Zum periodischen Prinzip bei Johann Sebastian Bach

Von Peter Benary (St. Gallen)

Die vor einem Jahr an gleicher Stelle begonnene Behandlung des periodischen Prinzips im Schaffen J. S. Bachs wollte erste Ansatzpunkte in der Analyse bezeichnen und erste Ergebnisse mitteilen[1]. Hier nun sollen weitere Werke besprochen und einige Fragen der Deutung und Bedeutung erörtert werden.

Die systematisch weiter betriebenen Analysen gingen von der Ansicht aus, es sei zunächst einmal festzustellen, in welchen Werken oder Werkgattungen Ergebnisse besprochener Art – aus den Taktzahlen sich ergebende Symmetrie- oder Proportionsformen – auftreten. Denn die Art der Analyse, formale Abschnitte in ihren Taktzahlen zueinander in Beziehung zu setzen, erscheint nur bei Werken sinnvoll, bei denen die so erzielten Resultate aussagehaltig sind. Wer von daher die Berechtigung der Methode anzweifelt, übersieht, daß jede Werkanalyse an die Grenzen einer durch positive Ergebnisse legitimierten Methode gebunden ist.

Zwei Werkkategorien hoben sich deutlich ab: einerseits Konzerte und konzertnahe Kompositionen, andererseits Werke, die durch formale Eigenständigkeit oder inhaltliche Bezüge von vornherein eine gewisse Nähe zu Ergebnissen der beschriebenen Art aufweisen. Vollständigkeit in dem Sinne, daß alle in Frage kommenden Werke neue Bestätigungen bringen würden, war nicht zu erwarten. Um so mehr überraschte die Zahl der Werke, die zu solchen Bestätigungen führten.

Wir besprechen zunächst Konzerte und konzertnahe Kompositionen. – Das Violinkonzert *a*-Moll (BWV 1041) erbrachte in allen drei Sätzen erwähnenswerte Ergebnisse:

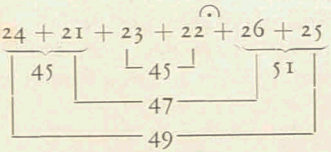
1. Satz

$$24 + 27 + 33 + 17 + 21 + 20 + 29$$
$$= 24 + 60 + 58 + 29 \quad (2:5 \,/\, 2:1)$$
$$= 84 + 87$$

2. Satz

$$4 + 2 + 2 + 6 + 2 + 4 + 2 + 6 + 2 + 6 + 2 + 4 + 4$$
$$= 14 + 14 + 14 + 4$$

3. Satz



Dabei kommt im dritten Satz die Fermate in ihrer deutlich gliedernden Funktion ungefähr an den $^2/_3$-Punkt des Satzes zu stehen.

---

[1] Unter gleicher Überschrift im BJ 1958, S. 84–93.

F-Dur $20 \overset{\frown}{+} 26 \overset{\frown}{+} 16 \overset{\frown}{+} 30 \overset{\frown}{+} 20$ [2]

$= \underbrace{20 + 40}_{} + \underbrace{40 + 48}_{}$

$= \underbrace{44 + 44}_{} + 20$

$= 20 + \underbrace{68}_{} + 20$

e-Moll $40 \overset{\frown}{+} 12 + 30 + 10 + 25 + 40$

$= 40 + \underbrace{76}_{} + 40$

d-Moll 37 (Adagio) $+ 48 + 31 + 30 + 49$

Auch hier resultiert die Übereinstimmung der Außenglieder aus der Da-capo-Form. Bemerkenswert ist aber die Übereinstimmung oder proportionale Ausgewogenheit mit den Binnengliedern.

Die Brandenburgischen Konzerte wurden in dem vorausgegangenen Beitrag in dieser Hinsicht untersucht.

Wir kommen nun zu den Kompositionen eigenständiger Form oder mit inhaltlicher Sonderstellung. – In sieben der zweistimmigen Inventionen (BWV 772–786) und fünf der dreistimmigen Sinfonien (BWV 787–801) gelangten wir zu hierher gehörigen Resultaten, wodurch die Originalität dieser Form zusätzliches Gewicht erhält. – Die Invention *d*-Moll gliedert sich in $18 \overset{\frown}{+} 21 \overset{\frown}{+} 15$ Takte. Dabei ergibt das erste Glied zur Summe der beiden übrigen das Verhältnis 1:2. – Die Invention *Es*-dur gliedert sich in $11 + 11 + 10$ Takte, die Invention *E*-Dur in $20 :\!|\!: + 22 + 20 :\!|\!:$, also gemäß dem schon öfter begegneten Schema a–b–a. Die Invention *F*-Dur sehen wir am sinnvollsten in $12 \overset{\frown}{+} 23$ Takte gegliedert. Ferner sind die Inventionen in *f*-Moll mit $16 + 18$ und *h*-Moll mit $11 + 11$ Takten zu nennen. Neu im Rahmen unserer Betrachtung ist dabei, daß mehrfach die exakte Mitte der Stücke deutlich hervortritt[3]. Dies ist der Fall in den beiden letztgenannten Inventionen, wie aus den Taktzahlen ersichtlich, in der Invention *D*-Dur durch die drei lang ausgehaltenen Noten, in den Inventionen *d*-Moll und *e*-Moll durch Triller und in der Invention *f*-Moll durch deutlichen Neuansatz in dem jeweils in der Mitte der Stücke stehenden Takt.

Die Sinfonie *C*-Dur zeigt mit $6 + 4 + 4 + 6 + 1$ Schlußtakt wiederum symmetrische Anlage, ebenso die in *Es*-Dur, die von den Kadenzen ausgehend in $13 + 12\ (3 \cdot 4) + 13$ Takte zu gliedern ist. Die Sinfonie *g*-Moll hat folgenden Aufbau:

$16 + 12 + 8 + 11 + 17 + 8$

$= 28 + 8 + 28 + 8$

[2] $\overset{\frown}{\ }$ bezeichnet eine Phrasenverschränkung, d. h. der letzte Takt einer periodisch zusammengehörigen Taktgruppe ist zugleich der erste der darauffolgenden. In der zusammenfassenden Addition der einzelnen Taktzahlen war daher jeweils die Zahl der Phrasenverschränkungen abzuziehen.

[3] Wir kommen unten auf die Satzhalbierung nochmals zu sprechen.

gewürdigt worden. Die Ergebnisse berechtigten dazu, das Werk in das Blickfeld dieser Studie einzubeziehen. Unsere Analysen waren so ergiebig, daß einschränkungslos gesagt werden kann: das WK ist einer der wichtigsten Belege für die Richtigkeit unserer Annahme, gerade diejenigen Werke Bachs, die sich durch eine gewisse Eigenständigkeit auszeichnen, seien weitgehend von den hier dargestellten Formalstrukturen mitbestimmt. Daß dies die Kunst der Fuge und das Musikalische Opfer nicht zu bestätigen scheinen, dürfte in deren stilistisch eindeutig rückwärts gewandter Haltung begründet sein, während der Durchbruch des periodischen Prinzips eine vorwärts weisende Erscheinung ist, also dem „Geist" des WK durchaus gemäß!

In der folgenden Übersicht ist die Gliederung der Präludien (Präl) und Fugen des WK gemäß ihren Taktzahlen angegeben, soweit sie in diesem Rahmen nennenswert sind. Wenn nicht ohne weiteres aus dem Notentext ersichtlich, ist vermerkt, was zu der jeweils vorgenommenen Gliederung veranlaßte.

WK I

Präl *C* 4 + 8 + 8 + 3 + 8 + 4 (Baßführung)
= 12 + 11 + 12

Präl *Cis* 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 6 + 8 + 8 + 12 + 12 + 10 + 8
= 32 + 14 + 16 + 24 + 18
54
50

Präl *d* 14 + 12

Präl *e* 20 + 2 + 19 (= 41)

Präl *fis* 12 + 12 (einzige deutliche Kadenzierung)

Präl *As* 17 + 17 + 10 (Kadenzen)

Präl *gis* 13 + 4 + 12 (Kadenzen)

Präl *B* 10 + 10

Präl *b* 12 + 12 (Änderung der Satzfaktur)

Fuge *C* 14 + 14 (Beginn der Engführung)

Fuge *cis* 36 + 58 + 22
58

Fuge *d* 22 + 22 (Durchführungsbeginn mit Themenumkehrung)

Fuge *es* 44 + 43 (Durchführungsbeginn mit Themenumkehrung)

Fuge *e* 10 + 9 + 10 + 9 + 4 (= 42, vgl. Präl. *e*)

Fuge *fis* 20 + 20 (Beginn der Themenumkehrung)

WK II

Präl *c* 12:: + 16:|

Präl *Des* 25 + 26

Präl *cis* 32 (16 + 16) + 30 (Kadenzen und Bogenform)

Präl *D* 16:: + 24 + 16:|

Präl *d* 30 + 31 (Bogenform)

	WK I	WK II	zus.
Präludien	9	8	17
Präludien mit :‖:	–	10	10
Fugen	6	12	18
zusammen	15	30	45

Was uns dabei besonders feststellenswert erscheint, ist die Tatsache, daß bei 12 Fugen (WK I: *c*, *d*, *es*, *fis*; II: *c*, *cis*, *D*, *d*, *Es*, *es*, *fis*, *A*), also bei der Mehrzahl der hier angeführten Fugen und bei zehn Präludien (WK I: *d*, *e*, *fis*, *gis*, *B*, *b*; II: *Des*, *cis*, *d*, *H*) eine deutliche Zweiteilung mit mittlerer Abgrenzung vorliegt. Dabei sind die in Frage kommenden Präludien mit zweiteilendem Doppelstrich nicht mitgezählt. Dem sollte man einmal eingehender nachspüren; wir können hier nur hinweisen auf mögliche Zusammenhänge mit Tanz und Nachtanz, mit dem Tänzerischen überhaupt, mit der 2 + 2-Satzfolge der Sonata da chiesa, mit der Zweiheit Präludium (o. ä.) plus Fuge und nicht zuletzt mit den Symmetrie- und Korrespondenz-Faktoren des periodischen Prinzips.

Was Bachs geistliche Kantaten anbelangt, so vermuten wir, daß sich nur in einigen wenigen Fällen Ergebnisse der hier besprochenen Art finden lassen. Der wichtigste Grund hierfür wird in der meist termingebundenen Zweckbezogenheit dieser Werke zu suchen sein. Die beiden nachfolgenden Beispiele betreffen Kantaten-Sätze, die ohnehin einen gewissen Ausnahmecharakter besitzen. So ist die auffällige Gliederung des Eingangschores zur Kantate „Wer sich selbst erhöhet" (BWV 47) in 44 + 67 + 43 + 74 (= 111 + 117) durch die textliche Symmetrie hinreichend erklärt. Bemerkenswerter ist der große Chorsatz der Kantate „Nun ist das Heil" (BWV 50), der in 68 + 68 Takte gegliedert ist. Weitere Ergebnisse ähnlicher Art werden sich in Bachs Kantatenwerk noch finden lassen; doch hat es den Anschein, als sei ihre Zahl nicht groß genug, um sie für diese Werkgattung als typisch ansprechen zu können.

Anders verhält es sich bei den Orgelwerken. Sie sind, wenigstens was die cantus-firmus-freien Kompositionen betrifft, in der Regel und vergleichsweise „langsamer" geschrieben, versponnener in die „Komposition" selbst, als das bei den meisten Kantaten angenommen werden kann. So war Bachs Orgelschaffen von vornherein den von uns gemeinten Ergebnissen der Analyse zugänglicher und näher.

Überraschenderweise fanden sich auch in vier von den acht kleinen Präludien und Fugen für Orgel (BWV 553–560) einfachste Proportionen der Taktzahlen jeweils zwischen Präludium und Fuge:

Nr. 1 57:‖ + 26 ≅ 2:1
Nr. 2 31 + 30 ≅ 1:1
Nr. 4 58 + 29 = 2:1
Nr. 7 18 + 52 ≅ 1:3

Damit ergibt sich, wenigstens für diese Kompositionen, ein klarer Beleg für eine kompositorische Bezugnahme zwischen Präludium und Fuge, die

der 1. Satz: (4) + 24 + 12 + 25

der 2. Satz: 23 + 22

der 3. Satz: 35 + 24 + 38, der sowohl als Symmetrieform wie auch als Proportionsform (Außenglieder : Mittelglied = 3 : 1) angesprochen werden kann. In der Sonate *C*-Dur weisen wir hin auf den 1. Satz:

$$\begin{array}{rcccccc} & 16 + 34 & + & 21 + 12 & + & 21 & + 16 + 35 \\ = & 50 & + & 54 & + & 51 & \end{array}$$

und den 3. Satz:

$$\begin{array}{rcccc} 12 + & \underbrace{16 + 14 + 16 + 14 + 16}_{76} & + & \underbrace{16 + 14 + 14 + 16 + 14 + 1}_{75} & \\ = 12 + & 76 & + & 75 & \end{array}$$

In der Sonate *G*-Dur schließlich ist der 1. Satz zu erwähnen, der mehrere Möglichkeiten bietet, in symmetrischer oder proportionaler Weise aufgeschlüsselt zu werden:

$$\begin{array}{rcccc} & \overbrace{20 + 53} & + 54 + 34 + 20 & & \\ = & 72 & + 54 + & 54 & (4:3:3) \\ = 20 + 53 & + 54 + & & 54 & \\ = 20 + & 140 & & + 20 & \end{array}$$

Soweit die Ergebnisse unserer Analysen.

Leicht könnte der Eindruck entstehen, es handele sich bei diesen Analysen um eine einseitige Überbetonung des formalen Elementes oder wenigstens, diese Überbetonung trete als unbeabsichtigte Begleiterscheinung auf und versperre den echten Zugang zum musikalischen Kunstwerk. In der Tat wurden bisher kaum Fragen der inhaltlichen Deutung angeschnitten. Die Eigenart der hier behandelten Fragen musikalischer Analyse verlangte aber zunächst nach einer ihrer Art gemäßen, also rein numeralen Darstellung. Nun, da im Überblick eine Kenntnis der Fakten besteht, muß nach deren Bedeutung und Deutung gefragt werden.

Zunächst: handelt es sich um eine bewußte kompositorische Absicht Bachs oder um absolute Zufälligkeit? – Eine rechnerische Vorausplanung ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auszuschließen. Rechnerische Restbeträge wären sonst unwahrscheinlich, auch müßten sich wenigstens hie und da Taktzählungen in den Autographen finden. Auch allgemein und grundsätzlich widerspräche es dem heutigen Bachbild. Eine absolute Zufälligkeit liegt ebenfalls nicht vor, da sonst nicht bestimmte Werkgruppen besonders hervortreten würden und diese nicht mit so zahlreichen Belegen. Die Zahl und Vielfalt der gefundenen „Stimmigkeiten" berechtigt dazu, sie im Rahmen des Bachschen Gesamtwerkes als, wenn nicht typische, so doch als maßgebliche personalstilistische Erscheinung anzusprechen. Eine Sinndeutung kann also nur zwischen Absicht und Zufall, zwischen bewußter kompositorischer Maßnahme und „reinem" Ergebnis liegen. Es sei nachfolgend versucht, einer solchen Sinndeutung um einige Schritte näher zu kommen.