

Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen

Von Gerhard Herz (Louisville, KY)

In meinem Bericht im Bach-Jahrbuch 1974 (S. 90–97) versuchte ich die langumstrittene Frage der rhythmischen Ausführung der Instrumentalstimmen im „Domine Deus“ von Bachs h-Moll-Messe zu lösen, und zwar auf Grund von zwei bis dahin übersehenen Takten, die Bach in den autographen Dresdner Stimmen für Violino II und Viola in lombardischem Rhythmus notiert hatte. Die vorliegende Arbeit möchte der damals aufgeworfenen Frage, was es denn mit dem lombardischen Rhythmus im Bachschen Œuvre auf sich habe, weiter nachspüren. Sie bezieht dabei auch den bei Bach recht selten vorkommenden kurz-langen Rhythmus ein, soweit dieser konsequent angewandt ist, und streift auch das Problem des synkopierten Stiles, ohne dabei Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Zur Geschichte des lombardischen Rhythmus in Musik und Theorie sei auf die einschlägige Literatur hingewiesen. Sie erstreckt sich von Beispielen bei Ganassi (1535), Caccini (1601), Frescobaldi, Loulié, Muffat, Hotteterre über Heinichen, Couperin, P. F. Tosi, J. G. Walther, Mattheson, Marpurg, Quantz, C. P. E. Bach, Leopold Mozart und Agricola bis zu Charles Burney (1776). Der nachfolgende Beitrag beschränkt sich auf das Werk Johann Sebastian Bachs und hier hauptsächlich auf das Vokalschaffen des Meisters.

So verschieden der kurz-lange Rhythmus, der gewöhnlich aus zwei Zwei- unddreißigsteln und einer Sechzehntelnote besteht, und der umgekehrt punktierte, sogenannte lombardische Rhythmus, bei dem einem Zwei- unddreißigstel eine punktierte Sechzehntelnote folgt, auch sein mögen, so stellen doch beide eine Abweichung von der rhythmischen Norm der Barockmusik dar (im Gegensatz etwa zur rhythmischen Norm der *Ars antiqua*). Daß eine Wesensverwandtschaft zwischen kurz-langem und lombardischem Rhythmus – zumindest bei Bach – besteht, möge folgendes Beispiel aus der Baßarie der Trauungskantate BWV 195/3 (T. 43) zeigen:

Violino I und
Fl. traverso I

Basso

- . - . - de, prei - set —

Wenn man von dem ausgeschriebenen Mordent¹ absieht, ergibt sich, daß der kurz-lange sowie der lombardische Rhythmus im frühen Vokalwerk Bachs, also in den in Mühlhausen und Weimar geschriebenen Kantaten, nicht auftritt. Quantz berichtet,² daß der lombardische Stil seinen Namen norditalienischen Geigern, besonders Vivaldi,³ verdankt und als eine neue Manier, die des lombardischen Geschmacks, um 1722 in Erscheinung tritt. Noch in seinen Memoiren weiß Quantz sich daran zu erinnern, daß Vivaldi mit der lombardischen Manier in seinen Opern 1723 in Rom eine wahre Sensation verursachte.⁴

Bei Bach erscheint der lombardische Rhythmus zum erstenmal in auffallender Weise 1724 in der Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis „Ach, lieben Christen, seid getrost“ BWV 114. Im zweiten Satz, einer Tenorarie, zeichnet Bach die obligate Querflöte mit einer Reihe komplizierter Rhythmen aus, unter denen Zweierbindungen von diatonisch fallenden und einander abwechselnden Zweiunddreißigsteln und punktierten Sechzehnteln besonders hervorstechen. Sie steigen im Ritornell in acht Sequenzen zum Höhepunkt der langen melodischen Linie auf (T. 9 bis 11):



Später lösen diese lombardischen Figuren die Singstimme mit dem Text „Wo wird in diesem Jammertale vor meinen Geist die Zuflucht sein?“ ab. Die Frage drängt sich auf, ob der Text hier nicht der Vater des musika-

¹ Dieser tritt zum erstenmal 1714 in BWV 21/8 zu den Worten „Komm, mein Jesu, und erquick“ auf und 1716 (?) in BWV 63/3 zu den metrisch identischen Worten „Gott, du hast es wohl gefüget“. In beiden Fällen fungiert der ausgeschriebene Mordent als sprunghafte Auftakt zu der betonten nächsten Silbe, die auf einen guten Takteil fällt. (Siehe auch BWV 66a/4 aus dem Jahre 1718, wiederum ein Duett, das in der Parodie BWV 66/5 weiterlebt.)

² *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XVIII. Hauptstück, § 58. Siehe auch V. Hauptstück, § 23, sowie Tabelle II, Figur 8.

³ Quantz nennt Vivaldi nicht bei Namen. Doch besteht kein Zweifel, welchen „berühmten Violinisten“ er mit seiner Beschreibung meint.

⁴ Vgl. englische Ausgabe von Quantz' *Versuch*, London 1966, Fußnote 5, sowie M. Pincherle, *Vivaldi*, New York 1957. S. 47.

lischen Gedankens ist, ob Bach, „le musicien poète“⁵, nicht hier den pikanten lombardischen Rhythmus gewählt hat, um das ängstliche Suchen nach einem Ausweg durch das Kurzatmige dieses Rhythmus auszudrücken. Diese Frage ist schwer zu beantworten, da der Satz einen Einzelfall in Bachs frühen Leipziger Kantaten darstellt. Doch wenn wir ihn mit anderen Sätzen vergleichen, die den ebenfalls recht seltenen kurz-langen Rhythmus aufweisen, so dürften wir einer Lösung näherkommen.

Schon in der ersten Leipziger Kantate (BWV 75) vom 30. Mai 1723 erscheint der kurz-lange Rhythmus. In dem sarabandenartigen dritten Satz dieser Kantate, der von der rhythmischen Figur  durchdrungen ist, stößt Bach an die Grenze zwischen rein Ornamentalem und selbstbewußtem kurz-langen Rhythmus vor. Der Text dieser Tenorarie „Mein Jesus soll mein a/-les sein“ führt allerdings nicht weiter.

Im dritten Satz der Kantate 179 vom 8. August 1723 gehört der kurz-lange Schleifer zur rhythmischen und melodischen Substanz des Tenors und der instrumentalen Oberstimmen:



„Falscher Heuchler Ebenbild
Können Sodomsäpfel heißen,
Die von Unflat angefüllt
Und von außen herrlich gleißen.“

(Normaldruck in den Versen sowie Kursivdruck im folgenden laufenden Text zeigt die Silben an, auf die der Schleifer fällt.)

Hier verdichtet sich der Verdacht, daß das im wörtlichen Sinne Außergewöhnliche dieses Textes den außergewöhnlichen Rhythmus erzeugt haben mag.

Das auftaktige gebundene Ornament von zwei Zweiunddreißigsteln und einer Sechzehntelnote in Oboe und Singstimme der Altarie BWV 48/4 vom 3. Oktober 1723 könnte übergangen werden, wenn nicht der zugehörige Text zu neuem Nachdenken Anlaß gäbe:

„Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder,
Wofern es dein Wille, zerstöret darnieder!“

⁵ Untertitel der französischen Erstausgabe von Albert Schweitzers Bachbuch aus dem Jahre 1905.

Beachtenswert ist ferner, daß Bach im Mittelteil der Arie bei dem Text „Nur schone der Seele und mache sie *rein*“ das obige kurz-lange Ornament in das normalere lang-kurze umkehrt.

Zwei Wochen später, in BWV 109/5 vom 17. Oktober 1723, spitzt Bach das kurz-lange Ornament rhythmisch im lombardischen Zeitverhältnis von 1:3 zu, das heißt hier zu zwei Zweiunddreißigsteln und einer punktierten Achtelnote:  Ob der Gedanke der Hilflosigkeit in dieser Altarie:

„Der Heiland kennet ja die Seinen,
Wenn ihre Hoffnung hilflos liegt“

für die in allen Instrumenten und der Singstimme auftretende lombardische Figur verantwortlich gehalten werden kann, bleibe dahingestellt. Sie läßt sich genausogut aus dem Menuettcharakter dieses Satzes erklären. In der Altarie „Esurientes implevit bonis“ aus dem Magnificat fällt der kurz-lange Rhythmus stets auf „esurientes“, das heißt auf die, die da „leer und hungrig“ sind. Am 1. Weihnachtstag 1723 hörte die Gemeinde die Figur:

Flauto traverso I

Flauto traverso II



noch in F-Dur und von Blockflöten gespielt.⁶ Auf dem Papier sieht die Figur mit ihrer Betonung „E-su-ri-en-tes“ stärker synkopiert aus als der pastorale Klang der Flöten – in der späteren D-Dur-Fassung der Querflöten – sie dem Ohr vermittelt. Trotzdem ist es wiederum etwas Negatives, das Mitleid mit den Hungrigen, das Bach zu seiner einzigen konsequenten Anwendung des kurz-langen Rhythmus im Magnificat inspiriert zu haben scheint.

Während der Fastenzeit 1724 schuf Bach seine erste große Passion, die Johannes-Passion. Die Tatsache, daß der kurz-lange Rhythmus lediglich in zwei Arien in markanter Weise auftritt,⁷ beweist wiederum seine Selten-

⁶ Vgl. NBA II/3 (A. Dürr), S. 48.

⁷ Die zweimal auftretende 3-Notenfigur  in der Sopranarie „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“ kann unberücksichtigt bleiben. In der Altarie „Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden“ ist das kurz-lange Ornament am Anfang der Singstimme (T. 9) eine rhythmische Zuspitzung, die einer späteren Fassung der Johannes-Passion angehört. Jedoch die Figur  kommt sechsmal, allerdings zu anderen Worten, in der Frühfassung von 1724 vor, wird aber von Bach nur dreimal in der Spätfassung beibehalten.

heit im Bachschen Schaffen. In der Tenorarie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ stellt der kurz-lange Rhythmus abwechselnd mit dem häufigeren lang-kurzen Rhythmus den melodischen Höhepunkt des Ritornells dar und begleitet im ersten Teil der Arie und seinem *Dacapo* die realistischen Worte von Jesu „*blutgefärbtem Rücken*“. Wenn auch diese Arie im Blick auf die Frage des wortgezeugten kurz-langen Rhythmus noch Zurückhaltung auferlegt, so ist die nachfolgende Sopranarie ein eindeutiges und somit das einzige überzeugende Beispiel dieses Rhythmus in der Johannes-Passion. Diese Arie ist instrumental wie vokal von den folgenden zwei kurz-langen Rhythmen durchsetzt:

(a) T. 17 - 20

Zer-flie - ße, - mein Her-ze, in Flu - ten der Zäh-ren,

und (b) T. 119 - 121

zer - flie - ße, - mein Her - ze, - in - Flu - ten der -

Diese Figuren und ihre zahllosen Wiederholungen setzt Bach nicht nur für Flöte und Oboe da caccia, sondern läßt sie durchweg auch vom Sopran zu den Worten „Zerfließe, mein *Herze*, in *Fluten der Zähren*⁸ . . . dein *Jesus ist tot*“ singen. Das poetische Wort „Zähren“ taucht drei Jahre später⁹ in Picanders Text zur Matthäus-Passion wieder auf, und zwar in der Altarie, die auf Petrus' bitterliches Weinen folgt. Wie „Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren“ das klarste Beispiel des kurz-langen Rhythmus in der Johannes-Passion ist, so liefert die Altarie „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen!“ den ausdrucksvollsten Fall dieses Rhythmus in der Matthäus-Passion.

Zu bemerken ist, daß die oben besprochene Tenorarie BWV 114/2 „Wo wird in diesem Jammertale vor meinen Geist die Zuflucht sein?“ mit

⁸ Wie oben ersichtlich, deklamiert Bach diesen Text zu beiden Rhythmen, zu (a) zum Beispiel in T. 41-45, zu (b) in T. 119-121. Die Phrase „Mein Jesus ist tot!“ macht nur von Rhythmus (b) Gebrauch (vgl. T. 69 und 79).

⁹ Wir folgen hier Joshua Rifkins Neudatierung der Erstfassung der Matthäus-Passion: Karfreitag 1727. Vgl. *Musical Quarterly* 61, 1975, S. 360ff.

ihren Ketten von Zweierbindungen in lombardischem Rhythmus chronologisch hierhin gehört. Nicht ganz vier Monate nach ihrer Erstaufführung am 1. Oktober 1724 sind es wiederum stufenweise fallende gebundene Sechzehntelpaare, die Bach in dem stürmischen dritten Satz aus Kantate 92 lombardisch notiert.¹⁰ Allerdings ist hier die lombardische Artikulation in der Tenorstimme dem „starken Gott“, der uns „unüberwindlich machen“ wird, zugeordnet,¹¹ während dem Text „Laßt Satan wüten, rasen, krachen“ der gewöhnlich für die himmlische oder königliche Majestät reservierte Rhythmus der französischen Ouvertüre zufällt.

BWV 183/2 vom 3. Mai 1725 ist eine Tenorarie,¹² deren Konturen melodisch wie rhythmisch erstaunlich bizarr sind. Obgleich der Text sich ausdrücklich gegen Todesfurcht wendet, so betont Bach dennoch – und das ist recht typisch für ihn – das Wort „Furcht“ und bringt die melodische Linie mit heftigen Akzenten von zwei Zweiundreißigsteln und einer Sechzehntelnote gleichsam zum Zittern. Diese Akzente fallen charakteristischerweise auf die folgenden Silben: „Ich *furchte* nicht *des* Todes Schrecken, ich *scheue* ganz *kein* Ungemach.“

Die liebliche Altarie „Wohl euch, ihr auserwählten Schafe“ aus der Hochzeitskantate BWV 34a von 1726 gehört mit dem pastoralen Charme ihrer zwei Querflöten und dem sanften Klang gedämpfter Violinen in den Bereich zarter Synkopierung, dem auch der „Esurientes“-Satz aus dem Magnificat entsprang. Im Eingangssatz der Sopransolokantate „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ BWV 84 von 1727 phrasiert Bach den Anfang der Singstimme in scheinbar lombardischem Stil:

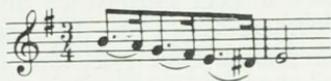


¹⁰ Jedoch tut er dies keineswegs konsequent. Die lombardische Notierung wechselt in identischen Sequenzen, die rhythmisch natürlich nicht anders ausgeführt werden können, mit der einfacheren Schreibweise von zwei gebundenen Sechzehnteln anscheinend nach Belieben ab.

¹¹ Auf diese erste Anwendung des lombardischen Rhythmus zur Schilderung von Gottes Macht wird später noch einzugehen sein (S. 169 ff.).

¹² Es sei nur am Rande bemerkt, daß es hier zum drittenmal seit der Johannes-Passion eine Tenorarie ist, die lombardischen oder kurz-langen Rhythmus aufweist.

während Oboe und erste Violine den Satz mit demselben Motiv in konventioneller Phrasierung eröffnen:



Mit dieser Diskrepanz in der Phrasierung scheint Bach einen pikanten Kontrast zwischen den Instrumentalstimmen und dem Sopran beabsichtigt zu haben. Die Takte 4 ff. und 15 ff. des Ritornells und ihre Anwendung in der Sopranstimme (T. 29) sowie das Ende des ersten Teils der Arie (T. 49–50) bezeugen durch ihre kurz-langen oder synkopierten Rhythmen, daß der obige Phrasierungskontrast keineswegs aus dem Rahmen dieser rhythmisch so differenzierten Arie fällt.

In den 1720er Jahren ist der lombardische Rhythmus etwas ganz Ungewöhnliches, und auch der kurz-lange Rhythmus stellt durchaus noch eine Rarität dar. Wie könnte sonst ein Werk von dem monumentalen Ausmaß der Matthäus-Passion lediglich einen Satz aufweisen, dem der kurz-lange Rhythmus seinen rhetorischen Charakter aufstempelt, nämlich die oben-erwähnte Arie „Erbarme dich, mein Gott“.

Petrus' bitterliches Weinen, das Bach zu einem der kühnsten Melismen in der gesamten Musikkultur inspirierte, ist vielleicht der dramatischste Augenblick eines persönlichen Ausbruchs von Gemütsbewegung in der Matthäus-Passion. Die darauffolgende Arie für Alt, Solovioline, Streicher und Continuo gehört gleichfalls zu den bewegendsten und realistischsten in Bachs Vokalschaffen. Über dem pulsierenden Pizzicato des Continuos erhebt sich die lang-ausgespinnene Melodie der Sologeige zunächst im Siziliano-Rhythmus, den Bach häufig für den rhetorischen Affekt der Klage verwendet. Die vom 2. Takt an sich ständig und allmählich steigende Bewegung bricht im 5. und 7. Takt in zwei verschiedene kurz-lange Rhythmen aus. Was anders kann diese Melodie mit ihren rhythmischen Verzerrungen in dem Zusammenhang, in dem sie erscheint und dem sie ihr Leben verdankt, bedeuten als die Gemütsbewegung eines Menschen, der sich mit Petrus identifiziert? Daß die Melodie die hin und her gerissenen Bewegungen eines Reumütigen widerspiegelt, zeigt sich auch am Notenbild. Das achttaktige Ritornell veranschaulicht durch die ständig wachsenden Notenzahlen der Solovioline: 11, 11, 15, 11, 24, 27, 32 und 11 (für den abschließenden Halbtakt) die sich steigende Erregung. Charakteristischerweise erreicht auch die Melodie ihren Tief- sowie Höhepunkt in den notenreichsten Takten 6 und 7. Als Bach den Schleifer, der das Siziliano eröffnet, später hinzufügte, schuf er damit nicht nur eine passende Geste für Petrus' Demut, sondern machte den Schleifer gleichzeitig auch zum Vorboden der späteren bald fallenden, bald steigenden kurz-langen Rhythmen, die die zweite Hälfte des Ritornells von der ersten unterscheiden. Die obige

hermeneutische Interpretation des Ritornells bewahrheitet sich später im Vokalteil der Arie, wenn die kurz-langen Figuren der Sologeige zusammen mit den Worten der Altstimme erklingen: „Erbarme *dich*, mein Gott, um meiner *Zäh*---(viermal kurz-langer Rhythmus während des Melismas)---ren willen“ (T. 20–21). Die Altstimme singt nur einmal einen Schleifer, diesen aber bezeichnenderweise zu dem Wort: „*Schau*-e,“ mit dem der Singende wie mit einem Finger auf sich selbst hindeutet: „*Schau*-e hier, Herz und Auge weint---(dreimal kurz-langer Rhythmus in der Solovioline)---vor dir bitterlich“ (T. 27–30).

Natürlich kommt der kurz-lange Rhythmus auch sonst noch hie und da in einigen weiteren Sätzen der Matthäus-Passion vor. Aber diese recht sporadischen Fälle finden sich, abgesehen von einer nebensächlichen Ausnahme,¹³ noch nicht in der durch Altnickols Kopie überlieferten Frühfassung der Matthäus-Passion.¹⁴ Sie sind somit rhythmische Änderungen, Verfeinerungen, die Bach später in seiner autographen Partitur¹⁵ anbrachte. Ein Vergleich von Altnickols Partitur, die möglicherweise eine Kopie von Bachs verschollener Originalpartitur von 1727 ist, mit Bachs gegen 1740 geschriebener Partitur zeigt folgende Zutaten in kurz-langem Rhythmus: Im Eingangssatz steht in Altnickols Partitur bei den Worten: „Sehet“ – „Wen?“ – „Den Bräutigam“ in den Flöten die Figur , die Bach in seiner eigenen Partitur später zu  verschärft. In der Altarie „Buß und

Reu“ (Nr. 6 [10])¹⁶ ersetzt Bach (in T. 15) ebenmäßige Achtel durch die rhetorisch eloquentere Figur des Schleifers, womit das Wort „Buß“ dramatischer hervorgehoben wird. In der folgenden Arie „Blute nur, du liebes Herz“ (Nr. 8 [12]) fügt Bach dem letzten Melisma der Sopranstimme die bekannte Figur von zwei Zweiunddreißigsteln und einer Sechzehntelnote hinzu (in T. 42 und 44), wodurch die Worte „ermorden“ und „*Schlange*“ je einen kurzen Moment des Schauderns hervorrufen.

Im Einleitungssatz des zweiten Teiles bringt Bach eine kleine, doch tief eingreifende Revision an. Er verändert das Melisma im Zentrum des Mittelteiles (T. 73–77) „Ach! mein Lamm in *Ti*-ger-klau-en“ in folgender charakteristischen Weise. Was in der Frühfassung als lang ausgehaltenes *h* in der Baßstimme erscheint – dachte Bach hier noch an eine Personifizierung von Petrus? –,

¹³ Nämlich die Baßarie „Komm, süßes Kreuz“ (NBA II/5, Nr. 57; BG 4, Nr. 66; vgl. T. 12 und 43).

¹⁴ NBA II/5 a (A. Dürr).

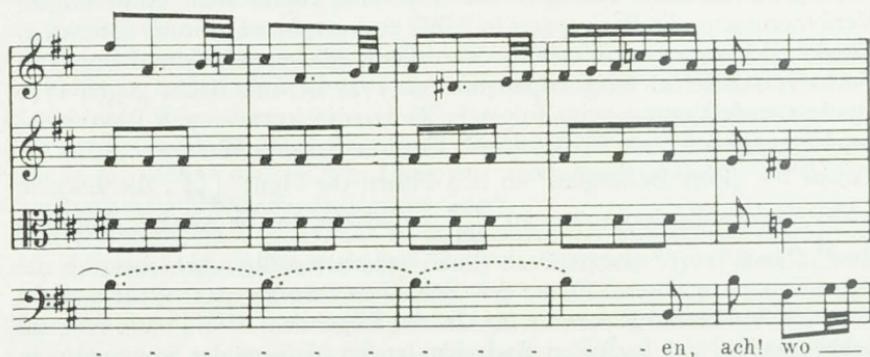
¹⁵ Vgl. Faksimileausgabe, Leipzig 1974.

¹⁶ Die neue Numerierung der NBA geht der in eckige Klammern gesetzten früheren Numerierung der BG voraus.

T. 69-78



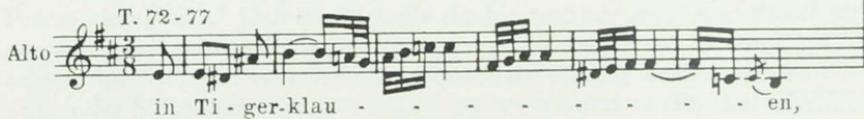
- klau - - - - en, in Ti - ger-klau - - -



- - - - - en, ach! wo —

verändert er später in drei absteigende Sequenzen in kurz-langem Rhythmus für die Altstimme und eine vierte für die instrumentalen Oberstimmen:

Flauto traverso I
Oboe d'amore I
Violine I



T. 72-77
Alto
in Ti - ger-klau - - - - - en,

Die kurz-lange Figur fällt nicht nur jeweils auf den betonten ersten Taktteil, sondern stürzt auch dreimal im Tritonus-Intervall ab. Dadurch wird das Bild des Lammes „in Tigerklauen“ derart ins Licht gerückt, daß eine wörtliche Beschreibung dieses realistischen Augenblickes einfach zu peinlich wird.

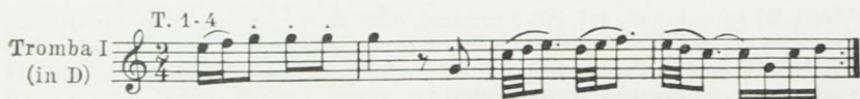
Zu späteren Revisionen Bachs gehört noch das lediglich dreimalige Auftreten von  in der Tenorarie „Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen“ (Nr. 35 [41]) sowie das der gleichen Figur in der Baßarie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Nr. 42 [51]), zu denen noch einige gleichfalls nicht ins Gewicht fallende Beispiele aus der Matthäus-Passion hinzugefügt werden könnten.

Nach der Matthäus-Passion vermindert sich das Auftreten des kurz-langen Rhythmus noch mehr, was angesichts des allgemeinen Abnehmens des Bachschen Vokalschaffens nicht verwunderlich ist. In der um 1728 entstandenen Kantate 188 „Ich habe meine Zuversicht“ findet sich der Rhythmus im vierten Satz. In dieser rhythmisch komplizierten Arie kommen in der obligaten Orgel und der Altstimme verschiedene synkopierte und kurz-lange Rhythmen vor, die ihre Entstehung möglicherweise dem Text verdanken:

„Unerforschlich ist die Weise,
Wie der Herr die Seinen führt.“

Die Ratswahl-Kantate BWV 29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ vom 27. August 1731 gibt uns in ihrem fünften Satz endlich wieder ein wenn auch kurzes Beispiel des lombardischen Rhythmus. Die lombardisch notierten Zweierbindungen finden sich im 3. Takt des Ritornells sowie im 11. Takt der Sopranstimme.

Mit dem Himmelfahrts-Oratorium BWV 11 erscheint ein völlig neuer Typus, in welchem der lombardische Rhythmus nicht mehr wie in Kantate 114/2 eine verzweifelte Gemütsbewegung, sondern Pomp, Freude und Festlichkeit ausdrückt. Der Anfangssatz von BWV 11 geht vermutlich auf den ersten Satz der Kantate BWV Anh. 18 zurück, die Bach zur Einweihung der renovierten Thomasschule für den 5. Juni 1732 geschrieben hatte, deren Musik aber verschollen ist. Ein Jahr später benutzte Bach die Musik dieser Kantate mit umgedichtetem Text wieder, um den Namenstag seines neuen Herrschers August III. am 3. August 1733 feierlich zu begehen. Aber auch von dieser Kantate, BWV Anh. 12, ist lediglich der Text erhalten geblieben. Die Musik des ersten Satzes beider Kantaten lebt glücklicherweise im Eingangschor des Himmelfahrts-Oratoriums aus dem Jahre 1735 fort. Dort demonstriert sie die festlich freudige, ja tanzbeschwingte Natur des lombardischen Rhythmus, die zu einem neuen Bachschen Stilmerkmal der 1730er Jahre werden sollte. Eingeleitet vom kurz-langen Rhythmus, gibt die lombardische Figur dem Hauptthema seinen Elan, am Anfang in der 1. Trompete und den Holzbläsern:



sodann in den Geigen und dem Sopran, wo sie dem Text „Lobet Gott in seinen Reichen“ zugeordnet ist. In der Urform (BWV Anh. 18/1) hießen die Worte: „Froher Tag, verlangte Stunden“ und ein Jahr später in BWV Anh. 12/1: „Frohes Volk, vergnügte Sachsen.“

Einen Monat nach der wahrscheinlichen Urform von BWV 11/1 schrieb Bach für den 6. Juli 1732 die Kantate 177 „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“. In ihrem ersten Satz wendet Bach den Rhythmus:

Violino concertante

Solo

Violino I

Tutti

konsequent in der Solovioline und als Tuttikontrast in den Geigen des Orchesters an. Diese und ähnliche kurz-lange Figuren werden durch ihren immer häufiger werdenden Gebrauch zu einer charakteristischen rhythmischen Würzung der Bachschen Musik dieses Jahrzehnts.

Die Johannis-Kantate „Freue dich, erlöste Schar“ (BWV 30) aus der Zeit nach 1738 ist eine Parodie der weltlichen Kantate BWV 30a „Angenehmes Wiederau, freue dich“ vom 28. September 1737. Die zweite Baßarie beider Kantaten geht angeblich auf den neunten Satz der verschollenen Kantate BWV Anh. 11 vom 3. August 1732 zurück.¹⁷ Das demonstrative Sich-Brüsten des lombardischen Rhythmus ist hier kaum zu verkennen.

BWV 30a/7

Basso

Ich will dich halten und mit dir walten,

T. 31 - 34

¹⁷ Nach BJ 1972, S. 80f., 88f. (W. Neumann), hatte Bach 1737 eine solche Parodierung zwar geplant, sich aber dann doch zu einer Neukomposition (BWV 30a/7) entschlossen. Auf BWV Anh. 11/9 geht offenbar BWV 212/14 („Kleinschocher müsse so zart und süße“) zurück (Anm. der Schriftleitung).

Was Bach hiermit besagen will, ist allerdings schwer zu erklären. Der Text aller drei Fassungen führt uns kaum weiter, es sei denn die vermutliche Urform BWV Anh. 11/9, in welcher die „Landes-Fürscheidung“ dem Kurfürsten und König verspricht:

„*Ich will Ibn begen
Und will Ibn pflegen
Und seiner Seele freundlich tun*“

oder deren erste Parodie BWV 30a/7, in welcher das „Schicksal“ dem neuen Gutsherrn auf Wiederau gelobt:

„*Ich will dich balten
Und mit dir walten
Wie man ein Auge zärtlich bält*“

oder die zweite und letzte Parodie BWV 30/8:

„*Ich will nun bassen
Und alles lassen,
Was dir, mein Gott, zuwider ist.*“

Sechs Monate, nachdem Bach die Urform dieses Satzes (BWV Anh. 11/9) zum Namenstag seines Herrschers komponiert hatte, starb dieser. Während der auf den Tod August II. folgenden vierundeinhalb Monate dauernden Landestrauer komponierte Bach eine Missa für seinen neuen Landesherrn August III. Das Gloria enthielt nicht nur den „Domine Deus“-Satz, dessen lombardischer Rhythmus den Anlaß zu des Verfassers Artikel im Bach-Jahrbuch 1974 gab, sondern auch die Arie „Laudamus te“ mit ihrem scharfprofilierten kurz-langen Rhythmus. In dieser Arie stellt Bach dem rhythmisch konservativen Concerto-grosso-artigen Kopfmotiv ein mehr solistisches Kontrastmotiv gegenüber, das sich durch tänzerische Synkopierung und kurz darauf durch kurz-langen Rhythmus auszeichnet. Die Solovioline übernimmt die kurz-lange Figur, um mit ihr in neun Sequenzen zum Höhepunkt des Ritornells emporzuklimmen und dessen erste Hälfte zu markieren. Die kurz-lange Figur zeigt hier, daß auch die rhythmische Umkehrung der von Albert Schweitzer als Freudenmotiv bezeichneten Figur in den frühen 1730er Jahren Bachs zum Ausdruck freudigen Jubelns wird („*laudamus te, adoramus te, glorificamus te*“).

Nur eine Woche, nachdem er die Stimmen der Missa BWV 232¹ am Hofe seines neuen Landesherrn in Dresden eingereicht hatte, bemühte sich Bach erneut um dessen Gunst, und zwar mit der obenerwähnten Kantate BWV Anh. 12, die er zum Namenstag des Kurfürsten am 3. August 1733 aufführte. Wollte Bach das „frohe Volk“, die „*vergnügten Sachsen*“ mit dem modischen Pomp, mit der stilistischen Gespreiztheit des lombardischen Rhythmus, so wie er hier auftritt, charakterisieren und vielleicht gutmütig persiflieren? (siehe oben, S. 157).

Nur einen Monat später benutzte Bach die Gelegenheit des elften Geburtstags des sächsischen Kurprinzen (am 5. September 1733), dem Herrscherhaus erneut einen Beweis seiner schöpferischen Fähigkeiten und seiner

Hochachtung zu liefern. Zu diesem Zweck führte Bach eine neukomponierte Kantate „Hercules auf dem Scheidewege“ (BWV 213) mit seinem Collegium Musicum auf. Dieses *Dramma per Musica* enthält wiederum einen Satz, das Duett zwischen Hercules (Alt) und Tugend (Tenor), das vom kurz-langen Rhythmus überquillt. Der Text dieses Liebesduetts ist wiederum ein Ausdruck der Freude.

Mit der Aufführung dieser und anderer Gratulationskantaten war deren gesellschaftliche Funktion erfüllt, für den Komponisten aber nicht ihre künstlerische Verwendbarkeit. So liefern die Hercules-Kantate und die ihr folgenden Kantaten BWV 214 und 215 die Mehrzahl ihrer Chöre und Arien 1734 für das Weihnachts-Oratorium, das ihnen ein neues Leben versprach. Bach verwandelte und verwandelte, mit Ausnahme der Rezitative und des Schlußchores,¹⁸ die übrigen sechs Sätze der Hercules-Kantate in den ersten vier Kantaten des Weihnachts-Oratoriums. Das eben erwähnte Duett, BWV 213/11, wird nach umfassender Revision zum Duett im dritten Teil des Weihnachts-Oratoriums: „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen tröstet uns und macht uns frei.“ Zu diesem Text will freilich der etwas frivole Rhythmus der weltlichen Kantate nicht so recht passen. Die Altarie BWV 213/9 „Ich will dich nicht hören“, in welcher sich Hercules von der Wollust lossagt, wird durch Parodie zur Arie „Bereite dich, Zion“ im ersten Teil des Weihnachts-Oratoriums. Und die verführerische Arie der Wollust „Schlafe, mein Liebster, und pflüge der Ruh“ (BWV 213/3) verwandelt Bach mit minimaler Textänderung in Marias gleichnamiges Wiegenlied im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums.

Was uns im Zusammenhang mit der Themenstellung der vorliegenden Arbeit interessiert, ist die Tatsache, daß die Originalfassungen dieser beiden Arien aus der Hercules-Kantate keinerlei Spuren von kurz-langem Rhythmus aufweisen. Dagegen verziert Bach in „Bereite dich, Zion“ das Wort „prangen“ (in „deine Wangen müssen heut viel schöner *pran*-gen“) mit einer von Übermut überschäumenden sechstaktigen Vokalise, die in folgende Figur einmündet:

BWV 248 I/4



¹⁸ Bach hatte beabsichtigt, auch diesen Satz zu parodieren, nahm aber später davon Abstand.

Eine ähnliche, kürzere und kadenzartige Koloratur, wiederum vom kurz-langen Rhythmus durchsetzt:

BWV 248 II/10



T. 137 - 139

nimmt in dem Wiegenlied des Weihnachts-Oratoriums denselben Platz ein, der an der parallelen Stelle in der Hercules-Kantate lediglich von vier Achtel- und zwei Viertelnoten eingenommen wurde. Im Weihnachts-Oratorium waren es wohl die Worte „unser Herz er-freu-en“, die Bach zu dem überschwenglichen virtuosen Zusatz zu Marias Wiegenlied verleiteten. Diese zwei Zutaten mögen, zusammen mit den weiter oben angeführten zur Matthäus-Passion, genügen, um zu zeigen, daß das kurz-lange Ornament als rhythmisches Verfeinerungsmittel Bach in den 1730er Jahren zur zweiten Natur wurde.

Nur drei Monate nach der Aufführung der Kantate für den Kurprinzen benutzte Bach die Gelegenheit des Geburtstages der Kurfürstin und Königin am 8. Dezember 1733, auch deren Ehrentag mit einer neuen Kantate, BWV 214, feierlich zu begehen. Was könnte den Text von diesem *Dramma per Musica* „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! Klingende Saiten, erfüllet die Luft!“ wortgetreuer widerspiegeln als Bachs atemberaubende Instrumentation nacheinander einsetzender Pauken, Trompeten und abwärtswirbelnder Streicher? Es ist klar, daß Bach der Landesherrin mit seiner virtuosen Behandlung des Orchesters imponieren wollte. Daß die um ein Jahr spätere Parodie dieses Satzes als Eingangschor des Weihnachts-Oratoriums mit ihrem neuen Text „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“ das in der Geburtstagskantate so ideale Verhältnis von Wort und Ton beeinträchtigen mußte, ist eine bekannte, schon des öfteren diskutierte Tatsache. In der weltlichen Kantate ist es besonders der Mittelteil des menuettartigen fünften Satzes, welcher der Altstimme folgende außerordentlich virtuose Koloratur mit kurz-langen Ornamenten zuweist, und zwar zu den Worten „Füllt mit Freuden eure Brust“.

BWV 214/5



T. 69 - 72

Im Weihnachts-Oratorium (BWV 248^{II}/6) behält Bach diese vokale *tour de force* in der stark umgearbeiteten parodierten Tenorarie „Frohe Hirten, eilt, ach eilet“ nicht nur bei, sondern zeichnet auch die Flötenstimme mit bereichernden kurz-langen Ornamenten aus.

Im Jahre des Regierungsantritts Augusts III. kann sich der aus Leipzig wegstrebende Thomaskantor an Werbungen um die Gunst des neuen Herrscherhauses kaum genug tun. Am 19. Februar 1734 feiert er, obgleich einen Monat *post festum*, die Krönung Augusts III. zum König von Polen mit der Aufführung von Kantate BWV 205a (Parodie einer schon 1725 zu Ehren eines Leipziger Universitätsprofessors entstandenen Gratulationskantate). Ein halbes Jahr später, während Bach mit der Arbeit an einer neuen Kantate (BWV 206) zum Geburtstag Augusts III. beschäftigt war, kündigte das königliche Paar plötzlich und unerwartet einen Besuch in Leipzig an. Dieser fiel mit dem ersten Jahrestag der Königswahl Augusts III. zusammen. Lediglich drei Tage scheinen Bach zur Herstellung einer neuen Kantate zur Verfügung gestanden zu haben. Diese Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215) befaßt sich mit den jüngsten Ereignissen des polnischen Feldzugs und dem Siege Augusts III. und wurde in Gegenwart des Herrscherpaares am 5. Oktober 1734 aufgeführt. Die von den Studenten der Leipziger Universität mit großem Aufwand inszenierte Veranstaltung, deren Kosten sich auf dreihundert Taler beliefen und die Bachs Trompeter Gottfried Reiche am nächsten Tage sein Leben kostete, gehört zu den am besten dokumentierten Ereignissen aus Bachs Leipziger Lebenszeit.¹⁹ Der mächtige achtstimmige Chorsatz, der das Werk eröffnet und wohl aus der über zwei Jahre alten Huldigungskantate BWV Anh. 11/1 für August II. stammt, ist mit seinem vollen Orchester als drittem Chor die an Mitteln reichste Vertonung in Bachs Vokalschaffen. Kein Wunder, daß Bach diesen Satz später als *Osanna* in seine *h-Moll-Messe* übernimmt. Kantate 215 ist besonders reich mit Synkopierung, kurz-langen und lombardischen Rhythmen ausgestattet.²⁰

Die Sopranarie (BWV 215/7) ist der einzige Satz dieser Kantate, der drei Monate später seinen Weg in das Weihnachts-Oratorium findet (BWV 248^v/5). Ob das Fehlen des *Basso Continuo* hier, wie in der Sopranarie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ aus der *Matthäus-Passion*, einen unirdischen, übermenschlichen Charakterzug symbolisiert, ist angesichts des Textes immerhin möglich:

*„Aber die Bosheit mit Wobltat vergelten,
Ist nur der Helden,
Ist Augustens Eigentum.“*

¹⁹ Vgl. Dok II, S. 250f. (Dokument 352).

²⁰ Vgl. zum Beispiel im dritten Satz T. 1–2 oder 65–66. Im fünften Satz gehört der kurz-lange Rhythmus der Baßstimme an.

Das lombardische Ornament  tritt gewöhnlich in zwei oder drei steigenden Sequenzen auf, zunächst in den Querflöten und im Mittelteil auch im Sopran und in den Streichern. Besonders bemerkenswert ist es bei dem oben zitierten Text (T. 104-110):

Flauto traverso I, II

Soprano

die Bos - - - - - heit mit Wohl - tat ver -

T. 104 - 110

gel - ten, ist nur der Hel - den Ei - gen - - tum,



Dabei ist interessant, daß Bach bei dem Wort „Bosheit“ die Richtung des Ornamentes, das sich mit einer Ausnahme stets aufwärts bewegte, zweimal umkehrt. In der stark umgearbeiteten Parodie dieses Satzes im Weihnachts-Oratorium (BWV 248^v/5), einer Baßarie, in der der Basso Continuo nicht mehr fehlt, ist das lombardische Ornament aus BWV 215/7 beibehalten, und zwar zu den Worten „Erleuchte mein Herze, erleucht auch meine finstre Sinnen“.

Noch zwei Sätze aus dem Weihnachts-Oratorium, die keine Parodien zu sein scheinen, zeigen kurz-langen Rhythmus. In BWV 248^v/9 erscheint er als Schleifer in der Solovioline; in der Sopranarie BWV 248^{VI}/4 als lombardisches Ornament, das in T. 45 auf das Wort „Stolz“ (in „seiner Feinde Stolz zu enden“) fällt. Die Komposition dieser beiden Sätze und die der Vokalsen in den Arien „Bereite dich, Zion“ und „Schlafe, mein Liebster“, die sich als Zutaten Bachs erwiesen, fällt demnach in die Adventszeit 1734, in der Bach die Partitur des Weihnachts-Oratoriums schrieb.

Aus dem Jahre 1734 muß noch die rhythmisch komplizierte Tenorarie BWV 97/4 mit ihren synkoptierten sowie kurz-langen Rhythmen erwähnt werden. Die oben bereits angeführte, 1734 begonnene Geburtstagskantate für August III. (BWV 206) gelangte wahrscheinlich am 7. Oktober 1736 zur Aufführung. Auch sie enthält einen Satz, den neunten, in der sich der lombardische Rhythmus recht modisch präsentiert. Hat Bach mit dieser

vokalen Gavotte vielleicht auf eine Leipziger Mode des lombardischen Geschmacks angespielt? Jedenfalls stellt er diesen Rhythmus in der harmoniestiftenden Schlußbarie heraus, die für den Sopran, der Leipzigs Pleiße personifiziert, geschrieben ist („Hört doch! der sanften Flöten Chor“):



Es ist nicht verwunderlich, daß die wohl in der zweiten Jahreshälfte 1734 entstandene Kaffeeantate wiederum einen Satz enthält, BWV 211/8, der von dem kurz-langen Schleiferauftakt  durchsetzt ist²¹:



BWV 211, Originalstimme *Violino I*, T. 17-35 (autograph)

In dieser charmanten wie humorvollen Sopranarie der Tochter Liesgen ist der ständig wiederholte, im wörtlichen Sinne atemberaubende Schleifer ein ebenso treffendes wie ironisches Zeichen der Vorfreude auf den „heute noch“ versprochenen Ehestand. Picanders für die damalige Zeit gewagter

²¹ In BG 29, S. 158, erscheint diese Figur der Partiturlasart folgend in der Rhythmusform , trotzdem sie in den autographen Violino- I- und Sopranstimmen durchwegs im umgekehrten kurz-langen Rhythmus notiert ist. Die kurz nach der Partitur von Bach selbst ausgeschrieben Stimmen stellen somit eine neue Lesart dar, und zwar in Form der für diese Zeit typischen rhythmischen Zuspitzung, die hier als Bachs zweite und endgültige Entscheidung anzusehen ist. Werner Neumann druckt die kurz-lange Figur der Originalstimmen zum erstenmal in NBA I/40, S. 212, als Bachs Aufführungswünschen entsprechend ab. Siehe auch W. Neumann, Krit. Bericht NBA I/40, S. 199.

Text²² fand in Bachs Walzertempo mit seinen Schleiferauftakten einen künstlerisch wie psychologisch kaum zu überbietenden Niederschlag.

Ob der punktierte Rhythmus gegen Ende des Ritornells im Schlußsatz der Solokantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209 auch im umgekehrten, das heißt lombardischen Rhythmus gedacht war, entzieht sich unserer Kenntnis. Da weder die Originalpartitur noch die Originalstimmen überliefert sind, steht man vor einer verzwickten Frage, die nicht nur den Rhythmus, sondern auch die bisherige Datierung „um 1729“ einschließen dürfte. Falls es Anhaltspunkte für eine um etwa drei bis sechs Jahre spätere Entstehung geben sollte, würde damit auch die oben ausgesprochene Vermutung, daß hier lombardischer Rhythmus gemeint war, stark an Wahrscheinlichkeit gewinnen.

Das Himmelfahrts-Oratorium beherbergt über seinen Eingangschor mit kurz-langem und lombardischem Rhythmus hinaus noch einen weiteren Satz, in dem kurz-lange Ornamente eine wesentliche Rolle spielen. So wie der erste, geht auch der vierte Satz vermutlich auf eine verschollene Quelle zurück, nämlich auf die Hochzeitskantate „Auf! süß entzückende Gewalt“ vom 27. November 1725, von der lediglich Gottscheds Text erhalten geblieben ist. Daß das aus zwei Zweieunddreißigsteln und einer Sechzehntelnote bestehende Ornament bereits in dem Originaltext „Entfernet *euch*, ihr *kalten* Herzen“ vorhanden war, ist aus zwei Gründen unwahrscheinlich. Nicht nur kommt dieses Ornament 1725 höchst selten vor, sondern tritt auch in seiner zweiten Parodie, dem „Agnus Dei“ der h-Moll-Messe, die auf das 1725er Original zurückgehen dürfte, nicht auf. Wie dem auch sei, im Himmelfahrts-Oratorium von 1735 ist die kurz-lange Figur eine rhythmische Zutat, die Bach wohl aus rhetorischen Gründen den klagenden Worten, die auf Jesu Abschied von seinen Jüngern folgen, beifügte. Die Altstimme fleht Jesus inständig an:

„Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben,

Ach, fliehe nicht so bald von mir!“

Über ein Jahrzehnt später, im Agnus Dei der h-Moll-Messe, kürzt Bach diesen Satz resolut und schreibt ihn ohne jedwedes kurz-langes Ornament. Was Bach 1735 als eloquente Verzierung ansah, findet er, als er über zehn Jahre später die h-Moll-Messe vollendete, nicht mehr zufriedenstellend, wofür natürlich auch der überpersönliche lateinische Text verantwortlich sein mag.

²² „Heute noch,

Lieber Vater, tut es doch!

Ach, ein Mann!

Wahrlich, dieser steht mir an!

Wenn es sich doch balde fügte,

Daß ich endlich vor Coffee,

Eh ich noch zu Bette geh,

Einen wackern Liebsten kriegte!“

Bisher waren der Einleitungsschor des Himmelfahrts-Oratoriums und die Baßarie aus der weltlichen Kantate „Angenehmes Wiederau“ die krassesten Beispiele der lombardischen Manier, zu denen noch eine weitere Baßarie und, wie in den beiden obigen Fällen, eine Komposition im Zweivierteltakt hinzugefügt werden kann. Diese trägt den lombardischen Rhythmus mit besonders selbstgefälliger Gewichtigkeit vor. Es handelt sich um den dritten Satz der Trauungskantate BWV 195. Hier hat es den Anschein, als ob Bach den lombardischen Rhythmus in all seiner Mannigfaltigkeit zur Schau stellen wollte:

Flauto traverso I

Violino I

T. 1-13

The musical score consists of three staves. The first staff is for Flauto traverso I and the second for Violino I. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a forte (f) dynamic. The rhythm is highly active, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Trills (tr) are marked above several notes. A measure number '10' is written above the third staff.

Wie bereits angeführt wurde, enthält dieser Satz Stellen, bei denen lombardischer und kurz-langer Rhythmus gleichzeitig auftreten.²³ Der Text „Rühmet Gottes Güt und Treu, rühmet ihn mit reger Freude“ mag zwar zur Wahl des lombardischen Rhythmus beigetragen haben, kann aber wohl kaum dessen extravagantes Ausmaß ausgelöst haben. Möglicherweise hat der Zweck, für welchen die Kantate komponiert wurde, etwas mit diesem lombardischen Übermaß zu tun. Der außergewöhnliche Anlaß war entweder die Kirchentrauung eines aristokratischen Paares, was die später fallengelassene Textphrase „Hochedles Paar“ vermuten ließe, oder die Kirchentrauung des Bürgermeisters der Stadt Naumburg am 11. September 1741 mit der Tochter des verstorbenen Pastors der Thomaskirche, die eine Urgroßnichte von Heinrich Schütz war.²⁴ Man sollte wohl annehmen, daß Bach diese persönlich kannte, und möchte auch im ersteren Falle vermuten, daß er vielleicht von einem oder gar beiden der zukünftigen Ehepartner erfahren hatte, daß sie für die lombardische Manier, die damals

²³ Vgl. das Notenbeispiel auf S. 148.

²⁴ Vgl. Dürr K, S. 609.

in Leipzig Mode gewesen zu sein scheint, eine besondere Vorliebe hätten. Wie später (S. 171) anlässlich der weltlichen Kantate BWV Anh. 13 gezeigt wird, verstand Bach es nur allzugut, sich dem musikalischen Geschmack seiner Hörer anzupassen.

Der bisherige Überblick beweist, daß Bach den kurz-langen und den lombardischen Rhythmus in seinem Vokalwerk in verschiedener Weise und in zwei verschiedenen Schaffensperioden anwendet. Die allzu schwachen Spuren des kurz-langen Rhythmus, die Bachs Ankunft in Leipzig vorausgehen, durften aus dem Spiel gelassen werden. Der kurz-lange Rhythmus kommt in Bachs Vokalschaffen 1723 erstmals zum Vorschein, der lombardische Rhythmus, vorerst jedoch quasi als Einzelfall,²⁵ sechzehn Monate später, am 1. Oktober 1724 (in BWV 114/2). Von 1723 bis 1728²⁶ verwendet Bach den kurz-langen Rhythmus in den meisten der immer noch seltenen Fälle sowie in dem einen Beispiel des lombardischen Rhythmus aus tonmalerischen Gründen. Worte, die Trauer, Pein, Widerwillen oder unnormale Gemütsbewegungen, übertriebene oder verzerrte Gebärden ausdrücken, werden für Bach zum Anlaß, kurz-langen und einmal auch lombardischen Rhythmus zu wählen.

Die so interpretierten Worte erstrecken sich von „falschen Heuchlern“, dem „Sodom“ der „sündlichen Glieder“, den „Hungrigen“ und den „Stricken“ der Sünden zu Jesu „blutgefärbtem Rücken“, dem „Jammertale“ der menschlichen Existenz (lombardischer Rhythmus!) bis zum „Stechen falscher Zungen“. Der kurz-lange Rhythmus verleiht Phrasen wie „dein Jesus ist tot“, „Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähnen“, „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähnen willen“, die „vor dir bitterlich weinen“ seine ihm eigentümliche akzentuierende Betonung. Das kurz-lange Ornament unterstreicht Worte wie „unerforschlich“, „Buß“, „ermorden“, „Schlange“ und „Tigerklauen“.

So erstaunlich diese Tonmalerei auch in den meisten Fällen ist, sie ist und bleibt nur ein gelegentliches und seltenes stilistisches Phänomen.

Von 1732 an ändert sich das zusehends. Ein neuer Typus, der den lombardischen dem kurz-langen Rhythmus vorzieht, taucht auf. Als positive Bekundung von Freude, Pomp und Macht erscheint er in mindestens einem Satz in etwa der Hälfte von Bachs über dreißig letzten Vokal-kompositionen. Besonders bezeichnend ist, daß von Juni 1732 bis Oktober 1734 keiner einzigen neugeschriebenen Komposition einer dieser beiden Rhythmen fehlt. In den nächsten drei Jahren dagegen beginnen Vokalwerke, die lombardische oder kurz-lange Rhythmen aufweisen, anderen Vokalkompositionen zu weichen, die ohne diese Rhythmen auskommen. Im letzten Jahrzehnt des Bachschen Vokalschaffens (von etwa 1738 bis

²⁵ Wenn wir von BWV 92/3 (siehe oben S. 153) absehen.

²⁶ Jedoch auch darüber hinaus, das heißt einschließlich der späteren kurz-langen Zusätze zur Matthäus-Passion; (siehe oben S. 155 ff.).

1748) kommt der lombardische Rhythmus nicht mehr vor, abgesehen von drei zweifelhaften Fällen: der Trauungskantate 195, sollte deren dritter Satz zwischen 1738 und 1741 entstanden sein, und den zwei Parodien BWV 30/8 sowie vielleicht BWV 191/2, der Parodie des Domine Deus der h-Moll-Messe. Neun weitere Vokalwerke, unter denen sich allerdings Parodien befinden, sind von dieser rhythmischen Eigenart völlig frei (doch einige nicht von synkopierten Sätzen). Bachs Vorliebe für die lombardische Manier scheint sich demnach über eine relativ kurze Phase erstreckt zu haben, die zwischen 1732 und 1735 ihren Höhepunkt erreichte aber bis 1741 gedauert haben mag.

Das plötzliche Auftreten des lombardischen Rhythmus im Jahre 1732 wirkt zunächst überraschend. Doch erweist es sich als sinnvoll, wenn wir die Anlässe, für welche diese Kompositionen geschrieben wurden, chronologisch an uns vorüberziehen lassen.

	BWV	Datum	Anlaß	
	1.	29/5	27. 8. 1731	Ratswechsel
	2.	Anh. 18/1	5. 6. 1732	Einweihung der renovierten Thomasschule
	3.	177/1	6. 7. 1732	4. Sonntag nach Trinitatis
	4.	Anh. 11/1	3. 8. 1732	Namenstag Augusts II.
	5.	232 ^I	vor dem 27. 7. 1733	Ehrenbezeugung für den neuen Landesherrn August III.
	(6)	Anh. 12/1	3. 8. 1733	Namenstag Augusts III. (Parodie von Anh. 18/1)
	7.	213	5. 9. 1733	Geburtstag des sächsischen Kurprinzen
	8.	214	8. 12. 1733	Geburtstag der sächsischen Kurfürstin
	9.	215	5. 10. 1734	Jahrestag der Wahl Augusts III. zum König von Polen
	10.	97/4	1734	ohne spezielle Bestimmung
	11.	248 ^{I-VI}	25. 12. 1734 bis 6. 1. 1735	Feiertage der Weihnachtszeit
	12.	211/8	Ende 1734 oder Anfang 1735	Aufführung im Collegium Musicum
	(13 a)	11/1	19. 5. 1735	Himmelfahrt (Parodie von Anh. 18/1 und Anh. 12/1)
	(13 b)	11/4	19. 5. 1735	Himmelfahrt (Parodie der Hohenthal/Mencke- Hochzeitskantate, ohne BWV Nr.)
	14.	206/9	7. 10. 1736, wohl Okt. 1734 begonnen	Geburtstag Augusts III.
	15.	30a/7	28. 9. 1737	Huldigung für den Lehnherrn J. C. von Henicke
	(16)	30/8	nach 1738	Johannistag (Parodie von 30a/7)
	17.	195/3	nach 1737, vielleicht 11. 9. 1741	Kirchliche Trauung eines hochangesehenen Paares

unterrichtet vorgeworfen wurde, sondern sein Verhalten auch als „incurrigibel“ bezeichnet wurde. Es war das Jahr, in dem Bach sich zum letztenmal um eine befriedigende Lösung einer „wohlbestallten Kirchen Music“ bemühte. Als dieser „höchstnöthige Entwurf“ keine Besserung der musikalischen Verhältnisse in Leipzig brachte, fing Bach an, sich um andere Stellungen zu bemühen. Der Brief an seinen ehemaligen Schulfreund Erdmann und zweidreiviertel Jahre später sein Gesuch um Titel und Anstellung am Dresdner Hof sind die uns erhaltenen Dokumente für Bachs unmißverständliches Bemühen, Leipzig zu verlassen.

Was wollte Bach wohl dem sächsischen Hofe, dessen Gunst er so offensichtlich suchte, mit der Anwendung des lombardischen und kurz-langen Rhythmus kundtun? Wahrscheinlich, daß er, der als Meister der polyphonen Satzkunst den Ruf eines konservativen, der Vergangenheit zugewandten Komponisten hatte, dem modernen lombardischen Geschmack nicht nur keineswegs abhold war, sondern ihn auch erfolgreich anzuwenden wußte; kurzum daß er als Komponist durchaus progressiv sein konnte.²⁷ Aber warum benutzte er diese Rhythmen nur in einigen Sätzen dieser Kompositionen? Wollte Bach vielleicht damit zeigen, daß er dem lombardischen Geschmack nicht den Platz einzuräumen gewillt war, den er in Werken seiner berühmteren Kollegen Telemann und Vivaldi einnahm, von dem „Scotch Snap“ der englischen Meister wie Henry Purcell ganz zu schweigen? War es, weil Bach die Gefahr sah, daß der lombardische Rhythmus zu einer Manier ausarten könnte?

Sollte das modische Auftreten des lombardischen Rhythmus in Bachs Vokalschaffen dieser Zeit wirklich als Mittel zu einem äußeren Zweck gedient haben? Ist es erlaubt, bei einem Genie wie Bach solch einen Verdacht zu hegen? Es gehört nicht zur Wesensart des Genies, sich künstlerisch von allen äußeren Einflüssen zu isolieren. Wir haben hier im Moment den Menschen Bach vor Augen, den tief enttäuschten Künstler, der nach sieben Jahren als Thomaskantor beinahe verbittert aus Leipzig fortstrebt. In diesem Licht gesehen, wirkt der Verdacht, Bach habe den lombardischen Rhythmus aus diplomatischen Gründen angewandt, einleuchtend. Diese Interpretation gewinnt an Überzeugungskraft, wenn wir Bachs briefliche Eingaben, Gesuche und Beschwerden von 1725 bis 1737 lesen und in ihnen Stil und Art beobachten, mit welchen der große Künstler legalen, gesellschaftlichen, pekuniären und oft kleinlichen menschlichen Angelegenheiten, zuweilen in stark rechthaberischer Weise, zu Leibe rückt.

Was schließlich über Bachs Kantate „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden!“ (BWV Anh. 13) bekannt ist, wird, obwohl die Musik nicht auf uns gekommen ist, unserer Annahme und bisherigen Beweisführung neues Gewicht verleihen. Weniger bekannt als Johann Adolph

²⁷ Wie Robert L. Marshall ihn in seinem Artikel *Bach The Progressive: Observations On His Later Works* nannte, in: *Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313ff.

Scheibes Angriffe auf den Komponisten Bach (1737–1739) ist eine Stelle aus einem Schreiben Scheibes an Mattheson vom Januar 1738.²⁸ Diese lautet:

„Bachische Kirchen-Stücke sind allemahl künstlicher und mühsamer; keineswegs aber von solchem Nachdrucke, Überzeugung, und von solchem vernünftigen Nachdenken, als die Telemannischen und Graunischen Werke.“

Bachs Freund Lorenz Christoph Mizler benutzt die Gelegenheit, den Leipziger Kantor zu verteidigen und Scheibes Urteil über Bachs Kantatenstil ad absurdum zu führen. Dies tut Mizler in einer Weise, die für die von uns unternommene Beweisführung von entscheidender Bedeutung ist. Mizler schreibt:²⁹

„Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelstimmen vollstimmiger setzt als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kan es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehöret, so in der Oster Messe zu Leipzig vergangenen Jahrs bei der allerhöchsten Gegenwart Ihro Königl. Majestät in Pohlen, von der studirenden Jugend aufgeführt, von Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von jedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten.“

Magister Birnbaum, der Bach in dem Federkrieg mit Scheibe hartnäckig verteidigt hatte, beruft sich in gleicher Sache ebenfalls auf diese Kantate.³⁰ Die Tatsache, daß Mizler und Birnbaum diese Kantate aus dem Jahre 1738 als den jüngsten und unwiderlegbarsten Gegenbeweis zu Scheibes Kritik wählten, macht den Verlust ihrer Musik doppelt beklagenswert. Wenn Mizler ausspricht, daß diese Kantate „vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen und von jedermann gebillichet worden“ sei, so macht er damit eine stilistische und soziologische Feststellung. Mit der Fortführung „So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten“, gibt Mizler den für uns ausschlaggebenden Grund für Bachs Anwendung des modernen Stiles an. Hier ist ein konkreter Beweis für das, was bisher von uns als vorsichtig aufgebauter Beweisversuch entwickelt wurde. Die obige Kantate ist in solch modernem Stil geschrieben, eben weil der Capellmeister so genau versteht, sich dem Geschmack seines Publikums anzupassen. Seit Bachs drei Jahre lang erhoffter, am 19. November 1736 nun endlich erfolgter Ernennung zum „Compositeur“ der Königlichen „Hofcapelle“ bot der siebzehn Monate später angekündigte Besuch der Herrscherfamilie in Leipzig die erste offizielle Gelegenheit

²⁸ Dok II, S. 307.

²⁹ Ebenda, S. 336.

³⁰ Ebenda, S. 352 (in Birnbaums langer Verteidigungsschrift vom März 1739).

für Bach, sich für die Erteilung dieser Ehre musikalisch zu bedanken. Bach erhielt den Kompositionsauftrag der Veranstalter am 10. April 1738 und hatte bis zu der am 28. April stattfindenden Aufführung reichlich Zeit, eine der Gelegenheit würdige Musik zu Gottscheds Text³¹ zu schreiben. Diese „Abendmusik“ wurde zur Huldigung des Königspaares sowie zu Ehren der bevorstehenden Hochzeit der ältesten Tochter, der Prinzessin Maria Amalia, mit Karl IV., König von Sizilien, von den Studenten der Leipziger Universität feierlichst dargeboten.³² Natürlich läßt sich infolge Verlustes der Musik nicht mit Sicherheit sagen, daß diese Kantate vom lombardischen Rhythmus beherrscht war. Die zeitlich nächste und darum am ehesten zum Vergleich geeignete Kantate ist die sieben Monate früher aufgeführte Huldigungsmusik für den Erbherren auf Wiederau (BWV 30a), die man vielleicht als die modernste von Bachs erhaltenen Kantaten bezeichnen kann. Ihr Anfangschor, der am Schluß des Werkes wiederholt wird, gehört dem synkopierten Stil an, von dem Mattheson sagt, welcher „itzo die höchste Mode ist.“³³ Auch der fünfte Satz, eine Altarie, ist im synkopierten Stil geschrieben,³⁴ dem sich später lombardische Figuren hinzugesellen. Der siebente Satz, die auf S. 158 f. besprochene Baßarie, war eines der krassesten Beispiele des lombardischen Rhythmus, dem wir begegneten. Die zeitliche Nähe der Wiederau-Kantate und die Tatsache, daß diese von Mizler und Birnbaum³⁵ nicht dazu benutzt wurde, Scheibes stilkritische Argumente zu entkräften, läßt bei BWV Anh. 13 auf eine Kantate schließen, die vielleicht noch mehr Gebrauch von lombardischen und synkopierten Rhythmen machte als die Wiederau-Kantate. Das daktylische Versmaß der ersten und letzten Strophe von Gottscheds Text³⁶ gleicht, bis auf den kurzen „Auftakt“, u. a. den Anfangs- und Schlußstrophen der für quasi-identische Zwecke geschriebenen Kantaten BWV 214, 215 und 206. Diese weltlichen Vorlagen, gleichfalls aus den 1730er Jahren, lassen auch bei BWV Anh. 13/1 und 9 auf festliche Sätze mit Trompeten und Pauken im Dreiachteltakt schließen, ohne daß wir dafür je Gewißheit verschaffen können. Die Arien, Satz 3 und 5 von

³¹ Vgl. BT, Leipzig 1974, S. 418–419 (Faksimile des Textdruckes).

³² Dies geschah anscheinend in ähnlich üppigem Rahmen wie die Aufführung von Kantate BWV 215 (siehe oben Fußnote 19 sowie Dok II, S. 327f.)

³³ *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, II. Teil, Sechstes Kapitel, § 32, „*Ambibrachys*“ (S. 168 der Faksimileausgabe, Kassel und Bassel 1954).

³⁴ Siehe ferner BWV: 51/5, 100/4, 214/7 (= 248^I/8), 206/3 (zum Beispiel T. 41ff.), 206/7, 248^{II}/21, 248^{III}/31 und 248^V/51, welche gleichfalls aus den 1730er Jahren stammen.

³⁵ Es besteht natürlich die Möglichkeit, daß diese guten Freunde Bachs die Wiederau-Kantate nicht gekannt haben.

³⁶ „Willkommen! Ihr herrschenden Götter der Erden!“ (erster Satz). „Auf! theureste Enkelinn mächtigster Kaiser!“ (Schlußsatz).

BWV Anh. 13, sind mit ihrem trochäischen Versmaß³⁷ mit dem Metrum des lombardischen Eingangssatzes des Himmelfahrts-Oratoriums, mit dem der lombardischen Baßarie BWV 195/3 sowie mit dem des synkopierte Anfangssatzes der Wiederau-Kantate beinahe identisch. So besteht denn auch aus metrischen Gründen Anlaß, diese Rhythmen zum mindesten in BWV Anh. 13/3 und 5 vermuten zu dürfen. Schließlich ist noch von Interesse, daß BWV Anh. 13 die letzte nachweisbare Neukomposition Bachs für den sächsischen Hof ist. Nachdem Bach den Titel, aber nicht die Stellung, um die er 1733 gebeten hatte, Ende 1736 erhalten hatte, bestand kein praktischer Grund mehr für ihn, mit weiteren Kompositionen um die Gunst Augusts III. zu buhlen. Für die noch nachweisbaren Namens-tags-Kantaten aus den Jahren 1740 und 1742 benutzte Bach Kantate 206 wieder und führte seine erste weltliche Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!“ mit lediglich zwei neutextierten unter insgesamt fünf-zehn Sätzen wieder auf.

Zum Abschluß soll ein summarischer Überblick über Bachs Instrumental-musik die aus seinem Vokalschaffen abgeleiteten Schlüsse bestätigen oder gegebenenfalls in Frage stellen. Es wird sich herausstellen, daß die kurz-langen und lombardischen Rhythmen von 1726 bis 1742 dieselbe Anzie-hungskraft auf Bach ausübten, die wir schon in seinem Vokalwerk beob-achten konnten. Es erübrigt sich zu bemerken, daß sich Spuren des kurz-langen Rhythmus bereits in Bachs Köthener Kammer- und Orchestermusik finden. Aber ausgesprochene Fälle dieses Rhythmus sind dort von größter Seltenheit. Meist zeichnen sie sich durch die bekannte 3-Notenfigur  aus, die entweder als Ornament, als Schleiferauftakt oder zur rhythmischen Betonung benutzt wird, und zwar gewöhnlich nur in einigen Takten.

Ein gutes Beispiel liefert der erste Satz des a-Moll-Violin-Konzertes und der Schlußsatz der h-Moll-Sonate für Violine und Klavier. Ferner mag noch der vierte Satz der sechsten Sonate für Violine und Klavier oder der zweite Satz der D-Dur-Sonate für Viola da gamba und Klavier zitiert werden. Aber im Vergleich mit dem Reichtum an Instrumentalmusik, die Bach in Köthen schuf, fällt das sporadische Auftreten des kurz-langen Rhythmus als Stilmerkmal kaum ins Gewicht.

Das ändert sich von 1726 an. Ende 1725 begannen Bachs Meinungs-ver-schiedenheiten mit den Universitätsbehörden. Da seine diesbezüglichen Eingaben an den Kurfürsten von diesem am 21. Januar 1726 nicht zu Bachs Zufriedenheit entschieden wurden, mag Bachs Enttäuschung über seine Leipziger Situation schon damals eingesetzt haben. Sein beständiger Strom von Kantatenkompositionen kommt bereits nach dem 27. Mai

³⁷ „Fürsten sind die Lust der Erden;
Wenn sie Hirten ihrer Heerden“ (Satz 3).
„Sanfte Stille! Süße Fülle!
Die der Friede, Künsten schenkt“ (Satz 5).

1725 zum Stillstand. Im nächsten Jahr gibt er die erste seiner sechs Klavier-Partiten heraus, mit der er sich zum erstenmal an eine breitere, die Grenzen Leipzigs überschreitende Öffentlichkeit wendet, in der Absicht, sich mit einem von fähigen Liebhabern spielbaren und leicht eingänglichen Werk vorzustellen. 1731 veröffentlicht er die sechs zuvor etwa jährlich einzeln herausgegebenen Klavier-Partiten als sein Opus 1. In Köthen, wo Bach anscheinend stets zufrieden war, publizierte er nichts von seiner reichhaltigen Klavier- und Kammermusik. Es war für ihn eben kein Anlaß dazu da. Dieser ergab sich erst in Leipzig. Ist es Zufall, daß Bach die erste Partita mit einem Präludium eröffnet, in welchem kurz-lange, synkopierte Figuren leicht dahingleiten, als wollte der Komponist damit sagen, daß er mit dem jüngsten Geschmack in der Musik (siehe oben, S. 170) wohlvertraut war? Ist es ferner Zufall, daß jede der sechs Klavier-Partiten zum mindesten einen Satz enthält, der entweder Spuren von oder ausgesprochene kurz-lange Rhythmen aufweist?³⁸ Das beinahe völlige Fehlen dieses Rhythmus in den Englischen und Französischen Suiten³⁹ und in dem fast unübersehbaren Rest von Bachs Köthener Kompositionen für Cembalo oder Clavichord, für Violine und Violoncello allein usw. bestätigt die These, daß die Klavier-Partiten etwas Besonderes in Bachs Klavierstil darstellen. Sie unterscheiden sich auch in ihrem Gebrauch des Zweivierteltaktes, der in Bachs Musik von hier an beobachtet werden kann und der, wie oben gezeigt wurde (S. 166), den radikaleren lombardischen Vokalsätzen zu deren tänzerischem Schwung mitverhalf.

Mit Bachs Orgelmusik verhält es sich nicht anders. Die zum großen Teil in Weimar komponierten Werke sind vom kurz-langen Rhythmus praktisch frei. Der lombardische Rhythmus tritt überhaupt nicht auf. Nicht ehe Bach seine sechs Triosonaten für Orgel, wahrscheinlich für den zum brillanten Organisten heranreifenden Wilhelm Friedemann „nach 1727“ schrieb, stellt sich der kurz-lange Rhythmus auch in Bachs Orgel-

³⁸ Siehe: die Sarabande der 4. Partita (1728), den Passepied der 5. (1730), die synkopierte Courante und Gavotte der 6. (die bereits im Notenbuch für Anna Magdalena aus dem Jahre 1725 enthalten ist, aber darum keineswegs aus diesem Jahre zu stammen braucht) und, obwohl nur für einen flüchtigen Augenblick, den Mittelteil (Andante) des Eingangssatzes der 2. Partita (1727) und schließlich einen kurzen Anflug des kurz-langen Rhythmus im Scherzo der 3. Partita aus demselben Jahre.

³⁹ Die sechs Englischen Suiten sind von diesem Rhythmus völlig frei. (Lediglich die ausgeschriebenen *agrèments* zur Sarabande der 2. Suite weisen vier kurz-lange Figuren auf.) Bei der 2. Französischen Suite gehört der aparte kurz-lange Auftakt zum Wesen des punktierten (3/8) Rhythmus der Gigue. Die kurz-lange 3-Notenfigur erscheint zweimal in der Gigue der folgenden Suite. In der Gavotte der 6. gibt Bach drei Phrasen den rhythmisch koketten Halbschluß einer Sechzehntel- und punktierten Achtelnote und beschließt den charmanten Tanz mit zweimaligem Auftreten der kurz-langen 3-Notenfigur. Diese lebt in den jeweiligen Themenanfängen der folgenden Polonaise weiter.

musik ein. Im Schlußsatz der dritten Sonate gehört die Drei-Notenfigur  als Auftakt sowie als zweimalige rhythmische Akzentuierung zum Wesen des Themas. Weniger wesentlich sind die kurz-langen Themenanfänge des ersten Satzes derselben Sonate und des zweiten Satzes der vierten Sonate sowie der gegen Themenschluß auftretende kurz-lange Rhythmus im Mittelsatz der fünften Sonate. Der Mittelsatz der sechsten Sonate beginnt als Siziliano, führt im 2. Takt das bekannte kurz-lange 3-Notenornament ein und fährt danach in komplizierteren synkopierten Phrasen fort:



Im Schlußsatz derselben Sonate dient das kurz-lange 3-Notenornament zur rhythmisch schärferen Zuspitzung des Haupt- sowie auch des Nebenthemas. Falls diese Triosonaten in der Reihenfolge ihrer von Bach vorgenommenen eigenschriftlichen Numerierung komponiert worden sind, so wäre der zunehmende Gebrauch des kurz-langen Rhythmus symptomatisch für Bachs Kompositionsweise dieser Jahre.

Nicht nur die Klavier-Partiten, sondern auch die übrigen drei Teile der Klavierübung enthalten Sätze, die sich zunächst durch kurz-lange, später aber durch lombardische Rhythmen auszeichnen. Das ist nicht weniger als logisch, insofern sich diese vier Publikationen ausdrücklich an das musikliebende und spielende Publikum als potentielle Käufer wenden. Klavierübung II, 1735 veröffentlicht, weist nur Spuren des kurz-langen Rhythmus auf, nämlich im ersten und zweiten Satz des Italienischen Konzertes und dem Passepied II, der Gigue und dem Echo der Französischen Overtüre. Der 1739 erschienene dritte Teil der Klavierübung enthält dagegen das radikalste Beispiel des lombardischen Rhythmus im gesamten Instrumentalwerk des Meisters: die große fünfstimmige Fassung des Orgelchorals „Vater unser im Himmelreich.“⁴⁰ In diesem doppelkanonischen Satz ist allerdings von dem modischen Wesen dieses Rhythmus nichts mehr zu spüren. Hier sublimiert und hebt Bach den aus dem Zeitgeschmack stammenden Rhythmus auf das höchste Niveau vergeistigter Kunst. Der Symbolismus gerade dieses Orgelchorals hat zu immer wieder neuen Interpretationen verleitet. Anstatt zu dieser beträchtlichen Zahl noch eine weitere hinzuzufügen, sei lediglich die Meinung ausgesprochen, daß die Erklärung des Symbolismus des lombardischen Rhythmus hier wohl in der rhetorischen Figurenlehre zu suchen ist.

⁴⁰ Auch das erste der Vier Duette zeichnet sich durch kurz-lange und synkopierte Rhythmen aus.

Kurz zuvor⁴¹ schrieb Bach seine große h-Moll-Sonate für Flöte und Klavier. Schon bei der Vokalmusik konnten wir konstatieren, daß Bach die Querflöte mit besonderer Vorliebe mit kurz-langen oder lombardischen Phrasen versah. In der Flötensonate spielt der kurz-lange Rhythmus in den zwei ersten Sätzen (besonders im ersten) eine wesentliche Rolle. Die Polonaise (Nr. 19) aus dem zweiten, 1725 begonnenen Notenbuch für Anna Magdalena Bach wäre eines der radikalsten, aber auch naivsten Bachschen Beispiele des kurz-langen 3-Notenmotivs, stünde dagegen nicht die Tatsache, daß dieser kleine modische Tanz eine Komposition seines Sohnes Philipp Emanuel ist. Wenn wir Georg von Dadelsens Datierung zwischen 1730 und 1734⁴² akzeptieren, so können wir aus Philipp Emanuels konsequenter Anwendung dieses Rhythmus folgern, daß dieser nicht nur ein markantes Stilmerkmal der Musik seines Vaters in diesen Jahren war, sondern auch in der Bachschen Familie im wörtlichen Sinne zu Hause war. Schon in den 1720er Jahren hatte die Polonaise ihren erfolgreichen Siegeszug durch die meisten europäischen Länder angetreten. Charles Burney spricht noch 1772 von einer Polonaisenmode in Sachsen.⁴³

Im vierten Teil der Klavierübung machte Bach in der Aria, der Urquelle der folgenden Variationen,⁴⁴ seinen vielleicht elegantesten Gebrauch des lombardischen Rhythmus.⁴⁵ Die früher weitverbreitete Ansicht, die Aria stamme nicht von Bach und sei kurz nach dem Datum des Titelblattes (1725) in das Notenbuch der Anna Magdalena Bach eingetragen worden, ist von Georg von Dadelsen überzeugend widerlegt worden.⁴⁶

Die Zeitspanne 1726 bis 1742, während der Bach erst den kurz-langen, dann den lombardischen Rhythmus mit gewisser Regelmäßigkeit in seiner Instrumentalmusik anwendet, deckt sich in großen Zügen mit der Zeit 1723 bis 1741, während der diese zwei Rhythmen auch in Bachs Vokal-schaffen auftreten. Die überzeugendsten Beispiele des lombardischen Rhythmus aus Bachs Instrumentalmusik, der große „Vater unser“-Orgelchoral,

⁴¹ Im Nachwort zur Faksimileausgabe (*Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, Bd. 4, Leipzig o. J.) verweist W. Neumann diese Sonate in Bachs mittlere Leipziger Schaffenszeit.

⁴² Krit. Bericht NBA V/4, S. 70.

⁴³ In seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg 1772/73, S. 38f. des 3. Bandes (gegen Ende 1772 in Dresden geschrieben): „Die musikalischen Stücke, welche unter den Namen Polonaisen bekannt sind, gehn sowohl in Dresden, als in vielen andern Gegenden in Sachsen sehr im Schwange; und es ist begreiflich, daß solche durch den vielen Umgang der Pohlen mit den Sachsen, unter der Regierung Augusts des Zweyten und Dritten, eingeführt sind.“

⁴⁴ Auch in der *Variatio* 25 wendet Bach kurz-lange und synkopierte Rhythmen an.

⁴⁵ Siehe T. 7–8 und 22.

⁴⁶ Krit. Bericht NBA V/4, S. 94.

die Aria der Goldberg-Variationen und die Takte aus dem Mittelsatz des von Bach für Cembalo übertragenen E-Dur-Violinkonzertes,⁴⁷ sind chronologische Nachbarn von Bachs extremster vokaler Anwendung des lombardischen Rhythmus: der Baßarie BWV 195/3 (siehe oben, S. 166 bis 167.)

Wir haben uns in der vorliegenden Arbeit weniger auf Bachs Instrumentalmusik konzentriert, weil diese, wenn sie nicht eigenschriftlich überliefert oder im Druck erschienen ist, nicht so leicht datierbar ist wie die Vokalmusik, die zum größten Teil ad hoc für bestimmte Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres geschaffen und in großem Maße autograph auf uns gekommen ist.

Zum Abschluß greifen wir noch einmal auf das vor vier Jahren besprochene „Domine Deus“ aus der h-Moll-Messe zurück. Dieser Satz ist von den von uns angeführten Beispielen des lombardischen Rhythmus in einer grundsätzlichen Hinsicht verschieden. Gäbe es nicht die drei lombardisch notierten Takte in drei der autographen Originalstimmen, so wäre der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ sozusagen unsichtbar. Ich interpretierte diese drei Takte als Bachs kalkulierte Aufforderung, alle entsprechenden Zweierbindungen auch mit lombardischer Artikulation auszuführen. In dem vorliegenden Artikel sind wir hauptsächlich lombardisch notierten, das heißt, abwechselnd Zweiunddreißigsteln und punktierten Sechzehntelnoten begegnet, die paarweis gebunden diatonisch abstiegen. Wir fanden diese zuerst in überzeugender Form 1724 in BWV 114/2, weniger konsequent notiert 1725 in BWV 92/3, dann erst wieder 1731 in BWV 29/5, aber von da ab häufiger bis zu BWV 195/3 und Klavierübung III und IV.

Im dritten Teil der Klavierübung, in der Manualiter-Fassung von „Wir glauben all an einen Gott“, die sich durch den majestätischen punktierten Rhythmus der Französischen Ouvertüre auszeichnet, bringt Bach mit drei fallenden Paaren im lombardischen Rhythmus die mächtige Vorwärtsbewegung des Satzes zum Stillstand. In der Aria der Goldberg-Variationen notiert Bach die Zweierbindungen in lombardischer Weise nur in den Takten 7, 8 und 22. Das Ohr hört aber noch weitere lombardische und kurzlange Figuren, wenn die mannigfachen Verzierungen und Appoggiaturen der Aria korrekt ausgeführt werden. Die in je zwei Paaren gebunden herabsteigenden lombardisch notierten Takte 23–24 und 48–49 im Mittelsatz des Cembalokonzertes in D-Dur (BWV 1054) werfen die Frage auf,⁴⁸ warum Bach wohl die entsprechenden Takte im E-Dur-Violinkonzert in gleichmäßigen Sechzehntelnoten notiert hat. Wie wir in zahlreichen Fällen beobachten konnten, gehört es zu Bachs Kompositionsweise, bei Parodien

⁴⁷ Vgl. G. Herz in BJ 1974, S. 97.

⁴⁸ Welche der Verfasser, a. a. O., unberücksichtigt ließ.

oder Transkriptionen rhythmische Verfeinerungen anzubringen, besonders in den 1730er Jahren, in die auch BWV 1054 fällt. Die relative Unfähigkeit des Cembalos, rhythmisch und dynamisch so subtil und nuancenreich zu artikulieren wie die Violine, mag Bach hier zu der präziseren lombardischen Schreibweise bewogen haben. Wenn ein Geiger heute diese Stellen mit lombardischer Artikulation wiedergibt, so interpretiert er sie im damals modernen Stil der 1730er Jahre und möglicherweise nicht, wie Bach es noch in seiner Köthener Zeit gemeint haben mag. Ich bin mir bewußt, daß ich diese Frage nicht lösen, sondern nur zur Diskussion stellen kann.

Insofern, als alle unsere Beobachtungen fallende lombardische Paare gezeigt haben, scheint folgender Schluß genügend dokumentiert zu sein, nämlich daß es vor allem diatonisch herabgleitende Zweierbindungen von Sechzehntelnoten sind, die lombardische Ausführung nicht nur zulassen, sondern sogar verlangen. Auch die Beispiele lombardischer Schreibweise in den theoretischen Werken von Quantz, C. P. E. Bach und Leopold Mozart zeigen eine vergleichbare Präponderanz diatonisch absteigender Zweierbindungen. Allerdings ist zu bemerken, daß die in Vivaldis Instrumentalkompositionen vorkommenden gebundenen lombardischen Paare sich meistens in größeren intervallischen Sprüngen bewegen.⁴⁹

Die große Fassung des Orgelchorals „Vater unser“ ist in diesem Zusammenhang besonders lehrreich. Was Bach im „Domine Deus“ der h-Moll-Messe nur durch drei Takte angedeutet hatte, schreibt er im „Vater unser“-Choral mit peinlicher Sorgfalt durch den ganzen langen Satz hindurch aus. Der Grund dafür ist wohl die Drucklegung im dritten Teil der Klavierübung. Bach konnte es sich nicht leisten, seine Absichten von „denen Liebhabern, und bes. denen Kennern von dergleichen Arbeit“ mißverstanden und mißinterpretiert zu sehen. Dies ist im Gegensatz zu Bachs Vokalmusik zu verstehen, die unter seiner Leitung einstudiert und aufgeführt, aber nicht veröffentlicht wurde. Die vier Teile der Klavierübung, die in die Welt geschickt wurden, um dort von anderen gespielt und aufgeführt zu werden, mußten so präzise wie eben möglich gedruckt werden.

Es ist kein Wunder, daß in dem Orgelchoral „Vater unser“ die überwältigende Mehrzahl der gebundenen Paare von abwechselnd Zweiunddreißigsteln und punktierten Sechzehntelnoten diatonisch absteigen: 229 von 254. Lediglich sechs steigen auf. Von den neunzehn überbleibenden Zweierbindungen, die nicht diatonisch fortschreiten, springen etwa zweimal so viele nach unten wie nach oben, wobei sich die Terz als das bevorzugte Intervall erweist. Das Zahlenverhältnis beim „Domine Deus“ ist frappierend ähnlich. Von den etwas mehr als zweihundert gebundenen Paaren von Sechzehnteln fallen 187 stufenweise, sechzehn bewegen sich diatonisch aufwärts, und lediglich drei fallen in kleinen Terzen. In der Baßarie

⁴⁹ Vgl. S. Babitz, *A Problem of Rhythm in Baroque Music*, in: *Musical Quarterly* 38, 1952, S. 548.

aus Kantate 195, vielleicht dem spätesten, sicher aber Bachs radikalstem Fall lombardischer Schreibweise, sind die Zahlenverhältnisse dagegen weitaus anders. Daß sich hundertzweiundfünfzig Paare diatonisch bewegen und achtunddreißig in weiteren Intervallen, stimmt noch in etwa mit dem zu erwartenden Zahlenverhältnis überein. Ungewöhnlich ist jedoch, daß fast ebenso viele diatonische Zweierbindungen aufwärts (74) wie abwärts (78) gleiten. Dasselbe gilt von den in größeren Intervallen fortschreitenden Paaren, von welchen zwanzig nach unten und achtzehn nach oben springen. Ferner wendet Bach noch eine langsamere und weitaus sprungfreudigere lombardische Figur  an, welche die Terz vermeidet und größere Intervalle bis zur Oktave hin vorzieht. Diese Figur bewegt sich nur fünfmal abwärts, dagegen dreiundfünfzigmal aufwärts und wird dann oft von der fallenden 3-Notenfigur  beantwortet oder erscheint auch gleichzeitig mit dieser. Dieser bizarre Satz ist ein Einzelfall im Bachschen Schaffen. Dagegen sind alle anderen Fälle von lombardischen Zweierbindungen, denen wir begegneten (in BWV 114/2, 92/3, 29/5, der Aria der Goldberg-Variationen usw.), klassische Beispiele der stufenweise absteigenden Norm.

Ehe man aber aus der obigen Lehre den offensichtlichen praktischen Schluß ziehe, sollte man sich vergewissern, daß folgende Bedingungen erfüllt sind: Das von Bach geschriebene Werk, in dem man lombardische Artikulation anwenden möchte, muß in seinen Paaren gebundener Sechszehntelnoten Zahlenverhältnisse aufweisen, die mit den oben zitierten (BWV 195/3 ausgenommen) im großen und ganzen übereinstimmen. Ferner sollte die Komposition, Bachs lombardischem Geschmack entsprechend, aus der Zeit zwischen 1724 und den frühen 1740er Jahren stammen.

In unseren Ausführungen ging es darum, den ausgesprochen kurz-langen und besonders den lombardischen Rhythmus als bemerkenswerte Phasen in Bachs Stil zu isolieren und zu zeigen, daß Bachs Vorliebe für diese Rhythmen in eine Zeit fiel, in welcher er Grund hatte, sich als Freund und Kenner einer modernen Geschmacksrichtung auszugeben. Das zeitlich Bedingte dieser Rhythmen löste sich im Weihnachts-Oratorium, der Flötensonate in h-Moll, dem D-Dur-Cembalokonzert und dem großen „Vater unser“-Choral der Klavierübung III so natürlich in seinem Kompositionsstil auf, daß diese Rhythmen schließlich zu typischen Stilmerkmalen in Bachs Musik dieser Zeit wurden. Daß die modernste Stilrichtung, die lombardische Manier, und der quasi zeitlose *stile antico*, dem sich Bach auch erst spät zuwandte,⁵⁰ nebeneinander und ungefähr gleichzeitig in

⁵⁰ Vgl. Chr. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 6, Wiesbaden 1968.

Bachs Werk auftreten, ist ein außergewöhnliches künstlerisches Phänomen. Ihr Schöpfer hielt beide für würdig, sie der Um- und Nachwelt als Vorbilder ihrer Art zu hinterlassen, indem er Beispiele beider Stile im dritten Teil der Klavierübung der Öffentlichkeit übergab. Nur Genies von der Größe eines Bach, Monteverdi oder Mozart können sich beides, das Alte und das Neue, in solch eindrucksvoller Weise zu eigen machen und es schöpferisch in Kunstwerke umgestalten, die ihre eigene Persönlichkeit widerspiegeln. Der Versuch, den lombardischen Geschmack als eine solche neue Phase im Werke Johann Sebastian Bachs zu erschließen, war das Anliegen dieser Arbeit.