obwohl Michael Praetorius die Sarabande bereits 1612 nach Deutschland importiert hatte, sind bis zur Jahrhundertmitte nur sehr wenige Sarabanden aus dem

las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda [...]« (Mariana 1950, 433). »In diesen Jahren kam ein Tanz und Lied auf, so unanständig in seinen Worten, so hässlich in seinen Bewegungen, dass selbst die anständigsten Leute Feuer fangen (!) müssen. Man nennt ihn gewöhnlich Zarabanda« (dt. Übersetzung zit. n. Aulich 1981, 66). Für weitere Quellen vgl. Gstrein 1997, 23–33.

3 Mattheson 1739, 230.

4 »Man hielt sich an das französische Vorbild, Sarabanden von A. Hammerschmidt, J. E. Kindermann, D. Buxtehude, J. Kuhnau, K. Höffler, J. Rosenmüller, J. Schenck, Joh. Chr. Pezel, H. I. Fr. Biber oder G. Muffat folgten demselben Schema weitgehend, lediglich die Sarabanden von J. J. Froberger haben ein eigenständiges Gepräge.« (Gstrein 2016, III.1.c)

5 In einem an Johann Nikolaus Forkel verfassten Brief vom 13.1.1775 nennt Carl Philipp Emanuel Bach unter den von seinem Vater »geliebt[en] u. studirt[en]« Komponisten Froberger an allererster Stelle (Neumann/Schulze 1972, 288).

deutschen Sprachraum überliefert.<sup>6</sup> Froberger dürfte sich vor allem an den Werken französischer Lautenisten orientiert haben, die vermutlich schon zu seiner Jugendzeit am Stuttgarter Hof aufgetreten sind.<sup>7</sup> Dafür spricht außer der Faktur im sogenannten *style brisé*,<sup>8</sup> dass die von Froberger gewählte Abfolge Allemande–Courante–Sarabande bereits seit den 1630er Jahren in Lautentabulaturen nachzuweisen ist und bis zur Jahrhundertmitte auf die französische Lautenmusik beschränkt blieb.<sup>9</sup>

Eine frühe und zugleich sehr erfolgreiche deutsche Adaption französischer Tanzmusik ist Andreas Hammerschmidts 1636 gedruckte Sammlung *Erster Fleiß*, die bis 1650 in vier Auflagen erschien. Sie vermittelt einen guten Eindruck vom Sarabandentypus der ersten Jahrhunderthälfte im mitteldeutschen Raum, wie er auch bei Johann Rosenmüller anzutreffen ist.<sup>10</sup> Dabei handelt es sich um die (abgesehen von Praetorius' *Terpsichore*) erste deutsche Tanzmusiksammlung, die Sarabanden enthält.<sup>11</sup>

Hammerschmidts Sarabanden zeichnen sich durch eine große Schlichtheit aus und sind im Charakter und Tempo von der späteren gravitatisch-langsamem Sarabande noch denkbar weit entfernt. Charakteristisch ist ihr homophoner, oberstimmenbetonter und sehr konsonanter Satz. Die in Beispiel 1 gezeigte Sarabande erfüllt das idealtypische Schema, das in den französischen Sarabanden des 17. Jahrhunderts anzutreffen ist und noch für J. S. Bach verbindlich zu sein scheint:<sup>12</sup> Zwei Teile erscheinen aus ausnahmslos viertaktigen Phrasen zusam-

6 Gstrein 1997, 112.

7 Vgl. Rampe im Vorwort zu Froberger 2002, V.

8 Zum Begriff des *style brisé* vgl. Buch 1985.

9 Gstrein 1997, 145 f.

10 Vgl. Rosenmüller 1645.

11 Gstrein 1997, 147. Praetorius hat in *Terpsichore* lediglich Melodien eingerichtet, die er vom Tanzmeister Anthoine Emeraud aus Frankreich erhalten hatte; vgl. ebd., 99.

12 »Seine [J. S. Bachs] Sarabanden sind fast alle zweiteilig mit regulärer Phrasenstruktur. Die Abschnittslängen betragen fast ausnahmslos ein Vielfaches von vier Takten, wobei das Verhältnis des ersten zum zweiten Abschnitt oft 8 zu 16 beträgt.« (Ebd., 132.) Im Zuge der galanten Ästhetik gewinnt diese streng symmetrische Ordnung im Spätbarock sogar noch an Verbindlichkeit. So wird Friedrich Erhard Niedts Forderung, dass eine Sarabande »8. Takt in jeder Reprise haben muß« (Niedt 1721, 145), von Mattheson zwar verworfen; dieser wiederum kritisiert die asymmetrische Gruppierung (5+3 Takte) von Niedts Sarabandenbeispiel als »eckelhafte und confuse Symmetrie« (zit. in ebd., 147) und akzeptiert allein die Unterteilung in Viertaktgruppen. Vgl. Jacob 1997, 77.

mengesetzt.<sup>13</sup> Ebenso stereotyp sind die von Hammerschmidt verwendeten rhythmischen Muster, die sich Gstreins »Typ 4«<sup>14</sup> zuordnen lassen.

Beispiel 1: Andreas Hammerschmidt, *Erster Fleiß* (1636), Sarabande in d, Particell

13 Dass die nord- und mitteldeutsche Ensemblesmusik weniger zum Tanz als zu Tafeln gespielt wurde, ermöglicht Hammerschmidt in anderen Sarabanden jedoch auch die Verwendung längerer Taktgruppen etwa von fünf oder sechs Takten.

14 Gstrein unterscheidet fünf für die französische Sarabande des 17. Jahrhunderts charakteristische rhythmische Muster: »1. Betonung des ersten Taktteiles (meist durch Punktierung), 2. Betonung des zweiten Taktteiles, 3. wechselweise Betonung des ersten und des zweiten Taktteiles, 4. Teilung des zweiten Taktteiles in zwei gleich große Einheiten, keine Punktierung, und 5. der *style brisé* mit Akkordzerlegungen ohne prägnanten Rhythmus, hauptsächlich in Lautentabulaturen [...]« (2016, III.1.b)

Charakteristisch ist, dass die Kadenz-Ultimae hier alle auf den dritten Taktteil fallen.<sup>15</sup> Dies handhabt Hammerschmidt innerhalb einer Sarabande immer einheitlich, es handelt sich dabei aber nur um eine von zwei Möglichkeiten. In der folgenden Sarabande fallen alle Ultimae auf den ersten Taktteil.

Beispiel 2: Andreas Hammerschmidt, *Erster Fleiß* (1636), Sarabande in C, Particell

15 Hierin unterscheidet sich die Sarabande von der Courante, bei der die Kadenz-Ultimae immer auf den ersten Taktteil fallen. Darüber hinaus unterscheiden sich beide Tänze im frühen 17. Jahrhundert kaum: Gstrein bezeichnet »sämtliche frühen Sarabanden« als »auftaktlose Couranten im 3/4-Takt« (1997, 105) und erachtet es noch bei Froberger als »kaum möglich, generelle Unterschiede zwischen dem Couranten- und Sarabandenrhythmus festzumachen, abgesehen davon, daß die meisten Couranten auftaktig sind« (ebd., 116).



Wie bei Hammerschmidt sind beide Sarabanden in zweimal acht Takte geteilt, die sich wiederum in je zwei Viertaktgruppen (bzw. im zweiten Teil der zweiten Sarabande in vier Zweitaktgruppen) untergliedern.<sup>17</sup> Allen Phrasen liegen einfache Satzmodelle zugrunde, meistens an- oder absteigende Tetrachorde, die in eine Kadenz führen. Es überwiegen, wie auch in den anderen Sarabanden des *Libro secondo*, die Kadenzen, deren Ultima auf den unbetonten dritten Taktteil fällt und die ich fortan *Kadenztyp a* nennen werde.<sup>18</sup> Die zweite Möglichkeit, bei der die Ultima auf den betonten Taktteil fällt, sei entsprechend als *Kadenztyp b* bezeichnet. Froberger verwendet ihn in der zweiten Phrase der Sarabande FbWV 604, bringt hier somit bereits beide Kadenztypen innerhalb eines Achttakters in direkter Aufeinanderfolge.

Meine Unterscheidung der Kadenztypen, die mir im Zusammenhang mit der Sarabande wichtig ist, betrifft also nur ihr rhythmisch-metrisches Profil. Die in Beispiel 4 dargestellten Modelle mitsamt ihren charakteristischen Figuren (nach üblicher Klassifikation allesamt der gleiche Kadenztypus, *cadenze doppie* im weiteren Sinne<sup>19</sup>) sind prototypisch für Frobergers Sarabanden.

Beispiel 4: Vergleich verschiedener *cadenze doppie* (transponiert) aus Sarabanden Frobergers

17 Obwohl Froberger Taktstriche nur alle zwei Semibreven notiert, spreche ich der Einfachheit halber von Takten im modernen Sinne, die jeweils eine perfekte Semibrevis umfassen. In den Notenbeispielen sind die fehlenden Taktstriche durch Haken angezeigt.

18 Dieser Kadenztyp wird noch bei Johann Gottfried Walther als der vorherrschende ausgewiesen, wenn er schreibt, dass eine Sarabande »ordinairement im Aufheben des Tacts sich endigen müsse« (Walther 1732, 542).

19 Zu diesem Kadenzmodell und dessen Rolle in Frobergers Satztechnik vgl. Bernardy 2017.



\*  
\*\*

Ein avancierterer Phrasenbau ist bereits in Frobergers sieben Jahre später erschienener Sammlung des *Libro Quarto*<sup>20</sup> von 1656 anzutreffen. Viele der dort vertretenen Sarabanden weisen Drei- und Fünftaktgruppen auf, die es im zweiten Buch zwar vereinzelt auch schon gibt, die allerdings dort noch nicht zu einem so komplexen metrischen Gefüge verschachtelt werden.<sup>21</sup>

Ein eindrucksvolles Beispiel ist die Sarabande aus der Suite FbWV 612, die gleichsam den Abgesang des vierten Buchs bildet. Sie besteht aus zwei Teilen à 10 und 14 Takte. Sämtliche Phrasen lassen sich als Kadenz verstehen, die allesamt mit *Kadenztyp b* schließen. Da die jeweilige Ultima in den Binnenkadenzen jedoch immer mit dem Beginn der darauffolgenden Phrase zusammenfällt, entsteht das, was man im ausgehenden 18. Jahrhundert Takterstickung<sup>22</sup> nennen würde. Die Phrasen sind also anders gesagt allesamt ein wenig zu lang: man könnte sie so verkürzen, dass die Kadenz jeweils eine Minima früher schließen, d. h. mit *Kadenztyp a*. Beispiel 5 zeigt außer dem Original eine fiktive Fassung, die nur aus Viertaktern mit *Kadenztyp a* besteht.

Im Original erfolgt im ersten Teil eine zunehmende Verkürzung der Phrasen: erst fünf, dann vier, dann drei Takte. In der ersten Phrase wird die Kadenz durch den verlängerten Quartsextakkord prolongiert, sodass die Dissonanz der Antepenultima auf den zweiten Taktteil fällt. So verschiebt sich die Ultima um eine Minima nach hinten und fällt auf Takt 5. Die dritte Phrase ist eine kadenzuelle Bekräftigung der zweiten: Beide Phrasen erscheinen so zu einer sechstaktigen Einheit verknüpft. In der zweiten Phrase ist die Penultima auf eine Semibrevis gedehnt. Mit dem ›Überhang‹ der ersten Phrase kumuliert dies zu einer viertaktigen Phrase, die auf eine zweitaktige zurückgeführt werden könnte (vgl. Bsp. 6).<sup>23</sup> Gleichsam per Dominoeffekt verschiebt sich mit dem Überhang der zweiten Phrase wiederum die dritte, die dadurch von einer zwei- zu einer dreitaktigen wird.

20 Froberger 1656.

21 So gliedern sich der erste Teil der Sarabande aus der Suite FbWV 602 und der zweite Teil der Sarabande aus der Suite FbWV 603 in 5+3 Takte.

22 Vgl. Koch 1787, 453.

23 Die Takte 6 bis 7 korrespondieren darüber hinaus rhythmisch und figürlich mit den Takten 1 bis 2.

›Rekonstruktion‹

Original

5 T. 4 T. 3 T.

4 T. § 4 T.

5 T. 5 T. 5 T.

Beispiel 5: Johann J. Froberger, Sarabande aus der Suite FbWV 612, Original und ›Rekonstruktion‹

Der zweite Teil besteht aus drei fünftaktigen Phrasen, wobei die ersten beiden wiederum ineinander verschachtelt sind, sodass sich insgesamt 14 Takte ergeben. Die dritte Phrase ist ab dem zweiten Takt eine Wiederholung der zweiten, eigentlich also eine ausgeschriebene ›petite reprise‹.<sup>24</sup> Die vierte Bassstufe hängt in den Kadenz jeweils um eine Minima über, wodurch ihre Ultimae wieder auf den jeweils fünften Takt fallen. Verkürzt man die vierte Stufe, so entstehen zwei einfache Viertakter mit *Kadentyp a*. Die jeweiligen ›überschüssigen‹ Minimen sind typische Prolongationsformeln: im vierten Takt die frei einsetzende Antepenulti-

<sup>24</sup> Überlagert wird diese Aufteilung jedoch durch die ›Initialfigur‹ bzw. die mit den Takten 5 bis 6 korrespondierende rhythmisch-figürliche Gestaltung, die in Analogie zu den beiden Hälften des ersten Teils eine Gliederung in 8+6 Takte herstellt.

ma-Dissonanz (>Quarta italica<sup>25</sup>), das >Preparamento alla cadenza<sup>26</sup>,<sup>26</sup> im achten Takt die Erhöhung der vierten Stufe *f* zu *fis*.

Alle diese Maßnahmen zielen ganz offenbar auf die Vermeidung von Ruhepunkten und erzeugen so einen im Vergleich zur fiktiven >Rekonstruktion< fließenderen, gleichsam schwebenden Duktus. Mit dem Aufheben der für die Choreographie so wesentlichen >cadences<sup>27</sup> hat sich Froberger hier bereits sehr deutlich vom tänzerischen Ursprung der Sarabande entfernt. Stattdessen verleiht Froberger der Sarabande eine genuin musikalische Teleologie: Die letzte Phrase (die ausgeschriebene >petite reprise<) erhält eine besondere Wirkung, da sie als erster Fünftakter isoliert für sich steht. So wird schlussendlich die Fünftaktigkeit entflochten und nach außen gekehrt, was den Eindruck einer Stabilisierung hervorruft.<sup>28</sup>

\*  
\*\*

Beispiel 6 zeigt einen >schlechten Bass<, also einen Entwurf, der im Sinne Friedrich Erhard Niedts als Grundlage zum Verfassen des ersten Teils eines Suitensatzes dienen könnte.<sup>29</sup> Je nach Tanz müsste dieser Bass zunächst auf unterschiedliche Weise eingerichtet werden.<sup>30</sup>



Beispiel 6: >Schlechter Bass<, konzipiert für den ersten Teil eines Suitensatzes

25 Georg Muffat bezeichnet als *Quarta italica* einen »Grieff, in welchen, da der Baß sich beweget, in einer obern Stimme aber die Quart vor und nach fest haltet, mit welcher Quart die Terz in dreystimmiger Harmoni vor und nach gradatim steigend genommen wird« (1699, 15). Im gegebenen Fall wäre dementsprechend das *G* im Bass als >Fingerpedal< und das *b* im Tenor als eigentliches Fundament zu lesen.

26 Bartolomeo Bismantova (1677, 79) bezeichnet als *Preparamento alla Cadenza* die Prolongation der Antepenultima-Dissonanz mittels eines Terzquart- und Quintsextakkords der sechsten bzw. vierten Bassstufe. Zu diesem Phänomen vgl. Cumer 2012.

27 Zum Zusammenhang von tänzerischer >cadence< und musikalischer Kadenz vgl. Rentsch 2012, 310.

28 Man bedenke, dass diese Formfunktion in anderen Tanzsätzen (Allemande, Gigue) bereits bei Froberger von der *Cadentia stabilis* (Muffat 1699, 144 f.), einer Orgelpunktkadenz, erfüllt wird.

29 Vgl. Niedt 1721, 117–119.

30 Zu Niedts Vorgehen vgl. Unternährer-Gfeller 2018, 183–197.

Die Struktur des Basses ist äußerst klar: Er beginnt mit einem Quart-Sekund-Gegenschritt, der in eine prolongierte Kadenz mündet (>Preparamento alla cadenza<sup>31</sup> mit Stufengang 4–4#–5); dabei handelt es sich um eine chromatisierte Variante des italienischen *Ciaccona*-Basses.<sup>32</sup> Die Kadenz wird jedoch >ausgeflogen< und so mit der anschließenden 5-6-Konsequente verknüpft, die mit einer *cadenza doppia* zur Dominante abschließt.

Wollte man den Bass in einem geraden Takt einrichten (etwa für eine Allemande), könnte man mit zwei sich überlappenden Viertaktern (>Takterstickung<) zu insgesamt sieben Takten gelangen (Bsp. 7a). Die Einrichtung für eine Sarabande gestaltet sich schwieriger: Um der Vorgabe Niedts folgend auf acht Takte zu kommen,<sup>33</sup> böte sich eine hemiolische Disposition der 5-6-Konsequente an. Die Prolongation der vorausgehenden Trugschluss-Kadenz würde eine Phrasenverknüpfung mittels *Kadenztyp b* herbeiführen (Bsp. 7b).

Beispiel 7: Einrichtung des Basses für eine Allemande (a) und eine Sarabande (b)

Frobergers Einrichtung ist spektakulär. Der diskutierte Bass bildet die Grundlage des ersten Teils seiner hinsichtlich der metrischen Gestaltung augenscheinlich kühnsten Sarabande aus der berühmten Suite FbWV 620 mit der *Meditation sur ma mort future*. Froberger nutzt die beiden verschiedenen Möglichkeiten, die Kadenz zu platzieren, um ein metrisches Verwirrspiel anzurichten. Unmittelbar ersichtlich wird dies gleich am Anfang an den verschobenen Basstönen. Ich möchte

31 Vgl. Anm. 26.

32 Zum *Ciaccona*-Bass vgl. Menke 2006.

33 Vgl. Anm. 12.

versuchen, den vielfältigen metrischen Implikationen der Musik zu folgen und ihre Ambiguitäten aufzuzeigen.

The image displays a musical score for a Sarabande by Johann Jakob Froberger. It is presented in three systems. The first system shows the original notation with a '2+2+2' annotation above it, indicating a perceived metric shift. The second system, labeled 'a.', shows a different interpretation of the first system's ending. The third system, labeled 'b.', shows a further interpretation of the second system's ending. The fourth system, labeled 'c.', shows a final interpretation of the third system's ending. Shaded boxes highlight specific rhythmic patterns in the bass line across all systems.

Beispiel 8: Johann Jakob Froberger, Sarabande aus der Suite FbWV 620, erster Teil; abgebildet sind das Original (erste Zeile) und ein potenziell wahrnehmbarer metrischer Verschiebungsprozess

Die erste Zweitaktphrase endet mit *Kadenztyp a*, der aber wie ein *Kadenztyp b* weitergeführt wird, da die Harmonie drei Minimen anhält.<sup>34</sup> Die (im Sinne einer *cadenza sfuggita*) imperfizierte Ultima, der h-Moll-Dreiklang auf Position drei, erscheint also um zwei Minimen gedehnt. Wenn man die Phrase daher rückwirkend als *Kadenztyp b* wahrnimmt, wirkt der nächste Basston wie ein betonter erster Taktteil (Bsp. 8a). Die Takte 4 bis 5 können im Ganzen wiederum als Hemiole wahrgenommen werden, wie sie tatsächlich notiert ist. Sie entsteht durch den Basston *gis*, der als erhöhte vierte Stufe die Kadenz prolongiert, sodass die

<sup>34</sup> Gestützt wird die Wahrnehmung als *Kadenztyp b* außerdem durch den Quartsextakkord, der bereits auf dem dritten Taktteil von Takt 1 einen Schwerpunkt impliziert.

(wiederum als Trugschluss imperfizierte) Ultima wieder auf den schweren Taktteil rückt und so mit dem Beginn der zweiten Phrase zusammenfällt.<sup>35</sup> Die charakteristischen Quintfälle in der Oberstimme markieren die Schwerpunkte zusätzlich. Im fünften Takt entsteht dadurch erstmals eine Betonung auf dem zweiten Taktteil. Hört man die Antepenultima als Schwerpunkt, so kann der folgende Trugschluss wiederum als *Kadenztyp a* wahrgenommen werden, also entsprechend Takt 2 (Bsp. 8b). Anschließend würden dann die dynamisch hervorgehobenen Vierklänge der 5-6-Konsekutive auf den ersten Taktteil fallen. Der dissonante Quintsextakkord über *cis* befördert diese Wahrnehmung, die starke Betonung der Ultima (abgesehen vom Anfang werden erstmals alle vier Stimmen gleichzeitig angeschlagen) verschiebt den Schwerpunkt jedoch mit dem dritten Sequenzglied wieder, sodass man wohl eher eine schwache Kadenz (›Cadentia minima simplex ascendens‹<sup>36</sup>) auf einen schweren Taktteil hin wahrnimmt und anschließend die Quinte zur Sexte fortschreitet. Damit sind wir also wieder beim Original angekommen. Echte Stabilität bringt aber erst der letzte Zweitakter, die *cadenza doppia* nach A-Dur. Dieser Moment ist stark inszeniert: Hier wird die neue Dominante im wahrsten Sinne ›ergriffen‹. Der jäh entschlossene Sprung in die weit auseinander liegende Septime erzeugt einen räumlichen Effekt, als ob sich ein neuer Raum auftäte, der durch die Kadenz bestimmt wird. Als wüsste die Musik zunächst nicht genau, wo es hingehet, komponiert Froberger gleichsam die *Suche* durch die ständige metrische Ambivalenz, die sich erst am Ende auflöst, wenn mit der Schlusskadenz in die Dominante das Ziel erreicht ist – ein geradezu messianisches Narrativ.<sup>37</sup>

Das Reizvolle ist, dass durch die beiden Kadenztypen immer zwei Wahrnehmungsebenen miteinander konkurrieren. Der in meiner Darstellung konstruierte Verschiebungsprozess ist für die Wahrnehmung genauso wenig singulär präsent wie das tatsächlich notierte Metrum. Dadurch, dass beide Ebenen zugleich anwesend sind, entsteht ein eigentümlich ambivalenter Schwebezustand.

35 Vgl. die entsprechende Situation in der Sarabande aus der Suite FbWV 612.

36 Muffat 1699, 135–137.

37 In dieselbe Richtung weist Bob van Asperens (2004, 29) Deutung der Suite FbWV 615: »Die elegische Sarabande, die diese durchaus als Klage zu deutende Satzfolge abschließt, scheint das Melos des Froberger seit seiner Jugend geläufigen lutherischen Kirchenliedes ›*Brunnquell aller Güter ... nimm nach diesem Leiden mich zur Himmels Freuden, deinen Diener, auf ... da soll sich mein Mund erheben, dir ein Halleluja geben*‹ aufzugreifen«.

Der zweite Teil folgt ähnlichen Prinzipien: Verschobene Bassgänge sowie Dissonanzen auf zweiter und dritter Zeit (eingerahmt in Bsp. 9) verursachen metrische Irritationen; erst der letzte Zweitakter und seine Wiederholung sorgen für Stabilität. Der Gehalt der ›Erfüllung‹ kommt diesem Schluss auch in anderer Weise zu: Seine Progression entspricht der zweiten Hälfte des *Ciaccona*-Basses und bildet so, nun ohne Trugschluss und ohne die chromatische Prolongation gleichsam ›begradigt‹, das ›einlösende‹ Komplement zum Beginn.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/2. The first system contains 11 measures, with the first measure marked with a double bar line and the number 11. Several measures in the first system are highlighted with grey boxes, indicating dissonant bass lines and shifted rhythms. The second system continues the piece with a treble and bass staff, ending with a double bar line and repeat signs.

Beispiel 9: Johann Jakob Froberger, Sarabande aus der Suite FbWV 620, zweiter Teil

Abschließend noch eine Bemerkung zur Taktart: Obwohl die Zählleinheit in Semiminimen im 17. Jahrhundert in der Regel auf ein schnelleres Tempo hindeutet, ist in diesem Fall eher vom Gegenteil, einer Verlangsamung, auszugehen. Einen Beleg hierfür liefert Muffats Hinweis im Vorwort zum *Florilegium Primum*: »In 3/2 will der Tact sehr angehalten, in 3/4 disem aber lustiger, doch einweg in ›Sarabanden‹, ›Airs‹ etwas langsamer sein.«<sup>38</sup> Die gegenüber den früheren Sarabanden merkliche Steigerung der Satzdichte sowie die fortwährenden metrischen Verschiebungen auf Semiminima-Ebene gehen naturgemäß mit einer Verlangsamung des Tempos einher.

38 Muffat 1695, Vorwort.

## Conclusio

Spätestens in Frobergers reiferen Werken ist die Sarabande von einem schlichten, volkstümlichen, im frühen 17. Jahrhundert als anstößig empfundenen Tanz zu einer höchst stilisierten Kunstform geworden.<sup>39</sup> Das charakteristisch Vertrackte und Sarabandentypische entsteht durch die Möglichkeit, die Ultima der Kadenz entweder auf Arsis oder auf Thesis zu platzieren. Das ermöglicht eine metrische Ambivalenz, die zu einer schwebenden Musik von erhabenem Eindruck führt; zu einer Musik, die immer auf der Suche zu sein scheint und dadurch auch eine existenzielle Dimension erhält. Der Sarabandentypus erscheint bei Froberger gleichsam in hohem Maße vergeistigt. Bedenkt man die geringe Anerkennung, die Tanzmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts insbesondere unter Geistlichen hatte,<sup>40</sup> so scheint sich Froberger ihre Nobilitierung zu seiner Lebensaufgabe gemacht zu haben.

39 Gstrein (1997, 125–133) bezeichnet erst die Sarabande im 18. Jahrhundert als »hochstilisierte Kunstmusik«. Über Froberger schreibt er: »Hinsichtlich der Abschnittslängen hält sich Froberger an die Norm, die Abschnitte lassen sich in Viertakt-Gruppen gliedern, die Phrasenstruktur ist fast ausnahmslos regulär. [...] Die Stilisierung von Frobergers Sarabanden ist vor allem in Bezug auf den Rhythmus fortgeschritten.« (ebd., 116.) Dem muss an dieser Stelle entschieden widersprochen werden.

40 Vgl. etwa die Verurteilung Mersennes (1636, [XI]): »[...] c'est une chose estrange que de mille jouëurs de Luth, & des autres instrumens, l'on n'en rencontre pas dix qui prennent plaisir à chanter, & à exprimer les Cantiques divins; & qui n'ayment mieux jouër une centaine de courantes, de sarabandes, ou d'Allemandes, qu'un air spirituel: de sorte qu'il semble qu'ils ayent vouié tout leur travail à la vanité, qu'ils entonnent dans le cœur par les oreilles, comme par autant d'entonnoirs. l'aouë que je suis de l'aduis des plus excellens politiques, à sçavoir que cette espece de Musique, qui amolist, et enerve le courage, & qui émousse la pointe de l'esprit des jeunes gens, devroit estre bannie des Republicques, comme toutes les autres choses qui corrompent les bonnes mœurs«.

»[...] es ist seltsam, dass man unter tausend Lautenisten und anderen Instrumentalisten nicht zehn antrifft, denen es Freude bereitet, göttliche Gesänge zu singen und auszudrücken; und die nicht lieber hundert Couranten, Sarabanden und Allemanden als eine geistliche Melodie spielen: So scheint es, dass sie ihre ganze Arbeit der Eitelkeit gewidmet haben, die sie wie mit einem Trichter durch die Ohren ins Herz füllen. Ich teile die Meinung der hervorragendsten Politiker, dass diese Art von Musik, die verweichlicht, die Tapferkeit zermürbt und bei den jungen Leuten den Geist abstumpft, ebenso aus den Gemeinwesen verbannt werden müsste, wie alles andere, was die guten Sitten verdirbt« (dt. Übersetzung zit. n. Rentsch 2012, 125).



## Literatur

- Aulich, Bruno (1981), *Alte Musik für Liebhaber*, München: Artemis.
- Bernardy, Ralph (2017), *Kadenz und Gegenwart. Satztechnik und Zeitgestaltung in den Allemanden J. J. Frobergers*, Hofheim: Wolke.
- Bismantova, Bartolomeo (1677), *Compendio Musicale*, Ferrara, Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1983.
- Buch, David J. (1985), »Style brisé, Style luthé, and the Choses luthées«, *The Musical Quarterly* 71/1, 52–67.
- Cumer, Nicola (2012), »Si suona Passacaglio. A Didactic Introduction to Improvisation in the Italian Practice of *Basso Ostinato*«, *Philomusica on-line* 11/2, 85–98. <https://doi.org/10.6092/1826-9001.11.1455>
- Gstrein, Rainer (1997), *Die Sarabande. Tanzgattung und musikalischer Topos*, Innsbruck: StudienVerlag.
- Gstrein, Rainer (2016), »Sarabande« [1998], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15641>
- Jacob, Andreas (1997), *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen*, Stuttgart: Steiner.
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition: Zweyter Theil*, Rudolstadt und Leipzig: Böhme.
- Mariana, Juan de (1950), *Tratado contra los juegos públicos* [ca. 1609], in: *Obras del Padre Juan de Mariana*, hg. von Francisco Pi y Margall, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Real Academia Espanola, 413–462.
- Mattheson, Johann (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter 1987.
- Menke, Johannes (2006), »Kontrapunkt im 17. Jahrhundert – ein Lehrgang«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/3, 341–353. <https://doi.org/10.31751/239>
- Mersenne, Marin (1636), *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris: Cramoisy, Reprint Paris: Centre national de la recherche scientifique 1965.
- Muffat, Georg (1699), *Regulae Concentuum Partiturae*, hg. von Bernhard Lang. [https://imslp.org/wiki/Regulae\\_Concentuum\\_Partiturae\\_\(Muffat,\\_Georg\)#IMSLP180421](https://imslp.org/wiki/Regulae_Concentuum_Partiturae_(Muffat,_Georg)#IMSLP180421)
- Neumann, Werner / Hans-Joachim Schulze (Hg.) (1972), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, Kassel: Bärenreiter.
- Niedt, Friedrich Erhardt (1721), *Musikalischer Handleitung Anderer Theil, Von der Variation des General-Basses, Samt einer Anweisung, Wie man aus einem schlechten General-Baß allerley Sachen als Præludia, Ciaconen, Allemanden, &c. erfinden könne*, 2. Auflage, hg. von Johann Mattheson, Hamburg.
- Rentsch, Ivana (2012), *Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik*, Kassel: Bärenreiter.

- Unternäher-Gfeller, Annette (2018), »Von Allemanden, Couranten, Sarabanden [...] und Gigue, wie selbige aus einem schlechten General-Bass zu erfinden sind – Anleitung zur Improvisation einer Suite«, in: *Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. von Markus Schwenkreis, Basel: Schwabe.
- Van Asperen, Bob (2004), »Neue Erkenntnisse über die ›Allemande, faite en passant le Rhin‹«, *Frobergeriana. CONCERTO – Das Magazin für Alte Musik* Sonderdruck 191/192. <http://www.concerto-verlag.de/projekte/BvA.pdf>
- Walther, Johann Gottfried (1732), *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Reprint, hg. von Richard Schaal, 5. Aufl., Kassel: Bärenreiter 1993.

## Musikalien

- Froberger, Johann Jakob (1649), *Libro secondo di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, et altre Partite*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18706.
- Froberger, Johann Jakob (1656), *Libro quarto di Toccate, Ricercari, Capricci, Allemande, Gigue, Courante, Sarabande, composto et humilissimamente dedicato alla sacra cesarea maesta di Ferdinando Terzo*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs. 18707.
- Froberger, Johann Jakob (2002), *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, Bd. 3, hg. von Siegbert Rampe, Kassel: Bärenreiter.
- Muffat, Georg (1695), *Florilegium Primum*, Augsburg: Koppmayr.
- Rosenmüller, Johann (1645), *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden*, Leipzig.

© 2021 Ralph Bernardy (ralph@bernardynet.de)

Schola Cantorum Basiliensis

Bernardy, Ralph (2021), »Vergeistigte Tanzmusik. Zur innovativen Metrik in Johann Jakob Frobergers Sarabanden«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017 (= GMTH Proceedings 2017)*, hg. von Christian Utz, 211–227. <https://doi.org/10.31751/p.50>

eingereicht / submitted: 31/07/2018

angenommen / accepted: 10/01/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021