

Bemerkungen zu Bachs Motetten

Von Ulrich Siegele (Tübingen)

Proportionale Gliederung

Der Predigt beim Gedächtnisgottesdienst der verstorbenen Frau Stadthauptmann Winkler am 4. Februar 1726 lag Jesaja 43,1 zugrunde¹. Die Motette „Fürchte dich nicht“ stellt diesem Vers den mit den gleichen Worten beginnenden Vers 41,10 desselben Propheten voran und gliedert den Text so:

Fürchte dich nicht,	ich bin bei dir,
weiche nicht,	denn ich bin dein Gott;
ich stärke dich,	ich helfe dir auch,
ich erhalte dich	durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Fürchte dich nicht,
denn ich habe dich erlöset,
ich habe dich bei deinem Namen gerufen,
du bist mein.

Die musikalische Gliederung des ersten Teils der Motette schließt sich der syntaktischen Gliederung des ersten Bibelverses nach größeren und kleineren Einheiten an. Abwechslungsreiche Vielfalt entsteht daraus. Der zweite Teil trennt die Außenglieder des Verses ab und verbindet die Binnenglieder zu einer Doppelfuge. Hier tritt die Unveränderlichkeit der göttlichen Verheißung hervor. Ihr antwortet die menschliche Seele mit dem stets sich erneuernden Gebet des Kirchenliedes (den beiden letzten Strophen von Paul Gerhards „Warum sollt ich mich denn grämen“). Die Erfüllung der Verheißung und des Gebetes aber stellt der Schluß der Motette vor, die der Komponist damit in eigentümlicher Weise auf sich selbst bezieht. Der Baß der bloß musikalisch betrachteten überraschenden Takte 151–153 läßt (aus C-Dur in die Tonart des Stückes transponiert) die Stufen *BACH* erklingen: der Autor selbst, der hier sein Künstlerzeichen anbringt, wird in der Taufe beim Namen gerufen; zugleich aber sind die Tonstufen des Namens genommen aus den Tönen der Worte „denn ich habe dich erlöset“, die die Musik mit dem althergebrachten Mittel der chromatisch gefüllten Quart auf das Kreuz und Christi Tod bezieht. So vereinigen sich Gottes Wort und menschlicher Name, erfüllen sich doppelte Verheißung und Bitte des ewigen (oder, wie es nach Paul Gerhardt heißen muß: des leiblichen) Umfanges: „Du bist mein.“

Völlige Einschnitte finden sich im 28. und 73. Takt der Motette, ein schwächerer zu Beginn des 10. Taktes. Das ergibt diese Gruppierung der Takte:

$$9 + 19 + 44 + 82 = 154$$

¹ B. F. Richter, *Über die Motetten Seb. Bachs* in: BJ 1912, S. 1–32, hierzu S. 11.

Sie läßt sich verstehen als:

$$(1 \cdot 9) + (2 \cdot 9 + 1) + (5 \cdot 9 - 1) + (9 \cdot 9 + 1) = (17 \cdot 9 + 1)$$

Das bedeutet eine Gliederung nach der Proportion 1 : 2 : 5 : 9, oder, wenn man die beiden ersten Abschnitte, die ohne Pause ineinander übergehen, zusammenfaßt, nach der Proportion 3 : 5 : 9. Das heißt: Jeder folgende Abschnitt ist um eine Einheit kleiner als das Doppel des vorhergehenden, nach der Formel $n : (2n - 1)$.

In der Fuge des letzten Abschnittes stimmen die Takte 78–112 und 115 bis 149 musikalisch überein (der Alt der Takte 115–116 ist im Anschluß an die Takte 90–91 oder 108–109 ergänzt)². Die Fuge selbst ist gerahmt von zweimal fünf Takten. So läßt sich dieser letzte Abschnitt verstehen als:

$$(9 \cdot 9 + 1) = 5 + (4 \cdot 9 + 4 \cdot 9) + 5$$

Die zweimal fünf Takte des Rahmens zusammen ergeben dabei $1 \cdot 9 + 1$. Die Fuge dieses Abschnittes ist ohne Rahmen ebenso lang wie die vorhergehenden Abschnitte der Motette zusammen; ihr Einsatz teilt die Motette in zwei Hälften von 77 Takten³.

Die Motette „Jesu, meine Freude“ ist dank ihres klaren Aufbaus von der Forschung bevorzugt worden⁴. Luetge hat zuerst das Gleichgewicht der Taktzahlen vor und nach der mittleren Fuge mit 209 und 208 erkannt. Bei „Fürchte dich nicht“ entsprechen die Taktzahlen unmittelbar der Dauer. Hier jedoch kann, infolge wechselnder Taktarten, ihre Gleichheit nur Hinweis sein. Sie müssen auf ein gemeinsames Maß bezogen werden. Ich greife einer Untersuchung über die Zeitmaße und ihre Proportionen in Bachs Musik vor und bediene mich hier dieser Gleichungen:

Ein c-Takt⁵ = zwei $\frac{3}{4}$ -Takte
 (Gleiche Dauer der Schlagzeiten, Viertel = Viertel)
 Ein c-Takt = ein $\frac{3}{2}$ -Takt

² Vgl. dazu E. Platen, *Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung Johann Sebastian Bachs*, Diss. Bonn 1959, S. 146–148.

³ Vgl. auch P. Benary, *Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach* in: BJ 1958, S. 84–93, hierzu S. 91.

⁴ Spitta II, S. 431–433; B. F. Richter in: BJ 1912, S. 9–11; F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion* in: BJ 1928, S. 1–95, s. S. 36–41, 56; W. Luetge, *Bachs Motette „Jesu, meine Freude“* in: MuK 4 (1932), S. 97–113; H. Stephan, *Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken* in: BJ 1934, S. 63–88, hierzu S. 77–78; W. Blankenburg, *Die Symmetriefform in Bachs Werken und ihre Bedeutung* in: BJ 1949–1950, S. 24–39, hierzu S. 26, 30, 33, 37–38; R. Gerber, *Über Formstrukturen in Bachs Motetten* in: Mf 3 (1950), S. 177–189, hierzu S. 177–179; E. Platen, *Untersuchungen ...*, S. 138–144; R. Stephan, *Die vox alta bei Bach* in: MuK 23 (1953), S. 58–65.

⁵ Ich hoffe, andernorts nachweisen zu können, daß der Ansatz dieses (figuralen, nicht mit Choral bezeichneten) c-Taktes 108 Takte in der halben Viertelstunde, also Viertel = 57,6 M. M. beträgt; vgl. vorerst das Referat *Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J. S. Bach* in: Kongreß-Bericht Kassel 1962. Diese Untersuchungen folgen den grundlegenden Studien Walter Gerstenbergs und fügen sich den Arbeiten seines Schülerkreises ein (R. Elvers, P. Horn und F.-J. Machatius).

(Gleiche Dauer der Takte; 3 Schläge auf 4, Verlangsamung der Schlagzeit nach der Proportio subsesquitertia)

Ein halber **c**-Takt = ein $\frac{3}{4}$ -Takt

(Gleiche Dauer eines halben **c**- und eines ganzen $\frac{3}{4}$ -Taktes; 3 Schläge auf 2, Beschleunigung der Schlagzeit nach der Proportio sesquialtera)

Ein Achtel des **c**-Taktes = ein Achtel des Andante überschriebenen $\frac{12}{8}$ -Taktes

(Gleiche Dauer des Achtels; wechselnde Gruppierung dieses gleichbleibenden Notenwertes zu Takten)

Vier Viertel des **c**-Taktes = drei Viertel des mit Choral bezeichneten **c**-Taktes

(Dehnung des **c**-Taktes auf vier Drittel; 3 Schläge auf 4, Proportio subsesquitertia)

Das beigefügte Schema gibt eine Übersicht über vielfältige Entsprechungen. Erster und zweiter, vorletzter und letzter Satz bilden die Außenglieder. Sie sind durch die gemeinsame Grundtonart miteinander verbunden. Eröffnender und schließender Choral stimmen musikalisch überein, zweiter und vorletzter Satz verarbeiten dasselbe thematische Material. So sind diese Außenglieder nach Satzart, Stimmzahl und Taktart gegenläufig aufeinander bezogen. Die zwischen den Außengliedern und der mittleren Fuge stehenden Dreiergruppen sind als ganzes durch die nahezu gleiche Silbenzahl des Textes verbunden und nach der Satzart gleichläufig geordnet. Sie gruppieren um einen dreistimmigen Satz (einmal des hohen, einmal des tiefen Chores) je zwei Sätze gleicher Stimmzahl und beginnen mit einem Vierertakt choralen Maßes.

Eine Gliederung nach Taktzahlen und proportionaler Dauer bezieht allein die äußeren Choräle aufeinander und verknüpft zweiten und vorletzten Satz mit den Binnengruppen. Diese doppelte Stellung des zweiten und vorletzten Satzes, die wechselnde Grenzscheide zwischen Außen- und Binnengruppen verbürgt den Zusammenhalt des Werkes. So überbrückt dann auch der mittlere Satz die Mittelachse des Werkes. Seine beiden kontrastierenden Teile vermeiden das Verhältnis 1 : 1; sie wiederholen vielmehr mit der Teilung 3 : 1 oder 6 : 2 das Verhältnis der Dreiergruppen zum mittleren Satz in der Proportion des ganzen Werkes 1 : 6 : 2 : 6 : 1.

Die Kompositionsartitur der Motette „Singet dem Herrn“ trägt am Ende des zweiten Satzes den autographen Vermerk: „Der 2 Versus ist wie der erste, nur daß die Chöre umwechseln, nur^{5a} das 1ste Chor den Choral, das dre [andre] die Aria singe.“ Schon Spitta (II, S. 434) hat ihn auf die vierte Strophe des Liedes „Nun lob, mein Seel, den Herren“ bezogen. Anknüpfend an den erneuten Hinweis Walter Gerstenbergs (im Nachwort zum Faksimile des Autographs, Kassel 1958) konnte diese Fassung der Motette

^{5a} Hier im Sinne von „nun“ (vgl. Grimmsches Wörterbuch VII, Sp. 1008).

Nr.	Satzart	Stimmenzahl	Tonart	Stufen	Silbenzahl des Textes	Taktart	Taktzahl	Bezogen auf c-Takt	Proportionale Dauer
1	Choral simpliciter	4	e	I	55	C Choral	19	25	1 · 25
2	Chor motettisch	5	e	I	31	$\frac{3}{2}$	84	84	
3	Choral figuriert	5	e	I	55	C Choral	19	25	6 · 25 + 3
4	Chor motettisch	3	e-b	I-V	35	$\frac{3}{4}$	24	12	
5	Choral motettisch	5	e	I	55	$\frac{3}{4}$	63	32	
6	Fuge	5	G-b	III-V	33	C	$\frac{36}{12}$	48	$\frac{6 \cdot 6}{2 \cdot 25} - 2$
7	Choral figuriert	4	e	I	55	C Choral	19	25	
8	Chor motettisch	3	C-a	VI-IV	36	$\frac{12}{8}$ Andante	23	34	
9	Choral motettisch	4	a	IV	55	$\frac{2}{4}$	106	53	6 · 25 + 3
10	Chor motettisch	5	e	I	63	$\frac{3}{2}$	41	41	
11	Choral simpliciter	4	e	I	55	C Choral	19	25	1 · 25
Summe:								404	16 · 25 + 4

kürzlich erprobt werden. Dabei wurde folgende Lesart der Choralstrophe als wahrscheinlich zugrunde gelegt⁶:

Die Gottesgnad alleine
steht fest und bleibt in Ewigkeit
bei seiner lieb'n Gemeine,
die steht in seiner Furcht bereit,
die seinen Bund behalten.
Er herrscht im Himmelreich.
Ihr starken Engel waltet
seins Lobs und dient zugleich
dem großen Herrn zu Ehren
und treibt sein heiligs Wort.
Mein Seel soll auch vermehren
sein Lob an allem Ort.

An diese Choralstrophe schließt der folgende Satz „Lobet den Herrn in seinen Taten“ unmittelbar an, während der Übergang „Also der Mensch vergehet, sein End das ist ihm nah“ – „Lobet den Herrn“ solch ausdrücklicher Verknüpfung entbehrt. Musikalisch tut die Wiederholung der Regel des Chortausches Genüge, sowohl im „Umwechseln“ von Choral und Aria, vor allem aber in der Verbindung mit dem folgenden Satz: Nun schließt der zweite Chor mit der Aria, und der erste, der zuvor mit der Aufforderung des Chorals geendet hatte, hebt mit dem Lobpreis an. Dies sind zwingende Gründe der textlichen und musikalischen Verknüpfung; ihnen gegenüber kann der Befund der Originalstimmen, die dieser Wiederholung entbehren, kaum ins Gewicht fallen, zumal der Sopran des zweiten Chores zeigt, daß der Kopist der Stimme die Notiz der Partitur mißverstanden und auf den folgenden Satz „Lobet den Herrn“ bezogen hat: Er trägt zunächst fünf Takte des ersten Basses in diese Stimme ein, streicht sie aus, fährt mit dem ersten Sopran fort, gerät nach sechs Takten, beim gemeinsamen Zeilenwechsel von Partitur und Stimme, für drei Takte in das System des zweiten Soprans und beginnt den Satz dann endlich mit diesem

⁶ Der freundlichen Hilfe des Bach-Archivs in Leipzig verdanke ich die Lesarten für die dritte und vierte Strophe des Liedes in fünf Gesangbüchern: Vopelius 1682 (vgl. BJ 1956, S. 116), Wagner 1697 (S. 113), Unfehlbare Engel-Freude 1710 (S. 117 Anm.), St. Georg 1721 (S. 120), Dresden 1725 (S. 115). Die Fassung der dritten Strophe weicht in der Motette an drei Stellen von der gemeinsamen Lesart aller fünf Gesangbücher ab: Zeile 2 *Kinderlein* (durch die Stimmen bezeugt) gegenüber *Kindlein klein*; Zeile 3 *allen* gegenüber *Armen* (*allen* Partitur und von den Stimmen Sopran und Baß; in der Alt-Stimme *armen*, in der Tenor-Stimme *allen* aus *armen* korrigiert); Zeile 10 *nicht mehr* gegenüber *nimmer*. Infolgedessen kann genaugenommen keines dieser Gesangbücher für die vierte Strophe herangezogen werden. Vopelius, Wagner und Unfehlbare Engel-Freude lesen in Zeile 6 *herrschen* gegenüber *Er herrscht*, in Zeile 12 *an allen Ort* gegenüber *an allem Ort*. In Zeile 6 glaubte ich wegen des anschließenden Textes der Aria, die zweite Lesart vorziehen zu sollen; deshalb habe ich auch in Zeile 12 gegen die Lesart dieser drei Gesangbücher, die hier erwägenswert wäre, entschieden.

Part. Der Text der Choralstrophe war den Sängern gewiß bekannt, die Stimmen konnten bei kleiner Besetzung vor der Wiederholung von Choral und Aria und danach zwischen den Chören ausgetauscht werden: es bedurfte nur der mündlichen Anweisung.

Ich füge hier den oben gegebenen Gleichungen der Taktarten diese hinzu:
Ein Viertel des **c**-Taktes = ein $\frac{3}{8}$ -Takt

(Gleiche Dauer eines viertel **c**- und eines ganzen $\frac{3}{8}$ -Taktes; 3 Schläge auf 1, Beschleunigung der Schlagzeit nach der *Proportio tripla*).

Die Motette vereinigt die praktisch verwandten Proportionen der Mensuraltheorie: *Proportio dupla* im Verhältnis von $\frac{3}{4}$ - und choralem **c**-Takt; *Proportio tripla* im Verhältnis von figuralem **c**- und $\frac{3}{8}$ -Takt; *Proportio sesquialtera* im Verhältnis von $\frac{3}{4}$ - und figuralem **c**-Takt; *Proportio sesquitercia* im Verhältnis von choralem und figuralem **c**-Takt.

Ein Schema vermittele den Überblick:

Nr.	Taktart	Taktzahl	Bezogen auf c -Takt	Proportionale Dauer
1	$\frac{3}{4}$	$\frac{75}{76}$] 151	76	2 · 36 + 4
2	c Choral	$\frac{69}{69}$] 138	184	5 · 36 + 4
3	c $\frac{3}{8}$	$\frac{34}{113}$	$\frac{34}{29}$] 63	2 · 36 - 9
		Summe:	323	9 · 36 - 1

Der Choral mit den auskomponierten Zeilenzwischenräumen der Aria steht bestimmend in der Mitte. Er ist umrahmt von zwei beträchtlich kürzeren, etwa gleichgewichtigen figuralen Sätzen. Jeder der drei Sätze ist zweigeteilt, der erste hälftig, der zweite durch die Wiederholung, der dritte um $\pm 2\frac{1}{2}$ von der Mitte abweichend⁷. Die kleinste Bewegungseinheit, die Sechzehntel des ersten Satzes und des zweiten Teils des letzten Satzes sind gleich schnell und beziehen sich solcherweise aufeinander⁸.

⁷ Die genaue Mitte liegt also im dritten Takt vor dem Übergang zum $\frac{3}{8}$ -Takt, wo zum erstenmal in diesem Satz beide Chöre zusammentreten.

⁸ Diplomatische Kriterien datieren die Motette auf die Jahre 1726 oder 1727 (Dürr Chr., S. 93 und Dadelsen TBSt 4/5, S. 130). Da die Angabe der Bestimmung fehlt, ist der Tag ungewiß. Seit Spitta (II, S. 433) wird sie immer wieder auf Neujahr bezogen (so auch A. Schering in: BJ 1933, S. 33-36); es käme dann der 1. 1. 1727 in Frage. Doch scheint es kaum möglich, daß je eine Motette als Hauptmusik an die Stelle der Kantate getreten sein könnte. A. Dürr hat den Geburtstag der Fürstin von Anhalt-Köthen am 30. 11. 1726 zur Diskussion gestellt, K. Ameln (*Zur Entstehungsgeschichte*

Zur Ordnung der Modulation

Bei der Betrachtung der Motette „Jesu, meine Freude“ stellt sich zunächst die Vermutung ein, die Ordnung der Tonstufen, in denen die einzelnen Sätze beginnen und schließen, komme nur in geringem Maße mit dem Bauplan der Motette überein. Gerade, daß die Außenpaare durch die gemeinsame Grundtonart gebunden sind, daß die mittlere Fuge als erster Satz das Tongeschlecht ändert und samt den beiden dreistimmigen Sätzen zwischen Beginn und Schluß die Tonart wechselt. Eine fortschreitende Tendenz scheint der Tonartenfolge der mittleren Sätze innezuwohnen. Um sie zu verstehen, befragen wir theoretische Quellen⁹.

J. G. Walther nennt diese Ordnung der Kadenzstufen, gleicherweise gültig für Dur und Moll:

I V III VI IV

Er gliedert sie in *Clausulae essentiales*, das sind Kadenzstufen, deren Grundton im Grunddreiklang der Tonart enthalten ist (nämlich: I *primaria*, V *secundaria*, III *tertiaria*), und in *Clausulae affinales*, das sind Kadenz-

der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von J. S. Bach in: BJ 1961, S. 25–34) den Geburtstag Augustus des Starken, den der kürzlich genesene König am 12. 5. 1727 in Leipzig beging. Dem widerspricht das WZ der Originalpartitur, das bisher nur für die Zeit vom 23. 6. 1726 bis 5. 1. 1727 bezeugt ist (Dürr Chr., S. 133–135). Selbst wenn man mit Dadelens (TBSt 4/5, S. 130) BWV 82 für den 2. 2. 1727 in Anspruch nimmt, bleibt eine Differenz von mehr als drei Monaten. Auch deutet die Änderung der dritten Zeile der Choralstrophe von *Armen in allen* auf einen allgemeineren Anlaß. Immer noch ist die von Ch. S. Terry (*Bach's Singet dem Herrn: A Conjecture* in: *Musical Quarterly* 21, 1935, S. 125–131) hergestellte Beziehung zum Reformationsfest bedenkenwert; hierher jedenfalls stimmt die zu ergänzende Choralstrophe zwangloser als zur Genesung des Königs. Die Frage der genauen Datierung muß also offenbleiben.

⁹ Mir stehen im Augenblick folgende Schriften zur Verfügung: J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. v. P. Benary, Leipzig 1955 (datiert 1708; dort S. 162–163); G. H. Stölzel, *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, Hs. Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. theor.* 830, benützt im Mikrofilm des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs Kassel (A: *Cap. XIV Von den Clausulis*, B: *Cap. XIII Von den Modis Musicis modernis*; vgl. auch F.-H. Neumann, *Die Ästhetik des Rezitatifs*, Straßburg u. Baden-Baden 1962, S. 110); J. A. Scheibe, *Compendium Musices*, hrsg. v. P. Benary als Anhang zu: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961 (zwischen 1728 und 1736; dort S. 33–34; vgl. auch P. Benary, *Jobann Adolf Scheibes Compendium Musices* in: *Mf* 10, 1957, S. 508–515); Ch. G. Ziegler, *Anleitung zur musikalischen Composition*, Hs. New York Public Library, Drexel Collection (*Cap. IV de Clausulis cognatis oder Von der Verwandtschaft der Thone*; datiert 1739; vgl. L. G. Ratner, *Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure* in: *Musical Quarterly* 42, 1956, S. 439–454, hierzu S. 448); J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (I), Berlin u. Königsberg 1774, S. 106 (vgl. dazu auch C. Dahlhaus in: BJ 1955, S. 70–71); H. Ch. Koch, *Musikalisches Lexikon*, Offenbach 1802, Sp. 200. Vgl. auch A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae* in: *Kongreß-Bericht Bamberg 1953*, S. 114–120, und E. Apfel, *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität* in: *Mf* 15, 1962, S. 212–227.

stufen, die mit dem Grunddreiklang zwei Töne oder einen Ton, nicht aber ihren Grundton gemeinsam haben (nämlich: VI prima, IV secunda).

Hinzu treten die *Clausulae peregrinae*, die keinen Ton mit dem Grunddreiklang gemeinsam haben (bei Beschränkung auf die leitereigenen Dreiklänge also in Dur II, in Moll VII)¹⁰.

Diese Gliederung unterscheidet verschiedene satztechnische (und damit vielleicht auch verschiedene historische) Schichten des Kadenzierens. Man stelle sich einen *Cantus firmus* vor, der auf den Stufen des Grunddreiklangs, auf I, V und III klausuliert, und lege ihn einer mehrstimmigen Komposition als Tenor zugrunde. Ist dieser Tenor tiefste Stimme des Satzes, so ist es möglich, auf den *Essentiales*, dagegen unmöglich, auf den *Affinales* zu kadenzieren. Hierzu bedarf es eines *Contratenor bassus*, einer tieferen Stimme, die eine Terz oder eine Quinte unter dem Kadenzton des *Cantus firmus* zu bilden vermag. Eine Kadenz auf der *Peregrina* vollends setzt voraus, daß der *Cantus firmus* pausiert – oder der Satz *Cantus-firmus-frei* ist.

Diese Ordnung der Kadenzstufen beruht, so will es scheinen, auf satztechnischen Unterscheidungen. Merkmale sind gemeinsame Töne und die Stellung dieser Töne im Dreiklang. Es leuchtet ein, daß bei solcher Bestimmung eine Trennung der Tongeschlechter außer Frage steht; eine Ausnahme macht die *Peregrina*, die auf den letzten noch übrigen leitereigenen Dreiklang verwiesen ist.

Diese satztechnische Ordnung der Kadenzstufen nun wird modifiziert unter einem Gesichtspunkt, der die Eigenschaften des Tonsystems berücksichtigt. Dieser Gesichtspunkt ist die Verwandtschaft der Tonarten. Deren Grade bestimmen sich einerseits aus der Nachbarschaft im Quintenzirkel als Dominante und Subdominante, andererseits aus der Gemeinsamkeit der Leitern als Paralleltonarten der Hauptstufen¹¹.

Ein Vergleich der Waltherschen Ordnung mit den Funktionsbezeichnungen, wie sie für Dur-Tonarten gelten, läßt sogleich den Ansatzpunkt der Modifikation hervortreten:

I	V	III	VI	IV	II
T	D	Dp	Tp	S	Sp

Die Dominantparallele rangiert vor der Tonikaparallele, die Dominantparallele zählt zu den *Essentiales*, die Tonikaparallele zu den *Affinales*.

Eine erste Modifikation gibt Stölzel B, indem er, wennschon unter Beibehaltung der Reihenfolge, die Tonikaparallele derselben Gruppe zuordnet, der auch die Dominantparallele angehört. Er gliedert in ordentliche Ausweichungen (V, III, VI) und in außerordentliche Ausweichungen (IV, II).

¹⁰ Walther nennt die Stufen der *Peregrinae* nicht ausdrücklich; doch gehen sie aus den bei ihm folgenden Beispielen hervor und sind außerdem von Stölzel A, der das gleiche System wiedergibt, bezeugt.

¹¹ Zu satztechnisch begründeter Ausbildung dominantischer Beziehungen vgl. AfMw 17 (1960), S. 166.

Die entscheidende Umstellung von Dominant- und Tonikaparallele aber ist bei Scheibe bezeugt:

I	V	VI	III	IV	II
T	D	Tp	Dp	S	Sp

Diese Reihenfolge bleibt verbindlich bis hin zu Kirnberger und Koch. Nur Ziegler überliefert, neben dieser Hauptordnung, eine Variante, die, seinerzeit anscheinend gerne gebraucht, die Subdominante ebenfalls vorzieht:

I	V	VI	IV	III	II
T	D	Tp	S	Dp	Sp

Die Verwandtschaft der Paralleltonarten läßt sich auch so verstehen, daß ihren Dreiklängen jeweils eine große Terz gemeinsam ist. In C-Dur wird die Terz *c-e* durch ein übergesetztes *g* zur Tonika, durch ein untergesetztes *a* zur Tonikaparallele ergänzt, ähnlich die Terz *g-b* durch *d* zur Dominante, durch *e* zur Dominantparallele, die Terz *f-a* durch *c* zur Subdominante, durch *d* zur Subdominantparallele. Wo aber den Terzen und ihrer Lage im Dreiklang solche Bedeutung zukommt, müssen die Tongeschlechter getrennt werden. Nur, daß bei den Moll-Tonarten die überkommene Ordnung der Kadenzstufen schwerer unter dem Gesichtspunkt der Verwandtschaft der Tonarten zu modifizieren ist. Das zeigt der Vergleich der Waltherschen Ordnung mit den Funktionsbezeichnungen, wie sie für Moll gelten:

I	V	III	VI	IV	VII
T	D	Tp	Sp	S	Dp

Die Subdominantparallele tritt vor der Subdominante, beide zusammen treten vor der Dominantparallele ein.

Infolgedessen wechseln die Lösungen. Scheibe, bei den Dur-Tonarten der neuen Ordnung zugewandt, bleibt hier bei der alten, in ordentliche (V, III, VI) und außerordentliche (IV, VII) Ausweichungen gliedernd. Kirnberger vertauscht Subdominantparallele und Subdominante, damit wenigstens einen Anstoß beseitigt:

I	V	III	IV	VI	VII
T	D	Tp	S	Sp	Dp

So ordnet wahlweise auch Koch, doch ist ihm die weitere Vertauschung von Dominante und Tonikaparallele gebräuchlicher:

I	III	V	IV	VI	VII
T	Tp	D	S	Sp	Dp

Originelle Lösungen überlieferten Stölzel B und Ziegler. Der erste ordnet konsequent in Terzpaaren:

I	III	V	VII	IV	VI
T	Tp	D	Dp	S	Sp

Der zweite gibt eine Ordnung, die der neueren Ordnung der Dur-Tonarten funktional entspricht:

Dur	I	V	VI	III	IV	II
	T	D	Tp	Dp	S	Sp

Moll I V III VII IV VI
T D Tp Dp S Sp

Diese Situation kennzeichnet das 18. Jahrhundert. Die ältere Art wirkt, zumal in der schwankenden Behandlung der Moll-Tonarten, fort, die jüngere kündigt sich früh an. Für Bach war es eine gleichsam historische Entscheidung, ob er bei zugrunde liegender Dur-Tonart am Ende des Mittelteils eines Da-capo-Satzes oder in der Mitte des zweiten Teiles zweiteiliger Sätze die III. oder die VI. Stufe zur Kadenz wählte oder wie er bei Stücken in Moll verfuhr.

Die Motette „Jesu, meine Freude“ gehorcht der älteren Art. Eine Anordnung der Stufen in der Folge ihres ersten Auftretens korrespondiert der Waltherschen Reihe:

I V III VI IV
e b G C a

Jeder Satzgruppe sind charakteristische Kadenzstufen zugeordnet: den Außenpaaren die clausula essentialis primaria, die in den Dreiergruppen, nicht aber in der mittleren Fuge wieder aufgegriffen wird, der ersten Dreiergruppe die secundaria, die ihrerseits in der Fuge wieder aufgegriffen wird, der Fuge die tertiaria, der zweiten Dreiergruppe schließlich die clausulae affinales. Solcherweise fügen sich die Kadenzstufen dem Bauplan der Motette ein.

Modulation und Satztechnik

Der zweite Satz der Motette „Jesu, meine Freude“ gliedert den zugrunde liegenden Bibeltext in die beiden Halbverse:

- a Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind,
- b die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.

Ein Schema gibt den Überblick:

Abschnitt	Takte	Text	Modulationsordnung (Tonart: Stufe)		Taktzahl	Proportionen der Taktzahlen	
			am Beginn des Abschnitts	am Ende des Abschnitts			
A	1-16	a	e : I	e : V	$\left. \begin{matrix} 8 \\ 8 \end{matrix} \right\} 16$	4 · 4	3 · 12
B	17-36	b	e : V	b : I	20	5 · 4	
C	37-52	a	b : I	b : V	$\left. \begin{matrix} 8 \\ 8 \end{matrix} \right\} 16$	4 · 4	4 · 12
D	53-64	a	b : V	e : V	12	3 · 4	
E	65-84	b	e : V	e : I	20	5 · 4	
Summe:					84	21 · 4	7 · 12

Es korrespondieren Abschnitt A (in sich in zwei gleichlautende achttaktige Gruppen gegliedert) und Abschnitt C, ferner Abschnitt B und Abschnitt E; Abschnitt D steht ohne solche Bindung allein.

Die modulatorische Situation der Abschnitte A und C ist, im Quintverhältnis, gleich, die der Abschnitte B und E unterschiedlich. Abschnitt B führt von der V. Stufe der Tonika (die von der I. Stufe dieser Tonart aus erreicht wird) zur Dominante, Abschnitt E von der V. Stufe der Tonika (die von der V. Stufe der Dominante aus erreicht wird) zu der I. Stufe der Tonika. Das Gerüst der Korrespondenz bilden zunächst die imitatorischen Einsätze. Das folgende Schema zeigt die Entsprechungen. Es nennt die Stimme und die Stufe des Einsatzes, beide Male bezogen auf *e*-Moll¹².

$$2 + 2 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 4 + 3 = 20 \text{ Takte}$$

17-36	T	A	S ₁	S ₂	B (T)		
	V	I	V	I	V II	V	
65-84	A	S ₁	S ₂	T	B (S ₁)		
	II	V	I	IV	I V	I	

Die ersten beiden Einsatzpaare stehen im Quint-, die folgenden im Quartverhältnis (die Umsetzung vollzieht der zweite Einsatz). Das führt auf die Stellung des korrespondenzfreien Abschnittes D. Wie das Beispiel lehrt, war es möglich, aus dem Modell der Modulation V. Stufe der Tonika – I. Stufe der Dominante eine naheliegende Modulation wie V. Stufe der Tonika – I. Stufe der Tonika durch Versetzungen herzuleiten und dabei noch zu beachten, daß der V. Stufe der Tonika das eine Mal die I. Stufe der Tonika, das andre Mal die V. Stufe der Dominante vorausgeht. Deutlich aber wäre dem Modell zuviel zugemutet worden, wenn es, unmittelbar an Abschnitt C anschließend, in 20 Takten von der V. Stufe der Dominante zur I. Stufe der Tonika hätte modulieren sollen. Zwölf rückleitende Takte sind eingeschoben, zugleich die Teilung auf $3 : 4 = n : (n + 1)$ erweiternd.

Der zehnte Satz der Motette greift den zweiten auf und gibt sich sogleich als abgeleitet zu erkennen. Er verarbeitet in weniger als der halben Taktzahl (84 : 41) mehr als die doppelte Silbenzahl (31 : 63). Der zugrunde liegende Bibelvers ist dreigliedrig. Dem entsprechen die drei Glieder des Satzes zu 8, 9 und 24 Takten: 1-8, 9-17, 18-41. Abschnitt 1-8 entspricht, auch modulatorisch, Abschnitt A des zweiten Satzes, Abschnitt 9-17 ist neu und moduliert von plötzlich eintretendem *G*-Dur nach *b*-Moll, Abschnitt 18-41, hier von der Dominante zur Tonika modulierend, entspricht den Abschnitten B und E des zweiten Satzes. Und zwar schließen sich zu-

¹² Das Subjectum zeigt verschiedene Formen. In seinem ersten Takt verläßt es die wiederholten Töne anfänglich, beim ersten Einsatz des Abschnittes B und beim ersten und zweiten Einsatz des Abschnittes E, mit dem sechsten, darauf mit dem fünften Viertel. In Abschnitt E versetzt es das erste Viertel bei den ersten drei Einsätzen in die obere Quarte, bei den folgenden in die obere Quinte. Das bleibt hier unberücksichtigt, steht jedoch in unmittelbarer Wechselwirkung mit dem Gang der Modulation.

nächst die Takte 18–31 (abgesehen vom ersten Takt des Abschnittes, der der Verknüpfung zuliebe verändert ist) in allen Stimmen den Takten 17–30 des zweiten Satzes an. Hiernach greifen die Takte 32–36 auf die Takte 77–81 des zweiten Satzes zurück¹³. Auf diese Weise wird die zur Dominante führende Modulation zur Tönika zurückgewendet. Die abschließenden drei Takte der Vorlage sind, vornehmlich um des Textes willen, vielleicht auch im Zusammenhang mit der proportionalen Gliederung des ganzen Werkes, auf fünf erweitert.

So bestätigt gerade dieser abgeleitete Satz erneut, wie durch sinnreiches Zergliedern, Versetzen und Aneinanderfügen vorhandener Kompositionsteile der Gang der Modulation einem anderen Zusammenhang angepaßt werden kann¹⁴.

Zur Achtstimmigkeit

„Fürchte dich nicht“ ist die erste achtstimmige Motette Bachs. Sie ist weithin charakterisiert durch den Wechsel der beiden vierstimmigen Chöre in kürzeren und längeren Gliedern. An den Stellen des Wechsels lösen sich die Chöre ab oder greifen für wenige Töne ineinander über. Der Anfang jedoch zeigt sogleich eine andere Gruppierung: der Chorwechsel bleibt auf die Oberstimmen beschränkt; ihnen treten unisono beide Bässe, gleichsam in augmentierter Deklamation, gegenüber. Aufschlußreich für das Verständnis der Doppelchörigkeit sind die Takte 55–59. Über einer dreigliedrigen Sequenz des ersten Basses wechseln die verbleibenden Stimmen: im ersten Sequenzglied drei Oberstimmen des ersten Chores – ganzer zweiter Chor – drei Oberstimmen des ersten Chores. Die folgerichtige Fortführung im zweiten Sequenzglied (drei Oberstimmen des zweiten Chores – ganzer erster Chor – drei Oberstimmen des zweiten Chores) stößt auf Schwierigkeiten, denn der erste Baß ist durch den Halteton beansprucht. Doch vermag der Baß des zweiten Chores ohne weiteres dafür einzutreten und die Oberstimmen des ersten Chores zu fundieren. Die Gruppierung der Stimmen ist also frei von der Teilung der Chöre. Auf die Folgerung für die Aufstellung der Singstimmen werden wir zurückkommen.

Entscheidend freilich ist das Zusammentreten aller acht Stimmen. Zunächst dient diese Vollstimmigkeit dazu, Zäsuren zu markieren. So bezeichnet sie mit zwei Achteln den Eintritt der Wiederholung der ersten beiden Takte (Takt 2/3), die hier mit vertauschten Chören auf die Dominante versetzt sind, ebenso den Abschluß dieser Wiederholung und die Rückkehr zur Tonika (Takt 4/5). Mit vier Achteln ist die Kadenz des ersten Abschnittes markiert (Takt 9/10), mit einem ganzen (obzwar pausendurchsetzten) Takt

¹³ Die Außenstimmen sind beibehalten, Sopran II in den Alt, der Tenor in den Sopran II versetzt; der Alt ist im Tenor wiederzuerkennen. Der Baß der Takte 32–33 ist als Quartsequenz auf den Baß der Takte 30–31 bezogen und überbrückt dergestalt den konstruktiven Schnitt.

¹⁴ Vgl. W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge*, Leipzig³ 1953, und E. Platen, *Untersuchungen ...*, Diss. Bonn 1959.

die Kadenz des zweiten Abschnittes (Takt 27/28). Basiert die abschnittsbildende Vollstimmigkeit hier und am Schluß der Motette auf syllabischer Deklamation, so ist am Ende des dritten Abschnittes die rhythmische Prägung freier (Takt 67–72). Imitatorische Ansätze verflüchtigen sich bald. Eine gewisse Zuordnung von Stimmen ist nur bei den beiden Sopranen zu erkennen. Überhaupt aber scheint es sich weniger um ein stimmiges Gefüge denn um bewegten Klang zu handeln. Oktaven- und Quintenparallelen, ferner die sozusagen heterophonische Führung der beiden Alte verstärken diesen Eindruck.

Zu dieser abschnittsbildenden Achtstimmigkeit fügt sich eine andere Art: sie vertritt das Tutti gegenüber konzertierenden, der Idee nach solistischen Stimmen. So konzertieren in den Takten 29–34 einzelne Stimmen, in den Takten 44–46 und 48–50 jeweils zwei Stimmen mit allen; vielleicht lassen sich die Takte 73–75 als ein Konzertieren von vier Stimmen mit dem Tutti deuten. Bemerkenswert jedenfalls ist, daß die quasi-solistischen Stimmen alsbald ihre Funktion als Concertino aufgeben und ins Ripieno eingehen. So ist die Achtstimmigkeit dieser Motette zu kennzeichnen als abschnittsbildend und als konzertant¹⁵.

Die nächste doppelchörige Motette – sie ist binnen Jahresfrist entstanden – zeigt eine erstaunliche Erweiterung der Möglichkeiten: „Singet dem Herrn ein neues Lied“¹⁶. Der Beginn ist, über acht Takte hin, vollstimmig; er wird, von Takt 12 an, mit vertauschten Chören in die Dominante (richtiger: in die Unterquart) versetzt¹⁷. Finden sich solch ausgedehnte vollstimmige Partien in „Fürchte dich nicht“ ohnehin selten, so sind sie kaum so klar strukturiert, daß ein Chortausch sinnvoll wäre¹⁸. Hier dagegen sind die Stimmen deutlich, wenngleich wechselnd, gruppiert. Der erste Baß hält den Orgelpunkt, der zweite Chor gibt Generalbaßakkorde. Die Oberstimmen des ersten Chores führen eine charakteristische Achtel-Sechzehntel-Figur ein, taktweise in der Reihenfolge Sopran-Tenor-Alt. Der Alt bildet mit dem Tenor sogleich ein in Terzen gebundenes Stimmenpaar, doch löst

¹⁵ Es sei angemerkt, daß die Komposition der ersten doppelchörigen Motette mit dem Beginn der Aufführung Johann Ludwig Bachscher Kantaten zusammenfällt. Die Termine 1726: Sonntag 27. 1. (3. p. Ep.) BWV 72; Samstag 2. 2. (Mariae Reinigung) JLB 9; Sonntag 3. 2. (4. p. Ep.) JLB 1; Montag 4. 2. (Gedächtnisgottesdienst Winkler) BWV 228. Vgl. Dadelsen TBSt 4/5, S. 128, und Dürr Chr, S. 85; ferner BJ 1928, S. 7–12.

¹⁶ Beiläufig sei auf zwei verwandte Stellen der früheren und der späteren Motette hingewiesen. Deklamation und Schichtung der Stimmen entsprechen sich bei den Worten „Fürchte dich nicht“ (Takt 1 und 3) und „Lobet den Herrn“ („Singet dem Herrn“, Takt 221). Ebenso vergleiche man die Takte 45–46 oder 49–50 der früheren mit Takt 244, 2. Hälfte der späteren Motette.

¹⁷ Der erste Sopran umgeht in Takt 12 noch die strenge Transposition und bringt das zweigestrichene *f*, denselben Ton, mit dem der zweite Sopran das Stück beginnt. Dadurch ist die Unterquarttransposition zunächst verschleiert; es entsteht vielmehr der Eindruck einer Weitung des Klangraums um eine Quart nach unten.

¹⁸ Er findet sich dort nur bei den Tuttiwürfen Takt 50 gegenüber Takt 45/46, mit gewissen Freiheiten auch Takt 74 gegenüber Takt 73.

sich schon im nächsten Takt der zweite Sopran von den Generalbaßakkorden und ergänzt sich mit dem ersten Sopran ebenfalls zum Terzpaar. Hierauf lösen sich, weiterhin in taktweisem Abstand, zweiter Alt und zweiter Tenor von den Generalbaßakkorden, um die charakteristische Figur zu ergreifen. Gleichzeitig mit dem Einsatz des zweiten Tenors in Takt 6 vereinigt sich der zweite Baß mit dem gehaltenen Orgelpunkt des ersten Basses. Diesem Orgelpunkt tritt das Oberstimmduett der beiden Soprane gegenüber; es wird komplementär ergänzt von den beiden Alt-Tenor-Paaren, die in Gegenbewegung und teilweise wiederum komplementär aufeinander bezogen sind.

Von Takt 59 an sind die Außenstimmen chorweise aneinander gebunden und von Takt zu Takt vertauscht, in Takt 64 schließen sich die beiden Soprane und die beiden Bässe zusammen; die Mittelstimmen beider Chöre bilden einen geschlossenen Füllstimmensatz. Der darauffolgende Wechsel der Chöre von Schlagzeit zu Schlagzeit unterstreicht die demonstrative Bedeutung des Pronomens. Abschnittsbildende Vollstimmigkeit beschließt die erste Hälfte des Satzes.

In der Fuge tritt zunächst den exponierenden Stimmen des ersten Chores der generalbaßartige Satz des zweiten Chores gegenüber. Im Augenblick des Einsatzes der vereinigten Bässe (Takt 96) werden die Stimmen umgruppiert: der füllende Satz des zweiten Chores beschränkt sich auf die drei Oberstimmen; zugleich aber wechselt der erste Sopran vom exponierenden in den füllenden Satz, dabei die anfängliche Stellung des „Singet“ im Takt wiederaufgreifend. Hierdurch ist eine Entwicklung zur Dreichörigkeit eingeleitet, die mit dem gemeinsamen Einsatz der Tenöre (Takt 103) deutlich wird: dem thematischen Satz der vereinigten Unterstimmen stehen die selbständigen Oberstimmenpaare beider Chöre gegenüber. Dieses Prinzip ist noch in der Führung der beiden Soprane über dem gemeinsamen Einsatz der Alte (Takt 113) erkennbar. Die Reduktion zur Vierstimmigkeit beim gemeinsamen Einsatz der Soprane (Takt 122) wird durch die Teilung der Bässe verzögert. Auf die endlich eingetretene Reduktion folgt alsbald (Takt 128) Vollstimmigkeit, die sich in der Bindung erst der beiden Soprane, dann der beiden Alte, schließlich der beiden Tenöre und der chorisches Spaltung der verbleibenden Stimmen als dreichörig erweist. Es wirft ein scharfes Licht auf die Grundlagen sowohl der Fugentechnik wie der Achtstimmigkeit, daß diese Takte als Einschub in den Verlauf der Fuge bezeichnet werden können¹⁹. Den abschließenden Einsatz beider Bässe (Takt 137) ergänzen das Oberstimmduett der beiden Soprane und die vereinigten Mittelstimmen zur Fünfstimmigkeit. Chorischer Wechsel der drei Oberstimmen und kadenzierende Vollstimmigkeit führen den Satz zu Ende.

Demgegenüber nimmt sich „Fürchte dich nicht“ in der Behandlung der

¹⁹ Vgl. W. Neumann, *J. S. Bachs Chorfüge*, Leipzig 31953, S. 81–83, auch E. Thiele, *Die Chorfügen Johann Sebastian Bachs*, Bern u. Leipzig 1936, S. 74.

Achtstimmigkeit wie ein tastender, konventioneller Versuch aus, und in der Tat sind seine Prinzipien hier selten genug zu beobachten. Souveräne Verfügung gruppiert die Stimmen wieder und wieder neu, dabei sich über die chorische Teilung in zweimal vier Stimmen allenthalben hinwegsetzend.

Drei Jahre später hat sich das Bild nochmals gewandelt. „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ zeigt eine weiter differenzierte, subtile Technik. Die Achtstimmigkeit verbindet sich hier mit dem Tänzerischen, mit dessen Tendenz zu Periodik und rhythmischer Prägnanz. Die Disposition der Stimmen ist auf die acht- und viertaktigen Gruppen und deren Glieder bezogen. Die chorische Responson kann auf eine rhythmische Formel reduziert sein; so alterniert Takt 41–45 der erste Baß mit dem ganzen zweiten Chor.

Auf dieser Grundlage werden komplizierte Bildungen möglich. Gleich zu Beginn sind die beiden Soprane als imitatorisch eingeführtes Terzgerüst aufeinander bezogen, die Unterstimmen alternieren variierend. Doch nimmt der erste Tenor den ersten Sopran des dritten Taktes in der Andeutung eines Stimmtausches vorweg. Die dritte Achttaktgruppe (Takt 17) beginnt in vierchöriger Gliederung, wobei die Oberstimmen in zweitaktigem, die Unterstimmen in eintaktigem Abstand gebunden sind. Die Klarheit der Disposition ist nur verschleiert, wo das anfängliche Sopranerüst in Tenor und Baß auftritt (Takt 69). Die Gruppierung der Stimmen wird freier, die Wiederholung mit vertauschten Chören unterbleibt²⁰.

²⁰ Offensichtlich war die Versetzung einer ursprünglichen Oberstimme in den Alt ohne weiteres möglich, während die Versetzung in Tenor oder Baß besondere satztechnische Schwierigkeiten mit sich brachte. Das zeigt auch ein Vergleich von Takt 129 ff. mit den Takten 85 ff. in „Komm, Jesu, komm“ (zur Gliederung des Abschnittes vgl. Benary in: BJ 1958, S. 88). — Die Frage des Schlußchorals „Du heilige Brunst“ scheint bisher vernachlässigt. Die Partitur schreibt: *Choral. sequitur* (vgl. BG 39, S. XXIX), die Instrumentalstimmen schließen nach dem *Alla breve* mit ausdrücklichem *Fine*, die Singstimmen dagegen bringen den Choral, doch scheint er in Sopran, Tenor (dort vom Notentext an, ausschließlich Satzbezeichnung und Vorsatz) und Baß des ersten Chores in einem anderen Arbeitsgang als die vorhergehenden Sätze eingetragen. Unter den vierstimmigen Choralgesängen steht derselbe Satz in G-Dur (vgl. BG 39, S. LVI, und BWV, S. 384); das könnte, wie Umfang und Lage der Stimmen, vor allem des Basses andeuten, die ursprüngliche Tonart sein. Vielleicht läßt sich dieser Befund so erklären: Bach hatte, im Glauben, die Trauerfeier würde in einer Stadtkirche stattfinden, vor, die Motette mit dem Choral zu beschließen, der in G-Dur schon vorhanden war. Daher die Verweisung der Partitur und die teilweise separate Eintragung in die Singstimmen. Die Trauerfeier wurde in die Paulinerkirche verlegt (BJ 1912, S. 6–8). Bei einem *funus academicum*, einem akademischen Akt mochte der Choral nicht am Platze sein (auch die Trauerode kennt keine Choräle). Daher fehlt er in den für diesen Zweck hinzugefügten Instrumentalstimmen. — Vgl. auch R. Steglich, *Tanzrhythmen in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wolfenbüttel u. Zürich 1962, ferner D. Hecklinger, *Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik, Beiträge zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie*, Diss. Tübingen 1963 (siehe vorläufig ihr Referat in: Kongreß-Bericht Kassel 1962).

„Komm, Jesu, komm“ ist in der Satzfolge der eben besprochenen Motette verwandt²¹. In der Behandlung der Achtstimmigkeit steht es „Fürchte dich nicht“ nahe. Die vollstimmigen Partien sind oft abschnittsbildend, sonst aber kaum so klar strukturiert, daß sie mit „Singet dem Herrn“ verglichen werden könnten.

Fragen der Aufführung

Es ist ein Verdienst Wilhelm Ehmanns, zu Beginn des vorigen Jahrzehnts die Frage der Aufführung Bachscher Motetten neu gestellt und beantwortet zu haben²². Seine Gedanken sind inzwischen manchenorts aufgegriffen, ihre Verwirklichung auf Schallplatten festgehalten worden. Doch glaube ich, die historische Basis ist schmaler, als dort angenommen wird. Nicht, daß ich den Spielraum heutiger Aufführungen einzuengen trachte. Aber es mag nützlich sein, die Verhältnisse, unter denen Bach in Leipzig seine Motetten aufführte, noch einmal zu vergegenwärtigen, heutige Abweichungen daran zu messen.

Gerade diese Beschränkung auf die Leipziger Verhältnisse Bachs ist, angesichts der Differenzierung der Aufführungsgebräuche von Ort zu Ort, ja von Kirche zu Kirche, geboten. Denn dort hat er 1723 seine fünfstimmige, zwischen 1726 und 1729 seine doppelchörigen Motetten (die hier im Mittelpunkt stehen) komponiert; eine Ausnahme macht vielleicht nur die vierstimmige Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“. Es besteht kein Anlaß anzunehmen, Bach habe sich bei der Komposition ein beliebig mögliches oder gar ein ideales Ensemble der Zeit vorgestellt: gegenwärtig waren ihm seine Leipziger Verhältnisse. Ist allenthalben bei Bach eine wechselseitige Beziehung von Aufführungsmittel und Komposition zu beobachten, so sind die speziellen historischen Verhältnisse die dem Werk adäquaten.

Gerade deshalb aber gleicht eine heutige Aufführung der Quadratur des Zirkels. Die Überlieferung der historischen Verhältnisse ist lückenhaft. Der wissenschaftliche Diskurs mag offene Fragen auf sich beruhen lassen, die Aufführung muß entscheiden, so oder so. Aber auch die Summe der Einzelheiten, wären sie bekannt, gibt kein Ganzes. Und selbst für das Ganze ist die Bachsche Situation unwiederholbar. So ist jede heutige Aufführung Ergänzung und Kompromiß. Diese Lage verweist den Ausführenden um so entschiedener an das Werk. Dessen eigentümliche Struktur gilt es zu er-

²¹ Es beginnt als Sarabande (damit verbunden deklamatorische Betonung der zweiten Zählzeit). Der folgende c-Takt ist ein mehrstimmig gesetztes, zum Ariosen neigendes Rezitativ. Demzufolge ist das Zeitmaß beträchtlich langsamer, als es gemeinhin genommen wird. (Zur Herkunft des Textes vgl. J. Bachmair in: BJ 1932, S. 142–145).

²² W. Ehmann, *Aufführungspraxis der Bachschen Motetten* in: MuK 21 (1951), S. 49–67 (vgl. auch Kongreß-Bericht Lüneburg 1950, S. 121–123), ferner „Concertisten“ und „Ripienisten“ in der *b-Moll-Messe Joh. Seb. Bachs*, Kassel 1960 (zuerst veröffentlicht in: MuK 30, 1960), über die Motetten vor allem S. 29 (in: MuK 30, S. 231); dazu A. Dürr in: MuK 31 (1961), S. 232–236, W. Ehmann ebenda S. 267–271 und W. Emery in: Music & Letters 43 (1962), S. 149–153.

kennen und darzustellen. Sie erschließt sich in der Wiederholung des Verfärgens, im Nachvollzug des Komponierens. Das eröffnet und begrenzt den Spielraum. So ist Vortrag kontinuierliche Fortsetzung und Weiterführung der Komposition. Hieraus erwächst Verpflichtung, Freiheit und Maß²³.

Die Ausführenden

Bachs Chor bestand im Normalfall, so legen die Dokumente nahe, aus Männerstimmen für Baß, Tenor und falsettierend gesungenen Alt, aus Knabenstimmen für Sopran²⁴. Dieser Besetzung entspricht in der Motette „Fürchte dich nicht“ die Stimmgruppierung der Choralfuge: die Männer singen die Fuge, die Knaben den Cantus firmus²⁵. Der Alt konnte durch Knaben, der Sopran durch falsettierende Männer ergänzt werden. Der Klang eines solchen Chores war in sich geschlossen, homogen. Demgegenüber ist der gemischte Chor in die unterschiedlichen Klangcharaktere der Frauen- und der Männerstimmen gespalten. Bachs Satz für Singstimmen setzt den homogenen Klang voraus; inwiefern der gemischte Klang ihn verfälschend wiedergibt, hat Rudolf Stephan gezeigt²⁶. Wo man heute auf einen gemischten Chor angewiesen ist, wird man den Klang nach dem Vorbild des homogenen Chors zu bilden suchen. Dies kann, zumal wenn man das Glück hat, über jugendliche Stimmen zu verfügen, in beträchtlichem Grade gelingen. Doch wird man in seltenen Fällen um des klanglichen Ergebnisses willen auch vor Retuschen des Satzes nicht zurückschrecken dürfen. So haben wir in Takt 23 von „Fürchte dich nicht“ Alt und Tenor des zweiten Chores, die sich hier um eine Oktave überkreuzen, vertauscht. In seinem Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik vom 23. August 1730²⁷ schreibt Bach:

„Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viel Bassisten, damit, so etwa einer unpaß wird . . . wenigstens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kan (NB. Wie wohlh es noch besser, wenn der Coetus so beschaffen wäre, daß mann zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16. Persohnen bestellen könnte.)“

Das sagt deutlich, welche Besetzung Bach für eine doppelchörige Motette voraussetzt: ein Solistenquartett als ersten Chor, ein Solistenquartett als

²³ Erprobung und Anregung verdanke ich der Arbeit mit dem Collegium musicum vocale der Universität Tübingen.

²⁴ Vgl. Schering KM, S. 39–48.

²⁵ Diese Gattung war seinerzeit so üblich, daß man amüsante Glossen darüber schreiben konnte (F. E. Niedt, *Musicalische Handleitung* III, hrsg. v. J. Mattheson, Hamburg 1717, III. Capitel von Moteten oder Muteten). Siehe auch die Beispiele im Altbachischen Archiv (EdM, Reichsdenkmale Bd. 1) und in den Thüringischen Motetten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (DDT Bd. 49/50).

²⁶ *Die vox alta bei Bach* in: MuK 23 (1953), S. 58–65.

²⁷ Veröffentlicht als Band 1 der vom Bach-Archiv Leipzig herausgegebenen Faksimilereihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Kassel 1955; abgedruckt Spitta II, S. 74 bis 79.

zweiten Chor, ein Solistenquartett als Reserve. Die Erfüllung des Wunsches nach 16 Personen für jede Kantorei würde, so keiner unpaß ist, erlauben, jede Stimme doppelt zu besetzen. Doch war der Wunsch unerfüllbar und konnte daher den Komponisten zu nichts verpflichten. Zudem scheint er weniger dem Herzen des Komponisten entsprungen als dem des Cantors, der auf ein stets einsatzfähiges Ensemble bedacht sein mußte. Strenggenommen meint Bach hier freilich die gewöhnliche Motette aus Bodenschatz' Florilegium Portense, aber er wird es bei einer eigenen kaum anders gehalten haben. Immerhin ist zu berücksichtigen, daß seine Motetten für außerordentliche Gelegenheiten geschrieben sind. Er mochte also erste und zweite Kantorei zur Verfügung haben und jede Stimme drei- (oder, die Erfüllung jenes Wunsches vorausgesetzt, vier-)fach besetzen. Das sind 24 Sänger, oder 32 als Maximum. Angemessen jedoch ist, wie ich noch zu zeigen suche, für die doppelchörigen Motetten die solistische Besetzung. Von den einchörigen Motetten könnte Bach die vierstimmige dreifach, die fünfstimmige doppelt besetzt haben; doch läßt deren doppelter Sopran den anderen Schluß zu, diese Motette sei ebenfalls solistisch gedacht.

Die spezifische Behandlung der Achtstimmigkeit schließt eine getrennte Aufstellung der Chöre aus; das zeigt besonders „Fürchte dich nicht“ (Takt 57, wo der Baß des zweiten Chores die drei Oberstimmen des ersten fundiert). So ist auch dem Instrumentalstimmensatz zu „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ nur je eine allgemein als *Violon e Continuo* und als *Organo* bezeichnete Stimme beigegeben, während die anderen Instrumente ausdrücklich dem ersten oder dem zweiten Chor zugewiesen sind. Es handelt sich um eine Achtstimmigkeit „a doi Cori non spezzati“. Ihr steht der Satz „a doi Cori spezzati“ gegenüber, in Bachs Werk repräsentiert von der Matthäus-Passion. Dort hat auch (zumindest in der späteren Fassung) jeder Chor seine eigene Continuo-Stimme (BJ 1928, S. 73–76).

Es mag dann bei solistischer Besetzung der Motetten unerheblich scheinen, wie die Sänger in der geschlossenen Gruppe im einzelnen sich ordnen. Doch legt das häufige Zusammengehen der beiden Stimmen einer Lage nahe, daß ihre Sänger auch nebeneinanderstehen.

Alfred Heuß hat nachgewiesen, daß eine Ergänzung des fundierenden Basses in der tieferen Oktave unerläßlich ist²⁸. Kreuzungen von Tenor und Baß, die den Tenor zur tiefsten Stimme, nicht aber zugleich zu der den Satz fundierenden machen, erfordern dies. Das gilt für alle Motetten. Bachs Cembalo kannte keinen 16-Fuß²⁹, die Orgel benützte ihn nicht zum Accompanement. Die Stimmen zu „Der Geist hilft“ zeigen es. Der mit *Organo* bezeichnete Part ist ein Basso seguente nach der jeweils tiefsten Stimme des Satzes; *Violon e Continuo* pausiert, wo dies nicht der Baß ist. Das kann nur als Pausieren des 16-Fußes gemeint sein. Da die Orgel weiterspielt,

²⁸ A. Heuß, *Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet?* in ZIMG 6 (1904–1905), S. 107 bis

113.

²⁹ Vgl. F. Ernst, *Der Flügel Job. Seb. Bachs*, Frankfurt 1955.

hatte sie ihn nicht registriert. So bleibt zum Spielen der tieferen Oktave nur ein Violone. Die akkordische Ergänzung durch ein Tasteninstrument ist selbstverständlich. Erweisen sich Scherings Argumente als stichhaltig, so war es bei der Probe ein Positiv, in der Kirche ein Cembalo³⁰. Eine heutige Aufführung wird also hierin mit einem gewissen Recht wählen können, wenngleich zu zeigen sein wird, daß das Cembalo vorzuziehen ist.

Der Stimmensatz von „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ wird gerne als Beweis dafür gewertet, wie freudig Bach für seine Motetten colla-parte-Instrumente hinzugezogen habe, wenn das lästige Verbot der Instrumentalmusik bei Trauergottesdiensten, das in den Leipziger Stadtkirchen galt, nur weggefallen war. Man könnte auch sagen, Bach habe (vielleicht sogar etwas unwillig) eine Komposition an Aufführungsverhältnisse angepaßt, für die sie zunächst nicht bestimmt war. Diese Ansicht könnte gestützt werden durch den Stimmensatz von „Singet dem Herrn“. Das ist keine Trauermotette; trotzdem sind keine Instrumentalstimmen überliefert. Freilich, sie können verloren sein. Aber die Dokumente sagen nichts von colla-parte-Instrumenten beim Motettengesang in den Leipziger Stadtkirchen. So wird es besser sein, den Stimmensatz von „Der Geist hilft“ geringer zu bewerten, nicht die Ausnahme zur Regel zu machen.

Ähnlich werden unter diesem Gesichtspunkt „motettische“ Kantatensätze zum Vergleich herangezogen. Doch sind dort die Instrumente bisweilen, der Continuo stets wenigstens stellenweise obligat. Die grundsätzliche Möglichkeit aber, den Continuo selbständig zu führen, gewährt andere satztechnische Voraussetzungen. Hierher gehört die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“; so sind bei ihr colla-parte-Instrumente als möglich (wenn auch nicht als wahrscheinlich) zuzugestehen. Von den Kantatensätzen andererseits steht Versus IV „Es war ein wunderlicher Krieg“ aus Kantate 4 den Motetten am nächsten. Zwar wird auch hier der Continuo bei der Zeile „wie ein Tod den andern fraß“ für wenige Takte selbständig. Sonst aber ist er auf den Singbaß bezogen, in einer Weise, die uns noch beschäftigen wird. Die vier Singstimmen, die zu diesem Continuo musizieren, sind, da die Blechbläser pausieren, solistisch besetzt zu denken. Die Analogie zu den Motetten scheint vollständig.

Für die vollstimmigen Abschnitte der doppelchörigen Motetten vollends fehlen vergleichbare Sätze in den Kantaten überhaupt. Ihre Satzart ist singular. Dem entspricht eine spezifische Aufführungsweise. So gut man sich den ersten Satz von „Singet dem Herrn“ rein instrumental vorstellen könnte (wozu die Textunterlegung allenthalben verführt): in der ersten Hälfte von „Fürchte dich nicht“ müßten mitgehende Instrumente den deklamatorischen Duktus zerstören.

Die Frage einer Differenzierung in Tutti und Solo ist bei solistischer Besetzung hinfällig. Doch führt die Anwendung des Prinzips schon bei den

³⁰ Schering KM, S. 121–137. Vgl. auch die Zeugnisse Kuhnaus (Spitta II, S. 856 unter 1), C. P. E. Bachs (BG 39, S. XLVII) und Kirnbergers (Spitta II, S. 110).

einchörigen Motetten zu Inkonsequenzen. Teilt man in „Lobet den Herrn, alle Heiden“ den Abschnitt „Denn seine Gnade und Wahrheit . . .“ dem Concertino zu, so verbindet sich dieses mit einem Satzteil, der oft alle Stimmen gemeinsam deklamieren läßt. Solche Stellen aber waren nach altem Brauch dem Tutti, imitatorische dagegen dem Concertino vorbehalten. Wird in „Jesu, meine Freude“ außer den beiden dreistimmigen Sätzen auch „Gute Nacht, o Wesen“ solistisch besetzt, so stört dies Entsprechungen des Bauplans. In „Fürchte dich nicht“ müßte Takt 29–34 der kontinuierliche Übergang der einstimmigen Sechzehntel in die vollstimmigen Klänge zur Vorsicht mahnen. Beweisend schließlich ist die erste Fuge von „Singet dem Herrn“. Schon ihr Beginn wird problematisch. Der exponierende erste Sopran steht solo dem (womöglich durch Instrumente verstärkten) Tutti des akkompagnierenden zweiten Chores gegenüber. Das Tutti des ersten Chores hätte dann jeweils die Themeneinsätze der vereinigten Stimmen beider Chöre (Takte 96, 103, 113 und 122) zu markieren. Daraus aber folgt, daß (Takt 103 ff.) die alternierend aufeinander bezogenen Oberstimmpaare in den beiden Chören verschieden besetzt sind (im ersten solistisch, im zweiten tutti). Oder soll man das Tutti des ersten Chores mit dem Baßeinsatz zugleich im Sopran, mit dem Tenoreinsatz zugleich im Alt eintreten lassen; oder die drei Oberstimmen des zweiten Chores zugleich mit dem Baßeinsatz vorerst zum Solo reduzieren? Wie man es auch wendet, jede dieser Möglichkeiten kann die Struktur des achtstimmigen Satzes nur verschleiern.

Eine durchgängig gleiche Besetzung dagegen läßt diese Struktur klar hervortreten. Und zwar bedarf es dazu, soll dies völlig geschehen, solistischer Besetzung der Singstimmen. Die Stimmpaare gleicher Lage aus den beiden Chören schließen sich häufig unisono zusammen. Das ist in allen achtstimmigen Motetten zu beobachten und notwendig mit einer Verringerung der Zahl realer Stimmen verbunden. Diese Reduktion jedoch wird kompensiert. Das Zusammentreten der Stimmpaare gleicher Lage meint den Übergang von solistischer zu chorischer Besetzung dieser Lage. Das ist ein qualitativer Unterschied, vergleichbar etwa dem Unterschied doppelchörig besaiteter Tasteninstrumente gegenüber einchörig besaiteten, oder der Koppelung der beiden 8füßigen Register eines Cembalos gegenüber ungekoppeltem Spiel. Der prinzipielle Unterschied selbständiger und gekoppelter Stimmpaare kann nur bei solistischer Besetzung hervortreten; bei chorischer Besetzung schon der Einzelstimme ist der Unterschied ein rein zahlenmäßiger: der Eindruck der Reduktion bleibt unaufgewogen.

Diese Beobachtung führt zum Verständnis solcher Art der Achtstimmigkeit. Die Komposition mit vier Stimmpaaren, ihre vielfältig wechselnde, solistisch getrennte und chorisch gebundene Gruppierung, ist eine spezifische Art des Konzertierens, die im instrumentalen Bereich vom dritten Brandenburgischen Konzert repräsentiert wird. Dort gruppieren sich über dem Continuo von Violone und Cembalo die Stimmen der drei Dreiergruppen wechselnd, treten die drei Instrumente einer Stimmlage bald

chorisch zusammen, bald solistisch auseinander. Die achtstimmigen Motetten Bachs übertragen diese Art des Konzertierens auf ein Ensemble von Singstimmen. Damit sie adäquat zum Klingen kommen kann, bedarf es zweier Solistenquartette homogenen Klanges in geschlossener Aufstellung, dazu eines Continuo, wie in dem analogen Instrumentalkonzert bestehend aus Violine und Cembalo.

Die Differenzierung der solistischen und chorischen Besetzung einer Stimmelage legt es nahe, sich auch „Jesu, meine Freude“ solistisch besetzt zu denken. Dann würde in den Sätzen 1, 7 und 11 ein chorischer Cantus firmus dem solistischen Unterstimmensatz gegenüberstehen. Die Fünfstimmigkeit dieser Motette wäre dann durchgehend solistisch, anders als die Fünfstimmigkeit am Ende der ersten Fuge in „Singet dem Herrn“ (Takt 137 bis 145), wo das solistische Sopranduett (weitgehend als Terzmixtur) dem chorischen Unterstimmensatz gegenübersteht.

Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ gehört in die Nähe ähnlicher Kantatenchöre. So scheinen deren Aufführungsverhältnisse auch hier zu gelten. Das bedeutet chorische (zwei- bis dreifache) Besetzung der Singstimmen, vielleicht auch die Orgel als begleitendes Tasteninstrument, möglicherweise sogar colla-parte-Instrumente³¹.

Zum Vortrag

Fürchte dich nicht,	ich bin bei dir,
weiche nicht,	denn ich bin dein Gott.

Die zwei abschnittsbildenden Textglieder fügen sich beide Male aus Negation und Affirmation, aus Zuspruch und Verheißung. Dem korrespondiert das Widerspiel von synkopisch einsetzender und in Achteln schreitender Deklamation. Es liegt nahe, den Kontrast in der Dynamik aufzugreifen, die Negation piano, die Affirmation forte vorzutragen. Dabei sind diese Bezeichnungen über den bloßen Grad einer Lautstärke hinaus allgemeiner als „sachte“ und „bestimmt“ zu verstehen³². Im weiteren Verlauf der Motette mag man den Wechsel von quasi-solistischen und Ripien-Partien dynamisch unterstreichen, wobei dem kontinuierlichen Übergang des Solos zum Tutti in den Takten 29–34 ein crescendo entspricht. In diesen dynamischen Plan fügen sich die anderen Abschnitte in mittlerer, gleichwohl differenzierter Lautstärke ein³³.

³¹ Ich übergehe die Fragen des Stimmtons wie der Temperatur und nenne nur zwei Studien, die die gängige Meinung einer Kritik unterziehen: A. Mendel, *On the Pitches in Use in Bach's Time* in: *Musical Quarterly* 41 (1955), S. 332–354 u. 466–480; H. Kellert, *Zur musikalischen Temperatur insbesondere bei Johann Sebastian Bach*, Kassel 1960.

³² Die beiden Bässe bleiben selbstverständlich bis zum 5. Achtel in Takt 4 durchgehend piano, nur der erste Baß singt den Übergang Takt 2/3 forte. Auch wird man Takt 14/15 ein crescendo einfügen können, ebenso Takt 23 ff. und, neu anhebend, Takt 25 ff.

³³ Um dem heutigen Hörer den Schluß der Motette näherzubringen, könnte man in den Takten 151–152 die Bässe hervor-, die Oberstimmen zurücktreten lassen.

Wenn hier über Versuche im Bereich der Ornamentik und der rhythmischen Veränderung berichtet wird, so geschieht das mit Vorbehalten. Denn solche Versuche gleichen dem Versuch, die Phonetik einer ausgestorbenen Sprache wiederzugewinnen. Es kann sich nur um Näherungswerte handeln. Zudem entzieht sich ihre improvisatorische Ausführung weitgehend schriftlicher Fixierung und Darstellung.

Bei Zäsuren sind unter gewissen Bedingungen die Regeln über die Appoggiaturen in Rezitativen anzuwenden. Insbesondere bei weiblicher Endung des Textes gilt, daß die betonte Silbe nicht in gleicher Höhe mit der unbetonten stehen soll. So wird in „Singet dem Herrn“ bei den Worten „Lobet den Herrn in seinen Taten“ Takt 234 und 245 in Sopran und Alt, Takt 240 zudem im Tenor auf die erste Silbe von „Taten“ der Ton der zweiten Silbe von „seinen“ zu wiederholen sein. Bei männlicher Endung des Textes wird ein Vorhalt auf die letzte Silbe vor allem dann eintreten, wenn die Paenultima eine Terz über dem Kadenzton steht, so in der Aria derselben Motette Takt 169 in Sopran und Tenor, aber auch in Sopran und Alt der Takte 183 und 193.

Nahe verwandt ist die Frage der Antizipation des Kadenztons. Sie ist in den Takten 50, 74 und 151 derselben Motette in allen Stimmen zu ergänzen, die Prim oder Terz des Kadenztones in Sekundschritten erreichen.

Hierzu treten den Klang schärfende, affektive Vorhalte. So werden in „Fürchte dich nicht“, Takt 29–34, die von „ich“ zu „stärke“ in Terzen ergreifenden Stimmen auf die erste Silbe von „stärke“ den vermittelnden Ton ergreifen³⁴.

Eine weitere Gruppe bilden deklamatorische Vorhalte. Sie entsprechen dem Tonfall der Rede. Ich gebe zwei Beispiele aus „Fürchte dich nicht“. Die betont, auf den Schlag eintretenden Vorhalte sind darin als Akzente wiedergegeben, um die unbestimmte rhythmische Dauer und die gleitende Ausführung sinnfällig zu machen. Die anderen Stimmen verfahren entsprechend³⁵.

♩ = 57,6 MM Fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, bei

Sopran I
II

Fürch-te dich nicht, ich bin bei

dir, fürch - te dich nicht, ich bin bei

dir, fürch - te dich nicht, ich bin bei dir, bei

³⁴ Also Takt 30 Sopran I, 31 Sopran II, 33 Baß I und II, 34 Sopran II und Baß I.

³⁵ Man vergleiche in diesem Zusammenhang die Soprane Takt 38, letztes Achtel, und Takt 43, 4. Achtel der genannten Motette. In den ersten Takten von „Komm, Jesu, komm“ sind wenige solcher Vorhalte überliefert, andere hier und im weiteren Verlauf der Motette zu ergänzen.

dir, ich bin bei dir, fürch-te dich nicht, ...

dir, fürch-te dich nicht, ich bin bei dir, ...

Takt 10

Sopran I

... dir, wei-che nicht, wei-che nicht, denn ich bin - dein Gott, ...

Ebenfalls von der Deklamation her vermag man sich der Frage der Notes inégales zu nähern. Eine Scheidung in betonte und unbetonte Silben, ebenso in harmonieeigene und harmoniefremde Töne kann den Weg für geringfügige Dehnungen und Kürzungen weisen (sie sind im folgenden Beispiel aus „Fürchte dich nicht“ mit – und u gekennzeichnet). Ein gehobenes Sprechen bringt sie hervor; die Übertragung auf gebundene Notengruppen und Vorhalte ergibt sich von selbst.

Takt 34

Sopran I

... ich stär-ke dich, ich stär-ke dich, ich hel-fe dir auch, ich er-hal - (te dich...)

Die rhythmische Schärfung durch Überpunktieren wird bei „Fürchte dich nicht“ Takt 29–34 eintreten, ebenso bei „Singet dem Herrn“ Takt 59–64 in den Mittelstimmen, die solcherweise das Stocken der Sechzehntelbewegung im letzten Achtel eines jeden Taktes komplementär überbrücken³⁶. Aber auch der Sopran in Takt 154 der Aria fordert auf „ferner unser“ diese Schärfung, und selbst in Fällen wie im Sopran des Chorals Takt 156 kann man, nach dem Vorbild der Lesarten der C-Dur-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, die Gruppe Achtel und zwei Sechzehntel zu punktiertem Achtel und zwei Zweiunddreißigstel schärfen.

Schließlich ist von Fall zu Fall mit einer Kürzung der Schlußnoten zu rechnen. So wird der Cantus firmus in „Fürchte dich nicht“ zeilenweise mit einer Viertelnote enden und der letzten Silbe von „Gerechtigkeit“ in den Takten 44, 49 und 53 ebenso wie in den Takten 40, 63 und 67 eine Achtelnote zuzuordnen sein.

Alle melodischen und rhythmischen Veränderungen aber müßten unverstänlich bleiben, wären sie nicht auf das harmonisch-rhythmische Fundament des Generalbasses bezogen. So bleibt als letzte Frage, was die Continuoinstrumente spielen sollen.

³⁶ Die gekürzten Noten müssen ohne Gewaltbarkeit hervorgebracht werden.

Zunächst haben sie, wo der Singbaß quasi-solistisch auftritt, zu schweigen, an anderen Stellen einzelne Töne hinzuzufügen³⁷. Bewegtere Figurationen der Singbässe sind zu vereinfachen; als Vorbild können Versus IV der Kantate 4 oder auch der Mittelsatz des sechsten Brandenburgischen Konzerts dienen. Schließlich ist bei doppelten Singbässen darauf zu achten, daß der Continuo dem fundierenden Baß folgt³⁸. Zwei Beispiele, wieder aus „Fürchte dich nicht“, mögen diese Prinzipien illustrieren, denen sich das Cembalo in den ergänzenden Harmonien anzuschließen hat.

Takt 66

Baß I II

Violone und Cembalo

... ich er-hal -

... mei - ner Ge-rech-tig-keit,

- te dich durch die rech - te Hand, ich er-hal - (te dich..)

ich er-hal - - te dich durch die rech-(te Hand)

Takt 77

Baß I II

Violone und Cembalo

(...fürcht-) - te dich nicht, ich ha-be dich bei dei-nem Na-men ge-

³⁷ Beispiele aus „Fürchte dich nicht“: für das Pausieren etwa Takt 16, 18 und 22, 6. und 7. Achtel, ferner Takt 29, 33/34, 76 und 153; für Hinzufügungen Takt 44/45 und 49/50, wo die quasi-solistischen Einwüfe von Sopran und Tenor entsprechend dem ersten Baß des Taktes 53 zu begleiten sind, ferner Takt 67, wo im letzten Viertel ein *dis* des Continuo den Einsatzton des Tenors vorwegnimmt, wie das der zweite Baß schon mit den Einsatzönen von Sopran und Alt getan hat (siehe das folgende Notenbeispiel).

³⁸ Es verkehrt die Verhältnisse des Satzes, wenn etwa in den Takten 69–72 dieser Motette ein 16füßiger Kontrabaß den (mit Ausnahme des zweiten Viertels von Takt 70) als Mittelstimme geführten ersten Singbaß, ein 8füßiges Fagott den fundierenden zweiten Singbaß verstärkt.

ru - - - - - fen, ge - ru - - fen, denn ich (habe...)

Das gemessene Schreiten des Generalbasses ist das Fundament der Komposition. Ihm wird eine Singart entsprechen müssen, die auf lineare Impulse verzichtet, die das eigentümliche Gewicht der Schlagzeiten und Harmonien, der Figuren und Zäsuren anerkennt.