

# Der Augmentationskanon in BWV 769

## Rekonstruktion eines möglichen Kompositionsprozesses

Von Jürgen Essl (Stuttgart)

*Für Ludger Lohmann*

Johann Sebastian Bach hinterließ mit den Kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ BWV 769 ein in seiner Kunstfertigkeit überwältigendes und immer noch rätselhaftes Werk, das in einer eigenhändigen Reinschrift (P 271) und im Originaldruck von 1746/47 überliefert ist. Obwohl etliche Wissenschaftler sich mit der Frage der Chronologie der beiden Quellen beschäftigt haben, wurde das kompositorische Verfahren des besonders komplexen „Canon per augmentationem“, wie es im Autograph heißt, offenbar noch nicht entschlüsselt. Ein Weg, wie Bach vorgegangen sein könnte, soll im folgenden dargelegt werden.

Gregory Butler hat überzeugend nachgewiesen, daß die Entstehungsgeschichte der beiden Quellen verschränkt ist.<sup>1</sup> Es herrscht Einigkeit darüber, daß es mindestens eine Art Urschrift, wenn nicht noch zusätzliche Skizzen gab. So wurden – ausgehend von Befunden der Chronologie und der Textkritik – mehrere Versuche angestellt, den Entstehungsprozeß von den Skizzen der einzelnen Variationen bis zur Fertigstellung der beiden Quellen zu rekonstruieren. Die direkte Problemstellung der kontrapunktischen Faktur und die Konsequenzen aus dem kompositorischen Verfahren wurden dabei wenig oder gar nicht berücksichtigt. Wenn Bach den Augmentationskanon als letztes Werk innerhalb der Gruppe niederschrieb, wie Butler dargelegt hat, muß dies nicht zwangsläufig bedeuten, daß der Plan dafür erst nach der Komposition der drei im Erstdruck vorangehenden Kanons gefaßt wurde. Möglicherweise bildet der Augmentationskanon sogar den gedanklichen Ausgangspunkt des Zyklus. Wie wir später sehen werden, legt die Wahl der Liedmelodie mit ihren Besonderheiten dies nahe.

Die Reihenfolge der Kanons lautet im Erstdruck: I. Oktavkanon, II. Quintkanon, III. Kanon in der Septime, IV. Augmentationskanon, V. Cantus-firmus-Kanon. Wir übernehmen im folgenden diese Numerierung ohne jede Wertung einer „gültigeren“ Reihenfolge. Im Autograph findet sich die Satzfolge I, II, V, III, IV. Der Augmentationskanon steht in beiden Quellen nach der Sätzen I, II und III. Diese drei Variationen, die Butler als „erste Schicht“ bezeichnet, haben einige Gemeinsamkeiten:

---

<sup>1</sup> G. Butler, *J.S. Bachs Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769). Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der „Fassung letzter Hand“*, BJ 2000, S. 9–34.

- Zwei Stimmen setzen nacheinander im Kanon ein.
- Der c.f. wird fast unverändert und unverzerrt in Notenwerten von Vierteln oder Halben zitiert.
- Der c.f. setzt erst ein, wenn die beiden kanonisch geführten Stimmen ihr motivisches Wesen präsentiert haben, also nach eineinhalb bis dreieinhalb Takten.
- Der Abstand zwischen den c.f.-Zeilen, also die Länge der Pausen, ist immer gleich, zum Beispiel im ersten Kanon eineinhalb Takte.
- Die Länge des Schlußtons des c.f. entspricht in etwa der Länge der Pause vor dem ersten c.f.-Einsatz; so ist in II die Pause vor dem ersten Einsatz zweieinhalb Takte lang, der Schlußton dauert zwei Takte. Dadurch entsteht eine formale Balance zwischen Anfang und Ende, eine nicht ganz genaue, aber doch gefühlte Symmetrie.

Damit entsprechen diese drei Variationen in etwa dem Prinzip eines Choralvorspiels mit Vorausimitation mehrerer Stimmen und dem Einsatz des cantus firmus in längeren Notenwerten (vgl. etwa die Choralvorspiele der „Schübeler“-Sammlung).

Eine weitere Beobachtung innerhalb der „ersten Schicht“ betrifft die Stimmelage des cantus firmus: In I befindet er sich in der Unterstimme; folgt man den Betrachtungen von Bernhard Haas, so wäre die Registrierung 16füßig, die Funktion des c.f. also diejenige der Baßstimme, wenngleich es viele Stimmkreuzungen mit der linken Hand gibt. In II liegt er klar im Baß, in III im Sopran.<sup>2</sup> Diese Merkmale aus Kanon I, II und III sind bedeutsam als Voraussetzungen für die Anlage des Augmentationskanons.

Bei einem Augmentationskanon schreitet eine Stimme geschwinder voran, die andere langsamer. Es bietet sich an, die schnellere Stimme nach oben zu legen und die langsamere nach unten. Nach der vorstehend geschilderten Beobachtung zur Lage der Chormelodie wäre es in einem zyklischen Werk angebracht, den cantus firmus nun in die Mitte zu nehmen, also in den Tenor oder in den Alt. Zur Frage der Stimmelage (Tenor oder Alt, 8' oder 4') hat wiederum Bernhard Haas wertvolle Hinweise gegeben.<sup>3</sup> Mit diesen Faktoren wäre der grobe Rahmen für die Disposition des Augmentationskanons abgesteckt. Das Prinzip der Vorausimitation zweier Stimmen, der Einsatz des c.f. nach wenigen Takten, der gleiche Abstand der Zeilen bringen bei einer konsequenten Augmentation allerdings gewaltige kompositorische Probleme mit sich. Damit sind wir am Ausgangspunkt der Untersuchung angelangt.

Das Verfahren eines Canon per augmentationem ist an sich nicht sehr kompliziert: Man beginnt damit, einige Noten der schnelleren Stimme zu schreiben (a) und legt sie in größeren Werten darunter (A). Ganz einfach ist das Verfahren, wenn Töne eines Dreiklangs verwendet werden (Beispiel 1). Auf diese

<sup>2</sup> B. Haas, *Zur Registrierung der canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch da komm ich her“ BWV 769/769a von J.S. Bach*, in: *Ars Organi* 56 (2008), S. 165–167.

<sup>3</sup> Ebenda.

## Beispiel 1:

Weise ist die Zweistimmigkeit in kontrapunktischer Hinsicht ohne Mühe korrekt zu gestalten. Das augmentierte Element (A) überragt das Ausgangsmotiv (a) um zwei Viertelwerte. Nun wird über diese Strecke in kontrapunktischer Manier ein Element (b) gesetzt. Das gewonnene neue Material wird als (B) an (A) angefügt. Über (B) kann nun (c) eingefügt werden. Die Strecken verdoppeln sich bei jedem weiteren Schritt. Sollen die Stimmen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander einsetzen, ist das Verfahren entsprechend unkompliziert. Erst durch zusätzliche Aufgabenstellungen wie etwa bei BWV 1080/14 („Canon per augmentationem in contrario motu“) wird die Sache wieder schwierig. Wenn nun aber wie in BWV 769 nach einiger Zeit ein cantus firmus einsetzen soll – hier in der Mittelstimme –, muß die Unterstimme diesem angepaßt werden. Werden nun Korrekturen vorgenommen, um einen eleganten Baßverlauf zum c.f. zu erzielen, müssen diese Korrekturen rückwirkend in die Oberstimme eingearbeitet werden. Der Baß ist dann wiederum zu korrigieren. Daraus wird ersichtlich, daß der Einsatzpunkt für den c.f. gut gewählt, ja berechnet werden muß und daß eine derartige Komposition in Gefahr steht, sich leicht in einem Flickwerk von Korrekturen zu verlieren.

## Beispiel 2:

Um diesem Dilemma zu entgehen, mag Bach mit der Komposition nicht von vorne, sondern ab dem Einsatz des c.f. begonnen haben. Wir setzen also einen Baß unter die erste c.f.-Zeile (A) und stellen diesen als Oberstimme (a) davor (Beispiel 2). Der Baß (A) reicht von der ersten c.f.-Note bis zum Ende der vorletzten Note h. Der letzte Ton der c.f.-Zeile ist c'. Es wäre auch möglich, das Baß-Element (A) bis zum Ende der letzten Note gehen zu lassen. Die letzte Note c' eignet sich aber bestens für die Ankoppelung von Tönen der beiden Außenstimmen: Es ist lediglich im melodischen Verlauf ein c anzu-steuern. Das Überlappen und Koppeln der Segmente spielt, wie wir später noch sehen werden, im Kompositionsprozeß eine zentrale Rolle.

In unserer Beschreibung hat (A) eine Dauer von 7 Halben. Wählt man nun das oben genannte Verfahren und setzt das Element (A) diminuiert als (a) vor unsere zweistimmige Passage mit der ersten Liedzeile, so endet (a) direkt vor dem Beginn von (A). Der nächste Ton nach (a) ist ein c. Das c ist ebenso der erste und der letzte c.f.-Ton wie auch der Anschlußton am Ende von (A) und (a). In Bachs Lösung ist die Ankopplung genau in dieser Weise bewerkstelligt. Das Element (a) hat eine Länge von 7 Vierteln. Auf dieser Strecke kann nun als schlichter Kontrapunkt ein neuer Baß (B) hinzuerfunden werden. Um ein allzu plumpes Aneinanderkleben der Elemente zu vermeiden, könnte Bach sich an der Anschlußstelle von (B) nach (A) für die halbe Note e als synkopisches Bindeglied entschieden haben. Dadurch wirkt der c.f.-Einsatz wie aus einem natürlichen Fluß hervorgehend. Zudem verhindert der Sextakkord einen allzu spannungslosen c.f.-Einsatz (Beispiel 3).

Beispiel 3:

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 2, consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line labeled 'a' with a bracket above it, and the bass staff contains a line labeled 'B' with a bracket below it. The second system, starting at measure 5, also consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line labeled 'A' with a bracket above it, and the bass staff contains a line labeled 'A' with a bracket below it. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the connection between the elements.

Das Element (B) kann nun wiederum als (b) vor (a) gestellt werden, der Anschluß von (b) nach (a) ist bereits in der Augmentation bewerkstelligt. Das Element (b) hat nun die Länge von 7 Achteln. Darunter ist wiederum der Baß (C) neu zu erfinden, der als (c) vor (b) gestellt wird. Die Strecken halbieren sich automatisch und (c) ist nun 7 Sechzehntel lang. Damit würde (c) in Bachs Komposition theoretisch auf dem Ton a' der Oberstimme beginnen, genau genommen nach dem ersten Sechzehntelwert dieses Tons. Nun nähern wir uns dem Aufeinandertreffen der beiden Stimmen in ihrem jeweiligen Anfang: Das Element (D) wird unter (c) gesetzt und der Anfang kann ohne weitere Berechnung für beide Stimmen entworfen werden – am einfachsten durch die Verwendung von Tönen eines Dreiklangs. So wird der Takt nach vorne vervollständigt und damit auf eine Strecke von dreieinhalb Takten bis zum Einsatz des cantus firmus verlängert (Beispiel 4). Bachs Stück beginnt analog zum Prinzip dieses Verfahrens. Die Strecke vom Beginn der Komposition bis zum ersten c.f.-Einsatz setzt sich exakt aus den addierten Halbierungen von (A) zusammen.

Beispiel 4:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three measures. Above the first measure are labels 'd', 'c', and 'b' in boxes. Above the second measure is label 'a'. The second system consists of four measures. Above the first measure is a '4'. Below the first two measures is a bracket labeled 'A'. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Dies erklärt, warum der Anfang so eigentümlich ungreifbar klingt: die ersten Töne bestehen aus den Dreiklangstönen des a-Moll-Akkords. In ihnen kann man zwar den Krebs der zweiten Zeile sehen, gegenüber der Natürlichkeit des Beginns der Kanonstimmen in I, II und III wirken sie aber ungelenkt: Sie wurden aus kleiner werdenden Elementen im Rückwärtsgang gewonnen. Um sie plausibel werden zu lassen, zitiert Bach ihren Rhythmus (R) und ihre Ton-

folge (M) an mehreren Stellen (siehe Beispiel 9). In Takt 34/35 bringt er das Anfangsmotiv sogar in der Diminution an (Md), als ob eine Repriseswirkung erzielt werden sollte. Die Proportion der Takte 35:42 entspricht dem Verhältnis 5:6. Hierin erscheinen die Zahlen 6 und 7, die für die Anlage des Satzes von Bedeutung sind. Am besten lassen sich solche motivischen und rhythmischen Zitate natürlich dort anbringen, wo die Konstruktion des Ganzen schon keine Probleme mehr macht: in der Oberstimme der zweiten Kanonhälfte.

Nachdem der Beginn bewältigt ist, kann nun über der ersten c.f.-Zeile (Z 1) und (A) die neue Stimme (e) geschrieben werden: Das ist eine verhältnismäßig einfache Angelegenheit und Bach ist relativ frei darin, einen eleganten melodischen und rhythmischen Fluß zu erzeugen. Zu berücksichtigen ist lediglich, daß diese Stimme später auch als Baß fungieren soll – ein möglichst linearer Verlauf mit vielen Sekundschritten gewährleistet dies (Beispiel 5). Das neue Element (e) wird in Augmentation als (E) an (A) angesetzt und ist doppelt so lang wie (A). Der c.f. pausiert, die Strecke ist noch gänzlich leer und frei. Der Einsatz der zweiten c.f.-Zeile (Z 2) kann im Anschluß an (E) geplant werden. Damit beträgt der Abstand zwischen (Z 1) und (Z 2) sechs ganze und zwei halbe Takte, die Pause umfaßt also 14 Halbe. Diese Strecke ist genau doppelt so lang wie die Pause vor dem Einsatz von (Z 1). Gemessen an den Pausen zwischen den Zeilen in Kanon I, II, und III ist das eine lange Strecke. Sie ist aber notwendig, um das kompositionstechnische Problem überhaupt zu lösen.

Beispiel 5:

The image shows a musical score for Example 5, consisting of two systems of music. The first system begins at measure 4 and features a treble clef with a melodic line labeled 'e' and a bass clef with a line labeled 'A'. The second system begins at measure 6 and continues the melodic and bass lines. The score is in common time (C) and consists of three measures per system.

Nun kann mit der Komposition der Oberstimme (f) über dem Baß (E) begonnen werden. Da (f) später als (F) hinter (E) gesetzt wird und dort der c.f. mit (Z 2) einsetzen soll, muß (f) so geschrieben werden, daß nach dem ersten Viertel (Z 2) – hier natürlich nicht in Halben, sondern in Viertelnoten (wir nennen diese diminuierte Choralzeile z 2) – die Oberstimme (f) zugleich als Sopran zu (E) und als Baß zu (z 2) funktioniert. Das bedeutet aber keinen dreistimmigen Kontrapunkt, denn (z 2) muß nicht zu (E) passen (Beispiel 6). In diesem Kunstgriff liegt der Kern zur Lösung des gesamten Satzes. In (f) verbirgt sich also ein „doppelter Kontrapunkt“, aber zu zwei verschiedenen Stimmen, die ihrerseits nicht kongruent zu sein brauchen.

Beispiel 6:

The musical score for Example 6 is presented in three systems, each with four staves. The first system begins at measure 8, the second at measure 10, and the third at measure 12. The notation includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The score is in common time (C). The first system shows the vocal line (f) and the piano accompaniment (f) and (E). The second system shows the vocal line (f) and the piano accompaniment (f) and (E). The third system shows the vocal line (f) and the piano accompaniment (f) and (E).

Die diminuierte zweite Choralzeile (z 2) beginnt also auf dem zweiten Viertel von (f) und endet zwei Takte später mit dem ersten Viertel von Takt 10. Die Strecke ab dem zweiten Viertel von Takt 10 bis zum Ende von (f) beträgt 19 Viertel. Für die Planung von Zeile 3 der Liedmelodie ist zu berücksichtigen, daß die Zeilen immer auftaktig sind. Der Abstand müßte also auf 18 oder 20 Viertel begründet werden. Beide Lösungen wären aber denkbar schlecht: Zum einen würde sich der Zeilenabstand zu sehr vergrößern (von 14 Vierteln zwischen den beiden ersten Zeilen auf 18 oder 20 zwischen Zeile 2 und 3); zum anderen würde bei dieser Lösung die diminuierte Zeile 3 (z 3) in den Abschnitt mit den Elementen (F), (Z 2) und (g) ragen – die Stimme (g) könnte kaum noch so viele kontrapunktische Zwänge berücksichtigen.

Die dritte Choralzeile in diminuierter Form (z 3) muß also vor dem Ende von (f), somit vor dem Beginn von (Z 2) eingepaßt werden. Hierfür bieten sich zwei Lösungen an:

1. Der Einsatz kann nach einer Pause von 14 Vierteln erfolgen, dabei würde der letzte Ton von (z 3) auf den ersten Ton von (Z 2) fallen. Das sollte kein Problem sein, die Überlappung würde funktionieren, da alle Liedzeilen mit Tönen des C-Dur Dreiklangs beginnen und enden. Die Nahtstellen lassen sich mithin überall mit einem C-Dur Akkord mühelos bewältigen.
2. Der Einsatz kann nach einer Pause von 12 Vierteln erfolgen, dabei endet (z 3) auf dem ersten Ton von (F) und ragt nicht in (Z 2) hinein.

Bach entschied sich für die zweite Lösung. Die möglichen Gründe dafür werden später erörtert. Die Zeilenabstände (Z 1)–(Z 2) und (Z 2)–(Z 3) betragen somit 14 und 12 Halbe (in der Diminution Viertel). Um eine ästhetisch befriedigende Gesamtform zu erzielen, mußte Bach dafür sorgen, daß der Abstand zwischen (Z 3) und (Z 4) wieder 14 Halbe beträgt. Damit ergeben sich Abstände in der Folge 14–12–14, wodurch eine symmetrische Anlage entsteht (Beispiel 7).

## Beispiel 7:

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first system begins at measure 10, marked with 'z2'. The second system begins at measure 12, marked with 'z3'. The third system begins at measure 14, marked with 'g' above the treble clef and 'F' below the bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Es ist nun zwingend, die Oberstimme (g) über (F) und (Z 2) so neu einzurichten, daß die diminuierte Zeile 4 (z 4) den Abstand von 14 Vierteln zu (z 3) einhält. Sie muß somit in Takt 18 auf dem 4. Viertel einsetzen und eine fiktive Kollision oder Überlappung mit dem Ende von (Z 2) ertragen. In der Planung der Harmonie ist dies aber nicht sehr problematisch, weil der erste Ton von (z 4), ein c, mit dem f von (Z 2) zusammenfiel und das h von (z 4) mit dem e. Die dazwischen liegende Terz bietet dafür eine einfache Lösung, sie paßt jeweils zu beiden gegebenen Tönen (Beispiel 8).

Beispiel 8:

15 <sup>z3</sup>

17 <sup>z4</sup>

19

21

[F]

[S]

Detailed description: This musical score is for 'Beispiel 8' and consists of four systems of music, each with three staves (treble, grand, and bass clefs). The first system (measures 15-16) features a treble staff with a whole rest and a 'z3' annotation, a grand staff with a sixteenth-note arpeggiated pattern, and a bass staff with a quarter-note bass line. A bracket labeled '[F]' spans the first two measures. The second system (measures 17-18) continues the arpeggiated pattern in the grand staff and the bass line, with a 'z4' annotation above the treble staff. The third system (measures 19-20) shows a more melodic line in the treble staff and a complex arpeggiated pattern in the grand staff. A bracket labeled '[S]' spans the first two measures. The fourth system (measures 21-22) features a treble staff with a whole note, a grand staff with a sixteenth-note arpeggiated pattern, and a bass staff with a quarter-note bass line.

Damit sind fast alle Konstruktionsprobleme gelöst. Die vierte Choralzeile ist in (g) angelegt, der Schlußton von (z 4) fällt auf das dritte Viertel von Takt 20. Um eine Analogie zu den Kanons I, II und III zu erzeugen, kann ein Liegenbleiben des letzten Melodietons c geplant werden. Wie lange dieser Schlußton dauern soll, hängt von folgenden Erwägungen ab: Soll der Schlußton eine Ganzenote lang sein, so muß die Oberstimme (g) in Takt 20 entsprechend als Ende eines Baßverlaufs eingerichtet werden. Es ist aber auch möglich, den Ton länger zu disponieren, etwa wenn (g) sich über 2 oder 3 Halbe erstreckt, was dann real 2 oder 3 Takte ergäbe. Für den Aspekt der Symmetrie ist eine Dauer von 3 Takten am besten, dies entspricht am ehesten der Pause vor dem ersten Melodieinsatz zu Beginn des Stücks und erzeugt auch eine schöne Analogie zu den Kanons I, II und III. Neben diesen Aspekten kann aber auch die Gesamtlänge der Komposition und damit eine proportionale, zahlenmäßige Ordnung an dieser Stelle bestimmt werden (40, 41 oder 42 Takte).

Bach entschied sich für 42 Takte, also ein Aushalten des Schlußtons über drei Takte. Damit mußte (g) in Takt 20 und 21 so angelegt werden, daß die Stimme einen schönen Baßverlauf zu einem liegenden Schlußton c ergibt. Für den Schlußakkord kann also die Taktmitte von Takt 21 vorgesehen werden. Damit die Oberstimme (g) an dieser Stelle ein längeres c berücksichtigen kann, ist es notwendig, den Baß (F) dafür tauglich einzurichten, also ebenfalls um das c herum kreisen zu lassen (S). Auch das ist nicht sehr kompliziert, da rückwirkend die analoge Stelle in (f) (Takt 11 auf Schlag 1) mit keinem anderen Element kollidiert, also lediglich den Baß (E) zu berücksichtigen hat; siehe Element (s) in Beispiel 9. Daraus ist auch ersichtlich, daß es bei aller Planung der Konstruktion zu ständigen Anpassungen von Details (immer von hinten nach vorne) kommen mußte, verbunden mit dem grundsätzlichen Bestreben nach Natürlichkeit auf allen Ebenen. Vermutlich waren dafür mehrere Skizzen notwendig (Beispiel 8 und 9).

Da mit der Mitte von Takt 21 die Gesamtlänge definiert wurde, kann das Element (g) als beendet betrachtet und als (G) an (F) im Baß angefügt werden. Die Zeilen 3 und 4 des Liedes werden nur noch wie perfekte Formsteine eingebaut. Danach ist es möglich, die Oberstimme ab Takt 21 als frei aufschwingende Melodie (h) neu zu komponieren. Gleich bei der ersten Gelegenheit fügt Bach das erste Motiv des Satzes ein. Der weitere Verlauf ist in kontrapunktischer Hinsicht nicht mehr kompliziert, es folgt die Kür auf die Pflicht (Beispiel 9).

Die einzelnen Schritte des Kompositionsvorgangs lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Disposition der Anlage mit schnellerer Oberstimme und augmentierter Unterstimme, c.f.-Einsatz nach wenigen Takten
- Entwerfen des Basses zu Zeile 1 (A)

- Vorstellen dieses Segments in diminuerter Form (a)
- Entwerfen des Basses (B) zu (a)
- Schrittweises Nach-vorne-Komponieren bis zum Aufeinandertreffen der Kanonstimmen im Beginn
- Komponieren der Oberstimme (e) über Zeile 1 und Baß (A)
- Anfügen als Baß (E) im Anschluß an (A)
- Planung von Zeile 2 im Anschluß an (E)
- Komposition der Oberstimme (f) über (E) unter Berücksichtigung der 2. Choralzeile (z 2) nach der ersten Viertelnote von Takt 8 sowie unter Bemessung des Zeilenabstands zu Choralzeile 3 (z 3) und Berücksichtigung von (z 3)
- Ausnotieren des Basses (F) im Anschluß an (E) mit Zeile 2 und 3 des c.f.
- Komponieren der Oberstimme (g) unter Bemessung des Zeilenabstands zwischen den Zeilen 3 und 4 und unter Berücksichtigung der zwangsläufigen Überlappung von (Z 2) mit (z 4)
- Planung der Länge des Schlußtons des c.f. und Anpassung der Oberstimme für die Schlußwirkung der späteren Unterstimme
- Anpassen der Unterstimme in den Takten 20 und 21
- Ausnotieren der schon fertig geplanten Unterstimme mit dem c.f.
- Komponieren der freien Oberstimme (h)

Nun kann die vierte Stimme als Füllstimme eingepaßt werden. Mit ihr glättet sich der rhythmische und harmonische Verlauf. Gleichzeitig können noch kleinere Anpassungen wie Durchgänge in der Liedmelodie und andere Verfeinerungen vorgenommen werden.

## Beispiel 9:

The image displays four systems of musical notation for the Augmentation Canon in BWV 769. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in common time (C) and features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The first system includes chord labels D, C, and B. The second system includes a chord label A. The third system includes a chord label E and a dynamic marking 'f'. The fourth system includes a chord label 's'. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating the augmentation of the canon's rhythm.

13 z3

g  
F

16

18 z4

20

h M  
S

22

Musical score for measures 22-23. The system consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass staff. Measure 22 features a complex rhythmic pattern in the treble clef with many sixteenth notes, while the bass clef has a simpler accompaniment. Measure 23 continues the treble clef pattern, which includes a trill-like figure marked with a box and the letter 'R'. The bass clef accompaniment consists of a series of eighth notes.

24

Musical score for measures 24-25. The system consists of two staves: a grand staff and a bass staff. Measure 24 shows a treble clef staff with a complex sixteenth-note pattern and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 25 continues the treble clef pattern, which includes a trill-like figure marked with a box and the letter 'R'. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

26

Musical score for measures 26-27. The system consists of two staves: a grand staff and a bass staff. Measure 26 features a treble clef staff with a complex sixteenth-note pattern and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 27 continues the treble clef pattern, which includes a trill-like figure marked with a box and the letter 'R'. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

28

Musical score for measures 28-29. The system consists of two staves: a grand staff and a bass staff. Measure 28 features a treble clef staff with a complex sixteenth-note pattern and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 29 continues the treble clef pattern, which includes a trill-like figure marked with a box and the letter 'R'. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

30

Musical score for measures 30-31. The system consists of two staves: a grand staff and a bass staff. Measure 30 features a treble clef staff with a complex sixteenth-note pattern and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 31 continues the treble clef pattern, which includes a trill-like figure marked with a box and the letter 'R'. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. Measure 32 features a complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes and a sharp sign. The grand staff and bass staff provide harmonic support with various note values.

34

Md

Musical score for measures 34-35. The system consists of three staves. Measure 34 has a treble staff with a melodic line and a bracket labeled 'Md' above it. The grand staff and bass staff provide harmonic support. Measure 35 continues the melodic and harmonic development.

36

Musical score for measures 36-37. The system consists of three staves. Measure 36 features a treble staff with a melodic line and a sharp sign. The grand staff and bass staff provide harmonic support. Measure 37 continues the melodic and harmonic development.

38

Musical score for measures 38-39. The system consists of three staves. Measure 38 features a treble staff with a melodic line. The grand staff and bass staff provide harmonic support. Measure 39 continues the melodic and harmonic development.

40

Musical score for measures 40-41. The system consists of three staves. Measure 40 features a treble staff with a melodic line. The grand staff and bass staff provide harmonic support. Measure 41 concludes the system with a double bar line and repeat signs.

Bleibt noch die Frage nach den Zeilenabständen 14–12–14 und der Möglichkeit, den Abstand auch in der Folge 14–14–14 zu disponieren. In den Zahlen verbergen sich als Teiler die Zahlen 6 und 7, die multipliziert 42 (= Anzahl der Takte) ergeben. Ob eine solche zahlenmäßige Proportion für Bach den Ausschlag gegeben hat oder ob der Gedanke der Symmetrie beziehungsweise die Frage der Gesamtzahl der Takte maßgeblich war, wissen wir nicht. Nahelegend ist aber, daß Bach den Augmentationskanon von Beginn an als kompositionstechnischen Höhepunkt nach den Kanons I, II und III plante.

Mit kaum einer anderen Melodie wäre es möglich gewesen, eine so schwierige Aufgabe zu bewältigen. Die gleiche Länge aller 4 Zeilen, die Anfangs- und Schlußtöne der Zeilen aus dem C-Dur-Dreiklang, der melodische Verlauf mit vielen Sekundschritten und Dreiklangsbrechungen machen eine so komplexe kontrapunktische Struktur überhaupt erst möglich. Es ist daher durchaus vorstellbar, daß Bach die Möglichkeit des Augmentationskanons entdeckt hat und davon ausgehend den Plan und die Anlage für den gesamten Zyklus entwarf. Die Variationen I–III wären dann auf IV hin konzipiert worden. Ob Variation V nun als Apotheose (Pleno, Vollgriffigkeit, Stretta) am Ende oder als Zäsur (andere Art des Kanons) in der Mitte des Zyklus steht, ist unter diesem Gesichtspunkt nicht mehr von großer Bedeutung.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Mein herzlicher Dank gilt Bernhard Haas, Bernd Asmus, Michael Radulescu und Hans Fagius für Unterstützung und gedanklichen Austausch.