

Bach-Jahrbuch

1962

170.- Bd. 10. 6/1

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

49. Jahrgang 1962



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN



Geschäftsstelle Leipzig C 1, Postschließfach 385
Geschäftsstelle Hannover, Reitwallstraße 8

—
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Baurat-Gerber-Straße 7
Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig N 22, Menckestraße 23
Redaktionsschluß: 1. August jeden Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH., Berlin 1963

Lizenz 420. 205-301-63, H 2200, III-18-2, hg

INHALT

	Seite
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach. Ihre Geschichte und ihr Einfluß auf J. S. Bachs eigene Werke (Schluß)	5
<i>Ulrich Siegele</i> (Tübingen), Bemerkungen zu Bachs Motetten . . .	33
<i>Carl Dablbau</i> s (Kiel), Bach und der „lineare Kontrapunkt“ . . .	58
<i>Peter Benary</i> (Luzern), Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach	80
<i>Erwin R. Jacobi</i> (Zürich), Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach	88
<i>Gustav Fock</i> (Hamburg-Blankenese), Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel	97

A B K Ü R Z U N G E N

- AfMw = Archiv für Musikwissenschaft 1918–1926, 1952ff.
 Bd. = Band
 BG = J. S. Bachs Werke, Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851–1899
 BJ = Bach-Jahrbuch 1904ff.
 BWV = W. Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach, Leipzig 1950
 DDT = Denkmäler deutscher Tonkunst
 Dürr Chr = Alfred Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. In: BJ 1957, Leipzig 1958
 EdM = Das Erbe Deutscher Musik 1935ff.
 Geiringer = Karl Geiringer, Die Musikerfamilie Bach, München 1958
 JLB = Johann Ludwig Bach
 JLB 1 usw. = Johann Ludwig Bach, Kantate 1 usw. Numerierung nach A. Dörfel, BG 41, S. 275f.
 JSB = Johann Sebastian Bach
 Mf = Die Musikforschung 1948ff.
 MuK = Musik und Kirche 1928ff.
 Schering KM = Arnold Schering, J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig 1936
 Smend I–VI = Friedrich Smend, J. S. Bach, Kirchenkantaten, Heft I–VI. Berlin-Dahlem 1947–1949
 Spitta I, II = Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. 1, Leipzig 1873. Bd. 2, Leipzig 1880
 TBSt = Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg
 Heft 4/5: Georg v. Dadelsen, Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs. Trossingen 1958
 VOK = W. H. Scheide, Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach. I. Die verlorene Osterkantate. BJ 1959, S. 52ff.
 WZ = Wasserzeichen
 ZIMG = Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1895–1914

Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach

Von William H. Scheide (Princeton, New Jersey, USA)
(deutsch von Alfred Dürr)

II

Ihre Geschichte und ihr Einfluß auf J. S. Bachs eigene Werke (Fortsetzung von BJ 1961 und Schluß)

Im folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich auch ein musikalischer Einfluß Johann Ludwig Bachs auf seinen Vetter erkennen läßt.

Untersucht man, wie Johann Ludwig Bach die in Alexandrinern gehaltenen Rezitative vertonte, so fällt auf, wie die Zäsur ihn ständig dazu verleitet, die Alexandriner in eintönige, kurzatmige Trimeter aufzuspalten. In BWV 15/2 ist diese Gefahr durch die Unregelmäßigkeit der Zeilen vermieden. Aber die Versuchung dazu zeigt sich doch bei der Vertonung der Zeilen 5 („Wie könnt es anders sein? / ein Mensch, der kann zwar sterben“) und 10 („Wollt durch den letzten Feind / mir auch noch ähnlich sein“). Ein etwas bedenklicheres Beispiel bietet JLB 4/6 (VOK, Beisp. 16). Die Zeilen 3 („Mein Herz vermag sonst nichts, / als was es von dir hat“), 9 („Ich habe dir mein Herz / zu eigen zgedacht“) und 10 („Mein Wollen und Begier / bleibt dir hinfort verschrieben“) weisen auf die Zäsur nach dem 3. Versfuß¹ stets eine Viertelnote auf, gefolgt von einer Achtelpause. Die einzigen beiden Rezitative auf Alexandriner in JSBs Werk außerhalb unserer sieben Kantaten sind BWV 22/3 und 204/1. Im erstgenannten trifft man in den Zeilen 4 bis 10 (von „Es sehnt sich nach der Welt“ bis „und die verbotne Lust“) fast ohne Unterschied auf dasselbe Phänomen. BWV 204/1 umfaßt 12 Textzeilen, durchweg in Alexandrinern, deren 1., 3., 5., 6. und 7. genau dieselbe Aufspaltung zeigen. Nur die 2. und 12. Zeile verzichten ganz darauf. Wenden wir uns wieder jenen sieben Kantaten JSBs (BWV 43, 39, 88, 187, 45, 102, 17) zu, so finden wir einen ziemlich extremen Fall in BWV 39/6, wo die ersten 6 Zeilen in 12 Trimeter aufgespalten werden, jeder einen Takt lang. Etwas mehr Abwechslung bietet BWV 39/2, von dessen 7 Alexandrinern nur 3 isoliert stehende Zeilen (3, 5 und 8) auf solche Weise geteilt sind. Aber das Problem verfolgte Johann Sebastian durch diese sieben Kantaten hindurch; es findet sich fast in jedem Rezitativ, oftmals

¹ Vgl. Heinrich Viehoff, *Der Alexandriner mit besonderer Rücksicht auf seinen Gebrauch im Deutschen*, S. 3: „Wer aber Alexandriner, seien es französische oder deutsche, sich deklamatorisch vorträgt, der gewahrt deutlich, daß nach dem dritten Jambus eine rhythmische Pause von einem ganzen Fuße folgt, und eine zweite Pause am Schlusse der Zeile, so daß der gemessene Vortrag des Verses ganz die gleiche Zeit, wie der eines iambischen Achtfußlers, in Anspruch nimmt.“

reichlich. Aber offensichtlich zog er eine Wiederholung dieser Satzstruktur einer Änderung der Alexandriner in seiner Textvorlage vor².

Aber erschöpft sich die Ähnlichkeit der Kantaten JLBs und JSBs nicht in diesen durch die Textvorlage bedingten Parallelen? Welche Beziehungen wären denkbar zwischen den Kompositionen eines Johann Sebastian Bach und den dürftigen Werken seines Veters? Denn es muß betont werden, daß Ludwig kein Komponist von großer Erfindungsgabe war. Seine Musik ist langweilig, ja sogar unzulänglich. Und doch hat Johann Sebastian gerade diese Musik Woche für Woche aufgeführt. Seine Vorliebe für sie erinnert an das, was T. L. Pitschel erzählt (mitgeteilt von Spitta II, 744) und was üblicherweise auf JSB bezogen wird:

„Sie wissen, der berühmte Mann, welcher in unserer Stadt [Leipzig] das größte Lob der Musik, und die Bewunderung der Kenner hat, kömmt, wie man saget, nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzückung zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt, und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat . . . Der geschickte Mann, dessen ich Erwähnung gethan habe, hat ordentlich etwas schlechteres vom Blatte zu spielen, als seine eigenen Einfälle sind. Und dennoch sind diese seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren.“

Und Spitta selbst fügt hinzu:

„Mit dieser Eigenthümlichkeit ist es wohl in Verbindung zu bringen, daß Bach sich auch in der Composition gern durch Gelegenheiten künstlerische Motive zuführen ließ, wovon ja seine Gesangswerke so vielfältig Zeugniß ablegen.“

Ich wüßte nicht, daß Spitta jemals spezielle Beispiele für diese Erscheinung angeführt hätte, aber diese beiden Zitate machen uns doch vielleicht Mut, nachzuprüfen, ob JLBs Kantaten Sebastian in der von Pitschel erwähnten Weise angeregt haben könnten.

Der Wert einer solchen Untersuchung würde noch größer, wenn sich irgendeine Möglichkeit böte, die musikalische Einfallsgabe beider Männer auf verlässliche Weise miteinander zu vergleichen. Und tatsächlich gibt es fünf Texte, die von beiden Komponisten vertont worden sind. Beisp. 1 zeigt deutlich, daß Sebastian den Text jambisch auffaßte, während Ludwig in trochäischen Rhythmen dachte. In Beisp. 2 vertont Sebastian den Text als langen Auftakt zu dem Schlußwort „Hirt“, während Ludwig in Beisp. 3 in völlig abweichender Weise dem Anfangswort „ich“ Nachdruck verleiht. In Beisp. 4 zwingt Sebastian sogar den Trochäus „seine“ in einen Jambus. Beisp. 5 beginnt mit dem Wort „Sehet“, das JLB als einfachen Trochäus vertont. Sebastian dagegen überdeckt diese Wirkung, indem er das Wort auf unbetonter Zählzeit einsetzen läßt und es zur betonten hinüberhalten läßt (Beisp. 6 und 7). Auf diese Weise erhält es eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Jambus mit weiblicher Endung. Etwas grundsätzlich Gleich-

² Die Tatsache, daß wir alle sieben Kantaten hindurch sowohl Rezitative in Alexandrinern als auch ihre eintönige Vertonung in Trimetern von 1 Takt Länge vorfinden, dürfte offensichtlich machen, daß sich für JSB das Dichten des Textes (einschließlich der Revision bereits vorliegender Textdichtungen) und dessen Vertonung weitgehend als unterschiedliche Funktionen darstellten, die er zu verschiedenen Zeiten und Gelegenheiten vornahm.

artiges kann man in seiner Vertonung der Worte „Denn“ und „hat“ in Beisp. 4 sehen. Die einfachste Vertonung des Wortes „sehst“ durch JSB findet sich in Beisp. 6, eine ausgedehntere in Beisp. 7. Einen noch extremeren Fall einer derartigen Einbettung eines gedehnten Trochäus in einem langen Auftakt findet man auf das Wort „Friede“ in Beisp. 8. Daß Ludwig keinerlei Neigung in dieser Richtung zeigte, wird in seiner Vertonung desselben Textes in Beisp. 9 deutlich genug.

Also scheint offensichtlich, daß Sebastian in seinen Vertonungen besonders zu Auftakten, jambischen Rhythmen und ausgedehnten Phrasen neigte, Ludwig dagegen zu Volttakten, Trochäen und kurzen Phrasen. Wenn Sebastian irgendeine musikalische Intention Ludwigs in sein Werk aufnahm, so dürfen wir demgemäß erwarten, daß er sie in der angedeuteten Weise modifizierte.

Natürlich gibt es nichts Bemerkenswertes in dem kunstlosen Stil JLBs, das in Sebastians Werk nicht seit Jahrzehnten vorhanden gewesen wäre, und dazu meist in höher entwickelter Form. Wichtig dagegen ist die Feststellung, wie ausgedehnt und in welcher Art und Weise solche Eigenheiten in den nach JLBs Vorbild geformten Kantaten verwendet wurden, denn gewiß hat er diese genau zu der Zeit komponiert, in die auch die Beschäftigung mit den Werken seines Veters fällt³.

Hier ist besonders eine bevorzugte Angewohnheit Ludwigs zu erwähnen, die fast in jeder Kantate JLBs verwendeten repetierenden Noten. Sie treten gewöhnlich in Begleitfiguren als Aufeinanderfolge von paarweise zusammengefaßten Trochäen auf⁴. Mit Interesse verfolgen wir daher das Auftreten derartiger häufig wiederholter Achtelnotenpaare auch in BWV 39/1, und zwar in 65 der ersten 84 Takte. Jedoch haben sie hier eine wunderbare Umformung erfahren: Die Achtelpaare sind nicht Trochäen, sondern Jamben, und allein hierdurch gewinnt der Satz bei aller Darstellung

³ So zum Beispiel mag die Besetzung der sieben Kantaten ein Interesse Sebastians an ungewöhnlicher Instrumentation innerhalb der Werke Johann Ludwigs verraten. Zunächst kehren die drei Trompeten mit Pauken der ersten Kantate nach der Fastenzeit (BWV 15) in der ersten Kantate der Serie Sebastians (BWV 43) wieder. Die beiden Blockflöten, zwei Oboen und Streicher, die in JLB 10 am Ostermontag verwendet werden, finden sich gleicherweise in JSBs zweiter Kantate (BWV 39). Die beiden Hörner aus JLB 7 zum 6. Sonntag nach Trinitatis werden in BWV 88 zum 5. Sonntag nach Trinitatis, der dritten Kantate der sieben, vorausgenommen. Alle Chorsätze Sebastians verwenden im Orchester 2 Oboen, beide sind in BWV 43, 45 und 17 unisono geführt, in 39, 187 und 102 dagegen selbständig. Alle diejenigen Werke Johann Ludwigs, die dieselbe Besetzung verlangen, liegen mit einer Ausnahme (JLB 9) in den Monaten nach der Fastenzeit. — Was die Tonarten betrifft, stehen BWV 15 und BWV 43 in C-Dur, während g-Moll die bevorzugte Tonart beider Gruppen ist, sie verwenden 3 der 7 Kantaten Sebastians und 4 der 18 Kantaten Ludwigs (zu denen noch 3 in B-Dur hinzukommen).

⁴ Vgl. BWV 15/8, Geiringer, S. 125, Beisp. 22 (Begleitung des Evangelisten), sowie VOK, Beisp. 3, 17 und 25.

der Betrübnis eine Frische und Lebendigkeit, die Johann Ludwig gänzlich fremd ist.

Daß Ludwig repetierende Noten auch in Fugenthemen verwendete, zeigen die Beisp. 10 und 11. Natürlich gibt es zahlreiche Chor fugen und Themen JSBs vom gleichen Typ (z. B. „Lasset uns den nicht zerteilen“, aus der Johannes-Passion), aber die Beisp. 12 und 13 zeigen eine noch engere Verwandtschaft, ja geradezu Übereinstimmung. Dieselbe Note ist es, die zu Beginn aller vier Beispiele wiederholt wird.

Ein anderes Beispiel dieser Art begegnet uns in der Arie BWV 43/9, wo der Alt zweimal wiederholte Noten auf die Worte „Ich stehe hier am Weg“ singt, während die Instrumente mit den letzten 4 Ritornelltakten begleiten⁵. Ein derartiges Auftreten ostentativ wiederholter Noten innerhalb eines nicht fugierten und nicht cantus-firmus-gebundenen Satzes ist nahezu singulär in JSBs Musik⁶. Aber Beisp. 14⁷ zeigt den Teil eines in recht handgreiflicher Weise ähnlich angelegten Beispiels in Ludwigs Werk. Wie alle seine komplizierten Partien enthält es mehrere Quintenparallelen.

Die Beisp. 15–18 enthalten durchweg Motive, die dem vokalen Eröffnungsmotiv der erwähnten Arie Sebastians (Beisp. 19)⁸ nahestehen, wenn nicht gar mit ihm identisch sind. Nun ist aber BWV 43/9 in der Kantatenserie die einzige Arie mit zwei Obligatinstrumenten, die nicht fugiert ist (fugiert sind noch BWV 39/3 und 17/3). Die Oboen gehen meist in Terzen- und Sextenparallelen in tänzerischem Rhythmus. Daß diese Eigenheit für Ludwigs Werk charakteristisch ist, war bereits in VOK, S. 64 und Beisp. 8 und 9 vermerkt worden, und auf S. 77 war auf einige entsprechende Partien in BWV 15 hingewiesen worden.

Eine der seltenen Arien, in denen die Singstimme ohne ein eröffnendes Ritornell sofort einsetzt⁹, ist BWV 88/3. Der Grund dafür ist wahrschein-

⁵ Ein weniger ausgeprägtes Beispiel derselben Erscheinung findet sich in Takt 21–24, wo die Singstimme mit dem von den Oboen vorgetragenen Ritornellbeginn kombiniert wird.

⁶ Vgl. auch den Chor BWV 17/1, Takt 118–121, Alt (korrespondierend mit Takt 64–67, Sopran, bei abweichendem Text).

⁷ Der ganze Abschnitt umfaßt 9 Takte (34 Zählzeiten). Der Sopran erreicht *d''* achtmal, *f''* zehnmal, *g''* achtmal, und der Tenor schließt auf einem achtmal wiederholten *d'*. An dieser Stelle oktavierem die Oboen, die bisher unisono mit dem Sopran geführt worden waren, den Tenor. Die übrigen Stimmen umspielen die wiederholten Noten den ganzen Abschnitt hindurch in der aus Beisp. 14 ersichtlichen Weise.

⁸ Ein ähnliches Motiv eröffnet und beherrscht die Sopran-Arie BWV 28/1. Man beachte auch die ausgehaltenen, wiederholten Noten auf „Gedenke“, Takt 25–28 (vgl. Takt 35–39). BWV 28 entstand zum 30. 12. 1725, etwa fünf Wochen, bevor JSB erstmals eine Kantate Johann Ludwigs verwendete (JLB 9 zu Mariae Reinigung, 2. 2. 1726).

⁹ Weitere sind BWV 7/6, 29/7, 51/5, 70/10, 72/3, 73/4, 79/5, 113/7 sowie etwa 6 kurze Arien in der Bauernkantate BWV 212. Lassen wir die Bauernkantate wegen ihres unkonventionellen Stils beiseite, so stellen wir fest, daß 29/7, 51/5, 72/3 und 73/4 textlich eng mit ihrem vorangehenden Satz verbunden sind (so auch 88/3). 70/10 geht auf eine nicht klar erkennbare Urform zurück.

lich, daß der Text auf eine am Ende des vorhergehenden Rezitativs gestellte Frage antwortet. Ähnlich endet auch das Rezitativ JLB 5/2 mit einer Frage, die in der folgenden Arie beantwortet wird, und auch sie beginnt ohne Ritornell. Andere Solosätze JLBs, die ohne Ritornell einsetzen, sind JLB 6/4 (vgl. Beisp. 9), 7/4, 1/7 (vgl. VOK, Beisp. 17), 8/7, 15/7 und 16/7.

Noch ungewöhnlicher ist in BWV 88/3 der Schluß. Mit dem Ende der Tenorpartie setzen die Streicher, die bisher geschwiegen hatten, ein und bilden einen überwiegend homophonen Begleitsatz zum Schlußritornell der Oboe d'amore. Nach Friedrich Smend war das Vorbild dafür das instrumentale Nachspiel der Arie „Mein gläubiges Herze“ (BWV 68/2)¹⁰, obwohl dieses ein höchst polyphoner Triosatz ist und stilistisch als Ritornell ganz aus dem Rahmen fällt. Und in der Tat bildet diese Arie in JSBs Werk bei all ihrer Gegensätzlichkeit immer noch die nächste Parallele, die ich kenne. Aber in Ludwigs Kantaten stößt man auf mindestens fünf noch nähere Parallelen: 9/1, wo die Streicher zu den Oboen treten, und 11/5, 12/5, 13/5 und 16/5, wo sie zum Continuo treten. Beisp. 20 zeigt das Ende von JLB 13/5 mit seiner Bevorzugung von Terzenparallelen, einer Eigenheit, auf die schon bei der Diskussion von BWV 43/9 hingewiesen worden war. Aber der Stil dieses Schlußritornells scheint dem von BWV 88/3 weit ähnlicher zu sein als der Schluß von „Mein gläubiges Herze“¹¹. Betrachten wir nun BWV 187/3, einen weiteren Satz für Altstimme. Die dreitaktige Eröffnungssphrase (Beisp. 21) wird nach einer Pause piano wiederholt. Auch zu Beginn der Arie BWV 17/5 scheint derselbe Sachverhalt vorzuliegen. Eine ähnliche Situation in JLB 3/1 zeigt Beisp. 22. Beisp. 21 selbst dagegen vergleiche man mit Beisp. 3. Die Streicherpartien der Takte 5 und 9 des letztgenannten sind wesentlich identisch mit denen in Takt 1 des erstgenannten. Und der Baß der Takte 1–2 des Beisp. 3 ist mit dem des Beisp. 21 identisch. Man gewinnt den Eindruck, daß Bach den

¹⁰ Smend II, S. 34. Da BWV 68 von Mariane von Ziegler gedichtet ist, verwendet Smend diese mutmaßliche Parallele als Argument dafür, daß auch der Text zu BWV 88 von dieser Dichterin stamme.

¹¹ Das berühmteste Thema dieses Typus ist vielleicht das Ritornell der onosono geführten Streicher zum Choral „Zion hört die Wächter singen“, BWV 140/4, das offensichtlich 1731 entstanden ist. Ein Beispiel aus einer weltlichen Kantate jedoch findet sich in BWV 207/3, aufgeführt am 11. Dezember 1726, dem Jahr der JLB-Kantaten. Wiederaufgeführt wurde sie im August 1734 mit neuem Text, und zwei Monate später erklang BWV 215/3, ein weiteres Beispiel dieser Art. Neumann (Krit. Bericht NBA I/37, S. 73f.) ist offenbar vom Parodiecharakter der Arie überzeugt, also könnte ihr Urbild zeitlich der Periode näherkommen, in der JSB sich mit den Manierismen Johann Ludwigs beschäftigte (vgl. auch die repetierenden Noten in Takt 78f.). Eine polyphonere und geistreichere Entwicklung dieses Thementyps und noch dazu derselben Melodie wie in BWV 215/3 begegnet uns in BWV 206/7, einer Arie, die vielleicht zwei Jahre später aufgeführt wurde. Man beachte, wie die Themenwiederholung der Eröffnungstakte der Altstimme im Ritornell auf die beiden Oboi d'amore aufgeteilt ist.

Baß der Takte 1–2 mit dem Alt der Takte 5–6 vereinigen wollte, zweifellos die bedeutendsten musikalischen Einfälle in Beisp. 3. Aber Takt 6 JLBs mit Takt 2 zu kombinieren, wäre nicht möglich gewesen, und so änderte ihn Sebastian, begann mit einem Quartsextakkord, dessen Noten in den Oberstimmen aus dem vorigen Takt übergehalten waren. Die so entstehende Synkopierung wurde zum Keim der weiteren Entwicklung des Ritornells (vgl. Takt 7, 9 und 15).

Offensichtlich betrachtete JSB die Worte „Ich bin ein guter Hirt“ als 3 Jamben (trotz dem Tenorpart in Beisp. 3, Takt 3–5), denn er vertonte die Worte „Du, Herr, du krönst allein“ und „das Jahr mit deinem Gut“ auf derselben rhythmischen Grundlage. Zugegeben, der erste Singstimmeinsatz der Arie eignet sich, da er auftaktig ist, mehr für einen jambischen Text, aber der Satz in seiner Gesamtheit zeigt deutlich, daß Bach den Textrhythmus in beiderlei Gestalt gelten ließ (vgl. auch die Vertonung der Worte „Es träufet Fett und Segen auf deines Fußes Wegen“ in der auftaktigen Fassung der Takte 81–89 und der an Beisp. 21 angeglichenen Fassung Takt 102–107). Ludwig Bach hatte übrigens bereits einen ähnlichen Text in JLB 13/6 dem Alt zugewiesen (siehe BJ 1961, S. 19).

Eine der bemerkenswertesten Arien Johann Ludwigs ist JLB 16/3. Ungewöhnlich ist sie erstens wegen ihrer Länge (70 Takte, 4/4, adagio, einschließlich 25 Takte *Dacapo* mit geändertem Text), zweitens wegen ihrer instrumentalen Obligatstimme und endlich wegen der Verwendung einer Stimme „Violoncello et Bassono“, die (außer in den 19 Takten des Mittelteils) den Continuoart in aufgelösten Oktaven ausziert, etwa nach der Art des Beisp. 15, Takt 2–3. Wie in VOK, S. 64f., vermerkt wurde, fehlen instrumentale *Soli* in JLB-Kantaten fast völlig. Der einzige mir erinnerliche Ausnahmefall ist JLB 12/3, wo ein „Violino solo“ ausdrücklich genannt ist. Im hier behandelten Fall wird nicht deutlich, ob der Violinpart solistisch oder chorisch wiederzugeben ist. Das Eröffnungsthema (Beisp. 23, Takt 1–3) ist für Johann Ludwig ungewöhnlich breit angelegt. Es beginnt mit einer langgehaltenen Note, der ein Abstieg zum Leitton folgt, und kadenziiert hauptsächlich von der 4. zur 3. Tonleiterstufe. Andere erwähnenswerte Einfälle sind der unregelmäßig aufgelöste neapolitanische Sextakkord in den Takten 6 und 18 sowie die Vorhalte in den Takten 14 und besonders 19–20. Zu all dem kommt noch die rollende Sechzehntelbewegung im Baß zu den gleichmäßigen Achteln des Continuo. Das alles mußte Sebastians Einbildungskraft anregen. Zweifellos zeigt die Arie BWV 102/3 manche Anklänge daran. Beisp. 25 bietet eine Analyse der vergleichbaren Partien in den Eröffnungsthemen. Die Abweichungen gehen vielfach darauf zurück, daß die Baßlinie G durch JSB von 1 auf 2 Takte ausgedehnt wird. Das führte zu einer Dehnung des Motivs B, und daher mußten wiederum andere Motive gleichfalls gedehnt werden, so C und H. Während Sebastian die in Sechzehntelbewegung fortschreitenden gebrochenen Oktaven beseitigte, nahm er einiges aus ihrer Bewegung in den Oboenpart auf, z. B. in Takt 3, 2. Zählzeit.

Aber mit Beisp. 25 sind die Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Arien keineswegs erschöpft. An der Stelle, an der das Beispiel abbricht, modulieren beide Ritornelle zur Subdominante. Der daktylische Rhythmus in JLB 16/3, Takt 3–4 der Violine, findet eine anapästische Entsprechung in BWV 102/3, Takt 6, in der Oboe. Der neapolitanische Sextakkord in JLB 16/3, Takt 6, kehrt in BWV 102/3, Takt 8 zweimal wieder. In noch auffälligerer Weise erklingt er im Alt, Takt 14, um das Wort „Schaden“ zu illustrieren. Eine hervorstechende Eigenschaft der Arie Sebastians sind die Vorhalte, und zwar nicht nur in Takt 27, der Takt 14 des Beisp. 23 widerzuspiegeln scheint, sondern auch in anderen, z. B. den Takten 10, 15 und 18, die eher wie eine Dehnung der Takte 19–20 aus Beisp. 23 erscheinen. Endlich kehren die in Beisp. 24 mitgeteilten gleichmäßigen Achtelnoten in BWV 102/3 in den Takten 25, 30 und 35 wieder.

Das Ritornell zu BWV 45/3 (Beisp. 26) ist komponiert als eine Folge vier-, zwei- und eintaktiger Themen, die meist wiederholt werden. Die ersten 12 Takte enthalten drei viertaktige Phrasen, deren letzte zwei, abgesehen von ihrer Transposition, identisch sind. Alle haben dieselbe Synkopierung im ersten Takt, aber wenn sie auf die Singstimme übertragen werden (vgl. Takt 25–40), dann zeigt sich, daß der ersten Textzeile die letzte akzentuierte Silbe fehlt („kann“), wie sie sich in der zweiten Zeile findet. Der weniger melismatische Abschnitt der Takte 5–8 ist daher geeignet, dem abweichenden Metrum dieses Textes zugeteilt zu werden. Betrachten wir so die Takte 1–4 und 5–8 im wesentlichen als 2 Varianten desselben Themas, so stellt sich die Ritornellform folgendermaßen dar:

Thema A viertaktig	1. Takt	1–4
(A')	2.	5–8
(A')	3.	9–12
Thema B zweitaktig	1. Takt	13–14 ¹²
	2.	15–16
	3.	17–18
Thema C eintaktig	1. Takt	19
	2.	20
	3.	21
Coda		Takt 22–24

Jedes Thema erscheint dreimal in verschiedener Transposition.

JLB 9/4 (Beisp. 27) beginnt mit einer viertaktigen Phrase, die dieselbe Synkopierung zeigt wie Thema A in Beisp. 26, und auf dem Niederschlag der drei Takte 5–7 wird derselbe Akkord in den Oberstimmen (Streicher) über einem wechselnden Baß wiederholt. Thema B aus Beisp. 26 läßt sich in Beisp. 27 wiederfinden, wenn wir zu Takt 7 die letzte Note des Taktes 6 hinzufügen. Thema C tritt in Takt 8 auf. So zeigt sich, daß Beisp. 27 bei all seiner Einfachheit die Grundelemente des Ritornells (und somit der Arie) BWV 45/3 enthält.

¹² Takt 13 und die ersten beiden Noten des Taktes 14.

Ist es möglich, aus den oben gegebenen Beispielen irgendwelche Erkenntnisse abzuleiten? Zunächst wäre zu fragen: War es der Textinhalt der Sätze JLBs, der JSB anzog, als er an die Vertonung seines eigenen Arientextes ging? Am sichersten läßt sich das angesichts des Textes in JLB 13/6 bejahen: „Es träuft dein Fuß auf deiner Menschheit Wegen.“ In keinem anderen Fall scheint eine spezielle Ähnlichkeit des Textes vorzuliegen. Würde aber die Musik JLBs sich für den Inhalt der Texte JSBs eignen? Hier scheint JLB 16/3 (Beisp. 23) eine positive Antwort zu geben; denn seine lange Eröffnungsnote eignet sich für den Ausruf „Weh“ besser als für das Bindewort „Doch“. Ein anderes Beispiel bietet möglicherweise der Chor BWV 39/1. Aber der eigene Anteil JSBs in textlicher Hinsicht scheint im Metrum gelegen zu haben. Deutlich genug wird das an der Vertonung des jambischen Textes BWV 43/9 (Beisp. 19), als dessen mögliche Vorbilder die drei trochäischen Beisp. 15–17 und nur das eine jambische Beisp. 18 in Frage kommen. Der Text des Beisp. 27 ist biblische Prosa („Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“, Lukas 2,29), beginnt aber mit einem Trochäus, dem Metrum des Textes von BWV 45/3. Dem entspricht die Synkopierung in Takt 1 beider Themen – tatsächlich die einzige Ähnlichkeit, abgesehen von ihrer Länge. Die Arien BWV 187/3 und 102/3 folgen im Metrum ihren Vorbildern bei JLB.

Sebastians Auseinandersetzung mit metrischen Fragen scheint sich auch in der Tatsache widerzuspiegeln, daß er das Singstimmthema vor dem instrumentalen ersann, sofern beide voneinander abweichen (so in BWV 43/9 und 102/3). In 102/3 erscheint das Eröffnungsthema der Oboe mit seinem Anstieg bis zum oberen Leitton in Takt 2 als eine Modifikation des mit JLB 16/3 so nahe verwandten Alt-Einsatzes. In 43/9 sind die instrumentalen Anfangstakte dem Rhythmus aus Beisp. 19 angeglichen; doch im übrigen weichen sie völlig ab.

Was die Wahl der Stimmelage anbetrifft, so sind in den acht herangezogenen Beispielen aus den Werken JLBs vier für Sopran, eins für Alt, zwei für Tenor und eins für Baß enthalten, denen auf seiten JSBs drei Alt-Arien und eine für Tenor gegenüberstehen¹³. Bevor wir aber diese Feststellung als wertlos verwerfen, sei erwähnt, daß JLBs Sopranpartien nicht immer mit denen JSBs zu vergleichen sind. Ein gutes Beispiel bildet BWV 15; hier überschreitet der recht ausgedehnte Sopranpart nur mit 6 kurzen Noten (zweimal *g''*, einmal *fis''* und dreimal *f''*) den Ton *e''*, der die obere Grenze für JSBs Alt-Partien darstellt. Andererseits reicht dieser Sopranpart zweimal bis zum *g*, einer für Sopran höchst ungewöhnlichen Note, hinab.

Die Tonarten stimmen in den verglichenen Beispielen für BWV 43/9 und 187/3 praktisch überein, weichen dagegen für BWV 102/3 und 45/3 ab.

¹³ JLB 12/4, 13/6 und BWV 187/3; JLB 9/3, BWV 15/3, JLB 6/3, 16/5 und BWV 43/9; JLB 16/3 und BWV 102/3; JLB 9/4 und BWV 45/3.

Die Streicherbesetzung, die sich in JLB 12/4 und 9/4 findet, wird auch für BWV 187/3 und 45/3 beibehalten. Aber die für JLB 16/3 vorgeschriebene Violine I wird zu der in Sebastians ausdrucksvollen Partien bevorzugten Oboe umgewandelt. In BWV 43/9 forderte der in Beisp. 19 mitgeteilte Rhythmus offensichtlich eine tänzerische Instrumentalmelodik, und auch hierfür wählt Bach wiederum Oboen, und zwar diesmal ein Paar, entweder weil auch JLB sie in ähnlicher Weise verwendete (siehe VOK, Beisp. 9) oder vielleicht noch eher, weil er selbst die paarweise Besetzung mit zwei Oboen bevorzugte.

So bleibt bei uns der Eindruck, daß JSB bei der Auswahl seiner Vorbilder mit einer gewissen Zufälligkeit, Unregelmäßigkeit, ja sogar Verspieltheit vorging. Es erweckt ein wenig den Eindruck, als ob er, wenn er sich niedersetzte, um zu improvisieren, den ersten Gedanken aufgriff, der ihm in die Finger kam. Aber gerade diese Vorstellung stimmt mit der oben mitgeteilten Beschreibung von Pitschel überein.

Die dreizehn in Partitur überlieferten Kantaten JLBs (JLB 1–12, BWV 15) enthalten etwa 45 arienähnliche Kompositionen, von denen 22, also etwa die Hälfte, nur für Singstimme und Streicher gesetzt sind. Im Kantatenwerk Sebastians verlangt nur etwa ein Achtel aller Arien dieselbe Besetzung. In den sieben Kantaten, die wir augenblicklich betrachten, sind es jedoch 7, also fast ein Drittel der 22 Arien, die ebenso besetzt sind. Wir finden solche Sätze in BWV 45/3 und 4, zu denen sich auch der vorangehende Chor 45/1 noch hinzuzählen läßt¹⁴. In BWV 17 sind, abgesehen von Continuosätzen, nur Sätze für Streicher oder zwei Violinen enthalten. Eine solche Beschränkung seiner instrumentalen Farbigkeit widerspricht sehr erheblich Sebastians sonstiger Praxis. Dagegen ist Streichorchester oder Continuo die bevorzugte Besetzung JLBs, wie schon in VOK, S. 64, erwähnt wurde. Gelegentlich werden seine continuobegleiteten Singstimmensätze von Streicherritornellen umrahmt (so die Duetsätze 3 und 6b in BWV 15). Auch die oben beschriebene Streicher-Arie BWV 45/3 ist in dieser Hinsicht bemerkenswert. Von den 99 Taktten ihrer Vokalteile sind die letzten 19, also fast ein Fünftel, nur vom Continuo begleitet – eine ungewöhnlich lange Passage dieses Typs in Sebastians Werken.

In JLB 3, 4, 8 und 14¹⁵ folgt die wechselnde Besetzung dem nachstehenden Schema:

1. Alttestamentlicher Text	instrumental ¹⁶
2. Rezitativ	Continuo
3. Arie	instrumental

¹⁴ Siehe die ausgedehnten Partien des Eingangschors, in denen die Oboen lediglich die Streicher verdoppeln.

¹⁵ Der Chor Nr. 7 fehlt hier.

¹⁶ JLB 3/1 verlangt zwei Violinen (nach dem in Beisp. 22 mitgeteilten Ritornell); alle übrigen Sätze, die hier als „instrumental“ bezeichnet werden, verlangen volle Streicherbesetzung (JLB 14 zusätzlich zwei Oboen).

4. Neutestamentlicher Text	Continuo
5. Arie	instrumental
6. Rezitativ	Continuo
7. Chor	instrumental
8. Choral	instrumental

Nur in der letzten der hier besprochenen Kantaten, BWV 17, ist Sebastian diesem Muster genau gefolgt¹⁵. Aber sein Einfluß findet sich wohl auch darin, daß Sebastian niemals einen der mit „instrumental“ bezeichneten Sätze als Continuosatz komponierte. Interessant ist es zu verfolgen, wie er bei der Besetzung des neutestamentlichen Textes in Satz 4 verfuhr. In BWV 43 handelt es sich dabei um eine prosaische Feststellung des Evangelisten, demnach wird sie einem einfachen, nur vom Continuo begleiteten Rezitativsatz im Stil der Johannes-Passion¹⁷ übertragen (diesmal aber für Sopran, da der sonst in Bachs Evangelistenpartien übliche Tenor gerade eben die beiden vorangehenden Sätze, Rezitativ und Arie gesungen hat). BWV 39/4 ist eine Ermahnung aus einer Epistel, und so erhält der Satz eine mehr der Baß-Arie nahestehende Vertonung, jedoch immer noch nur mit Continuo begleitet. Als Sebastian zu den Evangelisten- und Jesusworten in BWV 88/4 gelangte, gab er den ersten beiden Takten des 57 Takte umfassenden Satzes, die auf den Evangelisten entfielen, Streicher bei; das Arioso der Jesusworte dagegen ist nur continuobegleitet. Auf diese Weise werden die Streicher nur am Ende von 88/3 (s. oben) und zu Beginn von 88/4 beschäftigt. In den Kantaten der JLB-Sammlung finden sich Evangelisten- und Jesusworte zusammen in JLB 1/4 und 6/4. Sowohl 1/3 als auch 6/3 verwenden Streicher, und 1/4 (s. Geiringer, S. 125, Beisp. 22) sowie 6/4 (s. Beisp. 9) beginnen mit Streicherbesetzung. In 6/4 enden die Streicher beim Einsatz eines neuen Sängers ebenso wie in 88/4. In JLB 1/4 sind die Streicher durchweg beschäftigt, obwohl die lebhaftere Figuration der Violinen während der Jesusworte aufhört. Für BWV 88/4 mag es drei zusätzliche Gründe gegeben haben, die eine Continuobegleitung nahelegte: Erstens, JSB folgte hinsichtlich der Besetzung seiner bisherigen Praxis aus BWV 43/4 und 39/4, die ihrerseits das obenstehende Schema nachbildeten. Mit Ausnahme der beiden Streichertakte des Evangelisten stimmt auch BWV 88 mit diesem Schema überein. Zweitens: In mindestens 5 Fällen (außerdem in der Johannes-Passion) hatte Sebastian Jesusworte in Kantatenmittelsätzen für Baß-Solo und Continuo gesetzt¹⁸. Drittens: Evangelist und Jesus sollten nicht nur durch ihre Stimmlage, sondern auch durch die Instrumentalbesetzung voneinander unterschieden werden, ähnlich wie er es später in umgekehrter Richtung in der Matthäus-Passion verwirklichte. Ludwig Bach dagegen besetzt die Begleitung der Jesusworte fast immer

¹⁷ Die Tatsache, daß die Mehrzahl der Continuosätze in der obenstehenden Aufstellung Rezitative sind, hat vielleicht bei Bachs Entschluß, den einzigen restlichen Satz dieses Typs, den neutestamentlichen Text Nr. 4, als Rezitativ zu vertonen, mitgewirkt.

¹⁸ BWV 154/5, 81/4, 87/5, 74/4, 32/2.

stärker als nur durch Continuo, meist mit gesamtem Streichorchester¹⁹. Johann Sebastian scheint dies üblicherweise nur dort getan zu haben, wo ein solcher Satz die Kantate eröffnete²⁰. In den Mittelsätzen einer Kantate JSBs kennen wir keinen Solosatz mit Streicherbegleitung auf Jesusworte, der zeitlich vor der hier behandelten Kantatengruppe einzuordnen wäre²¹. Daß er eine solche Besetzung 1726 tatsächlich als ungewöhnlich empfand, beweist der Irrtum, der ihm beim Abschreiben von JLB 5/4 unterlief, dem ersten Satz aus der JLB-Sammlung, dem ausschließlich Jesusworte unterlegt sind (den Beginn des Satzes bietet Beisp. 5). Erst als er die erste Akkolade beendet hatte, entdeckte er, daß das kopierte Rezitativ nicht nur wie üblich Baß und Continuo verlangte. So mußte er die Stimmen der Violinen und der Viola in dieser Zeile unter dem Continuo anordnen. Die Taktstriche durch Singstimme und Continuo sind deutlich sichtbar nach unten hin unterbrochen und für Violinen und Viola neu angesetzt. Offensichtlich sind also die letztgenannten später gezogen worden. Erst in der zweiten Akkolade erscheinen die Streicher-Oberstimmen wieder in ihrer normalen Lage über dem Singstimmenpart. Vielleicht trägt der Satz dieses Irrtums wegen die ausdrückliche Überschrift *Recit. basso con Violini e Viole*.

JLB 1/4, mitgeteilt in Geiringers Beispiel 22, ist im Grunde für unisono geführte Violinen konzipiert, wengleich die Viola als harmonische Füllstimme gleichfalls vertreten ist. Und es ist interessant festzustellen, daß die nächste Vertonung eines neutestamentlichen Satzes, die Sebastian anschließend zu komponieren hatte (vorausgesetzt, daß er in der Reihenfolge des Kirchenjahres schrieb), BWV 187/4 war, gleichfalls ein Satz auf Jesusworte. In ihm werden unisono geführte Violinen verlangt. Ludwigs zweite Vertonung von Jesusworten, JLB 5/4, ist mit vollem Streichorchester besetzt (Beisp. 5). Die nächste Vertonung von Jesusworten durch JSB ist BWV 45/4, gleichfalls mit vollem Streichorchester besetzt. Dasselbe trifft für BWV 102/4 zu, obwohl dessen Text nicht aus dem Evangelium stammt. BWV 45/4 und 102/4 entspringen offensichtlich derselben Inspiration und zeigen unmißverständlich eine Vorliebe für diesen Kompositionstyp. In BWV 17/4, einer Erzählung des Evangelisten, treffen wir wieder auf ein continuobegleitetes Tenorrezitativ.

Daraus ergibt sich, daß JSB in den Sätzen BWV 187/4 und 45/4 zum ersten Mal begann, Jesusworte auch dann mit Streichern zu besetzen, wenn sie in Mittelsätzen von Kantaten auftraten. Aber keines dieser Jesusworte ist,

¹⁹ Jesusworte finden sich in 6 Kantaten JLBs. In JLB 1 und 6 (Beisp. 9) sind sie, wie oben ausgeführt, Baß und Streichern übertragen. Dasselbe trifft für JLB 5 (Beisp. 5) zu. In JLB 10 ist die Besetzung Baß und 2 Blockflöten, in JLB 12 Tenor und Streicher (Beisp. 3), und in JLB 14 Baß und Continuo (Beisp. 28).

²⁰ BWV 22/1, 166/1, 86/1, 85/1, 108/1, 87/1, aber nicht immer, denn 44/1 und 183/1 sind nicht mit Streichern, sondern mit Holzbläsern besetzt.

²¹ Der Text von BWV 7/5 aus Jahrgang II basiert nicht unmittelbar auf dem Schriftwort, sondern auf dessen Nachdichtung im Choral, der der Kantate zugrunde liegt.

wie in JLB 5/4, als Rezitativ vertont. Während also JSB die Besetzung dieses Satzes übernahm, so folgte er doch nicht seinem Stil. In dieser Hinsicht scheint uns dagegen JLB 14/4 (Beisp. 28) beachtenswert, dessen arpeggierte Continuo-Begleitung im Violino-I-Part von BWV 45/4 eine ausgedehnte Entsprechung findet (vgl. z. B. JLB 14/4, Takt 16, mit BWV 45/4, Takt 3-4, und die Baßbewegung vom Grundton um eine Sext abwärts in JLB 14/4, Takt 12-15, mit BWV 45/4, Takt 5-7).

Aber JLB 5/4 ist ein als Rezitativ mit Streicherbegleitung vertontes Jesuswort. Meines Wissens schrieb Sebastian derartige Rezitative erst in der Matthäus-Passion, und hier wurden sie plötzlich zu einem besonderen Charakteristikum. Hier mag wenigstens die Frage angedeutet werden, ob der Anstoß für jenen großartigen „Heiligenschein“ der Streicherbegleitung in JLB 5/4 zu suchen sein könnte, bei dessen Abschrift Sebastian – sein Leben lang ein unverdrossener Abschreiber von Musik jeglicher Art – jener Irrtum unterliefe, vielleicht weil die Ausschmückung von Jesusworten in dieser Form ihm damals nicht geläufig war.

Ein Motiv, das der oben ausführlich besprochenen Verwendung repetierender Noten nahesteht, ist die trillerähnliche Wiederholung von Noten im Sekundabstand, wie sie Beisp. 29 besonders ausgedehnt zeigt. In recht auffälliger Weise wird diese Figur in BWV 102/1 (Beisp. 30) wiederverwendet, wozu man auch den Baß zu Anfang der Arie BWV 17/5 vergleichen möge. Auch zu Ende des Beisp. 31 finden wir dieselbe Figur. Der Anfang dieses Beispiels ist jedoch nahezu identisch mit dem Rezitativ JLBs BWV 15/2. Da die Kantate BWV 16 jedoch auf Neujahr 1726 zu datieren ist und keine einzige der erwähnten Kantaten in eine so frühe Zeit fällt, bleibt es zweifelhaft, ob wir hier mit Recht auf sie verweisen dürfen²². Berechtigt uns die Annahme von Einflüssen JLBs auf die sieben nach gleichem Textschema komponierten JSB-Kantaten auch dazu, derartige Einflüsse anderswo in JSBs Werk anzunehmen? Für die Matthäus-Passion war diese Möglichkeit schon angedeutet worden; und der Beginn von JLB 13/1 (Beisp. 32) stimmt mit einem Thema des Gloria der h-Moll-Messe überein, die Bach dem Dresdener Hof 1733 überreichte. Damit scheint es nicht ausgeschlossen, daß sich JLBs Einfluß auf seinen Vetter auch über die Reihe der sieben Kantaten hinaus erstreckte. Eine der charakteristischsten Eigenheiten Ludwigs tritt zudem in Sebastians sieben Kantaten nirgends auf: Die wiederholten Ritornelle, wie sie in VOK auf den Seiten 62f., 79 und in Beisp. 2 beschrieben werden. Gewiß erwecken die 6 Adagiotakte zu Beginn von BWV 43/1, verglichen mit Ritornellen JLBs (z. B. in BWV 15), den Eindruck eines derartigen Ritornells. Aber sie kehren später nicht nochmals wieder, was meiner Überzeugung nach nur der Änderung zuzuschreiben ist, die Sebastian an Ludwigs Form vornahm, indem er den Chor vor dem Schlußchoral beseitigte. JLB verwendete diese Ritornelle, um diese beiden wichtigen Sätze einzuleiten und miteinander zu verbinden. Sebastians Form

²² Siehe auch oben, Anm. 8.

dagegen bot keine Gelegenheit dazu. In den übrigen 6 Kantaten findet sich daher auch nicht die Spur eines Ritornells.

Nichtsdestoweniger ist diese Eigenheit Sebastians doch nicht völlig unbekannt. Erwähnt sei die Kantate BWV 41 zu Neujahr 1725, deren Trompetenfanfare aus dem Beginn des Werkes im Schlußchoral wiederholt wird. Daß er damals JLBs Kantaten kannte, ist zwar möglich, aber unwahrscheinlich. Ein wesentlich interessanteres Beispiel stellt jedoch BWV 79 dar, komponiert zum Reformationsfest (31. Oktober) 1725 oder 1726. Ihr Text ist der letzte aus der Gruppe anonymer Dichtungen der Zeit nach den Fasten aus Jahrgang I, die wir in BJ 1961, S. 10, Anm. 14, vermutungsweise Christian Weiß d. Ä. zugewiesen haben. Das Hornthema aus BWV 79/1, wiederholt im Choral, Satz 3²³, ist die idealste Verwirklichung eines Ritornells nach JLBs Muster, die ich überhaupt kenne. Darüber hinaus ist dieses erstaunliche, ausgedehnte Thema meist in Terz- und Sextparallelen geschrieben. Seine Synkopen gegenüber den regulären Akzenten des Continuo verleihen ihm einen tänzerischen Charakter. Wiederum ist man an JLBs volkstümliche Melodien erinnert, aber ihr Geist wird hier in erstaunlicher Weise vertieft. Und das Fugenthema (Beisp. 33), das mit einer siebenmaligen Wiederholung der Note d' beginnt, ist sicherlich eine Reminiszenz an die Themen der Beispiele 10–13.

Für die in Takt 82 einsetzende Chorfrage jedoch erfand Bach eine sanglichere, ruhigere und orgelmäßigere Version dieses Themas (wenngleich, wie Beisp. 33 zeigt, der Text auch der instrumentalen Fassung unterlegt werden kann), in der die sieben repetierenden Achtel auf drei repetierende Viertel reduziert wurden (Beisp. 34). Ich kenne keine andere Chorfrage JSBs, in der unterschiedliche instrumentale und vokale Themenformen so beständig miteinander zu gleicher Zeit auftreten. Aber obwohl man zunächst den Eindruck gewinnt, als sei der Chor der Orchesterfassung aufgezwungen, so ist doch in Wahrheit die Chorversion des Themas derjenige Einfall, der den Satz hindurch relativ unverändert bleibt²⁴. Vielleicht ist es bedeutsam, daß Sebastian den Abhängigkeitsgrad vom Stil seines Vettters in dem Moment verringert, in dem es um einen kontrapunktischen Satz von größerer Ausdehnung geht. In dieser Fuge hat Ludwigs Vorbild höchstens beim Einfall Pate gestanden, und ein wesentlicher Teil ihrer Meisterschaft

²³ Eine Wiederholung des Ritornells in Satz 4 (Text: Worte des Neuen Testaments) findet sich innerhalb der Kantaten Ludwigs in JLB 16, einem Werk, das wie BWV 79 in G-Dur steht.

²⁴ Demgegenüber vertritt Werner Neumann in *J. S. Bachs Chorfrage*, Leipzig 1938, S. 68 den Standpunkt: „Daß auch in der Chorfrage selbst der Instrumentalsatz der Entwicklungsträger ist, aus dem die Chorstimmen in rhythmischer und melodischer Vereinfachung ausgezogen sind, kann nicht zweifelhaft sein, trotzdem dies das einzige derartige Vorkommnis im gesamten Fugenwerk Bachs bedeuten dürfte.“ Der gesamte Verlauf dieser Fuge ist bestimmt durch die der Chorversion des Themas innewohnenden Entwicklungsmöglichkeiten, wobei die Instrumente, wenn nötig, zur Unterstützung herangezogen werden.

beruht nicht allein auf der Rolle, die sein Stil darin spielt, sondern gerade auch in der Einschränkung, die er darin erfährt.

Eine andere hervorstechende Eigenart der Kantaten, die in der Reihe der 7 Kantaten JSBs nicht wiederkehrt, ist die ausgedehnte Anlage der Schlußchoräle mit teilweise selbständig geführten Instrumenten. Sebastian hatte in seinem Jahrgang I viele Choräle dieser Art komponiert; in Jahrgang II und III dagegen sind sie kaum zu finden. Eine der wenigen Ausnahmen ist BWV 79/3. In einem Fall jedoch findet sich ein ausgedehnter Schlußchoral, nämlich in BWV 129/5 zu Trinitatis 1726 oder 1727. Hingewiesen sei auch auf die parallele Terzenbewegung der Trompeten I und II. Wenn unsere Vermutung zutrifft, daß hier Johann Ludwigs Geist spürbar ist, dann liegt ihre Datierung auf den 16. Juni 1726 nahe, obgleich sie dann anscheinend mit einer Wiederaufführung von BWV 194 (in Kurzform) kollidieren würde.

Fragt man nun, warum JSB einen ausgedehnten Schlußchoral wohl in BWV 129, nicht aber in den sieben nach JLBs Muster angelegten Kantaten verwendete, so kann als Antwort darauf hingewiesen werden, daß Teil II bei JSB üblicherweise mit Satz 4 begann, also vier Sätze enthielt gegenüber den drei Sätzen des I. Teils. Ein ausgedehnter Instrumentalsatz zum Schlußchoral hätte das Gleichgewicht beider Teile noch stärker ins Wanken gebracht. BWV 129 dagegen, eine kurze Kantate von 5 Sätzen, konnte einen ausgedehnten Choral gut vertragen.

Endlich findet sich auch zu den Chören der Werke Johann Ludwigs in den sieben Kantaten JSBs in stilistischer Hinsicht keine Entsprechung. In Sebastians Chören treten Elemente aus Konzert und Fuge gemischt auf. Sie stellen eine Weiterentwicklung der großen Bibelwortschöre aus Jahrgang I dar, die mit BWV 67/1, 104/1 und 37/1 endeten und in den Kantaten der österlichen Zeit BWV 6/1 und 103/1 in Jahrgang II eine vorübergehende Fortsetzung erfuhren²⁵. Ludwigs Chöre sind kürzer, grundsätzlich homophoner; selbständige Führung der Instrumente findet sich selten. Mehr als ein Ritornell von der Art des Beisp. 32 ist schon kaum zu finden. Immerhin gibt es einen für JSB wenig typischen Chor in der Trinitatiszeit des Jahrgangs III, nämlich den Eingangssatz der Michaelis-Kantate BWV 19. Er ist in Dacapoform geschrieben, ohne Ritornell und voll von fugenähnlichen Expositionen. Chöre JLBs wie 13/1, dessen Singstimmeneinsatz wir in Beisp. 35 mitteilen²⁶, dürften nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben sein. Endlich wäre zu fragen: Welche Bedeutung kommt den sieben JSB-Kantaten sowie BWV 79 innerhalb des Jahrgangs III zu? Das läßt sich am leichtesten an ihren Eingangschören ablesen. Nur noch ein einziger Kantaten-

²⁵ Für die Epiphaniasszeit des Jahrgangs III siehe auch BWV 72/1 und den Chor der Trauungskantate BWV 34a/1.

²⁶ Am Schluß des mitgeteilten Beispiels scheint die Alt-Melodie das in Beispiel 32 mitgeteilte Thema aufzunehmen. Tatsächlich geschieht das erst während der nächsten Wiederholung des Baß-Ostinato (Takt 12–15), zu der das Thema innerhalb derselben Zählzeiten erklingt wie in Beispiel 32.

chor der Periode scheint außerdem etwas von dem Geist dieser Gruppe zu atmen: Der Satz BWV 47/1 (Text: Neues Testament) zum 17. Sonntag nach Trinitatis²⁷. An monumentalen Chören ist in diesem Jahrgang ein spürbarer Mangel; sie beschränken sich fast ganz auf diese wenigen Kantaten. Aber eben hier finden wir innerhalb des Jahrgangs die höchste Vollendung; und sie nehmen in Sebastians Werk den vorzüglichsten Rang ein. Er selbst sonderte sie aus, als er einige Jahre später eine Anzahl Stücke zu Kurzmessen umarbeitete. Er verwendete BWV 17/1 und griff mehrfach auf 79, 102 und besonders 187 zurück. Wenn auch Spitta und andere die Eignung des Satzes 102/1 für die Unterlegung der Worte „Kyrie eleison“ in Frage gestellt haben, so erfuhr doch eine Anzahl von Arien gerade in ihrer Messenfassung noch eine weitere Vertiefung.

Um aber zu Johann Ludwig Bach zurückzukehren: Mit Hilfe des von Pitschel gegebenen Hinweises können wir die Schlußfolgerung ziehen, daß seine Kantaten für die Arbeitsmethoden Sebastians manche hilfreichen Einblicke gewährt haben dürften. Natürlich hat man auch andere Einflüsse dieser Art auf Bach nachzuweisen versucht (z. B. anhand des Interesses JSBs für Vivaldi); aber ich kenne keinen anderen Fall, in dem sich Bachs Beschäftigung mit der Musik anderer Komponisten und seine eigenen daraus entwickelten Kompositionen innerhalb ein und derselben umgrenzten Periode so klar fixieren lassen. Hier mögen wir einige Einblicke tun, gelegentlich vielleicht recht tiefe, in welcher Art er die Kantatengruppe schuf, die die Schlußkrönung des erhaltenen Kantatenwerks darstellt. Und wenn Johann Ludwigs Musik wirklich dahintersteckt, so steht Pitschels Bericht gerechtfertigt da, denn in der Tat „sind diese seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren“.

²⁷ Der Chor steht in *g*-Moll, verlangt Streicher und Oboen. Der Kantatentext ist zusammengestellt bzw. gedichtet von J. F. Helbig. Nebenbei wäre noch auf die Ähnlichkeit der Anfangstakte aus BWV 47/1 mit dem Orgelpräludium *c*-Moll BWV 546 hinzuweisen.

Beispiel 1

BWV 81/4

Baß

War - um seid ihr so furcht - sam?
(Matth. 8, 28)

JLB 1/4

Baß

Beispiel 2

BWV 85/1

Oboe

Baß

Cont.

Ich bin ein gu - ter - Hirt
(Joh. 10, 12)

Beispiel 3

JLB 12/4

Viol. I
Viol. II
Va.

Ten.

Cont.

Ich, ich, ich,

ich bin ein gu - ter Hirt
(Joh. 10, 12)

Beispiel 4

BWV 10/1

Sopr. 

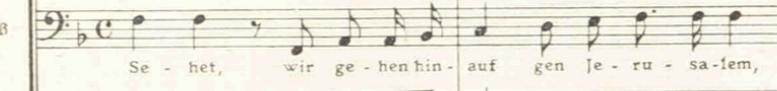
JLB 13/4 Denn — er hat — sei-ne e - len - de Magd an - ge - se-hen (Lukas 1, 48)

Sopr. 

Beispiel 5

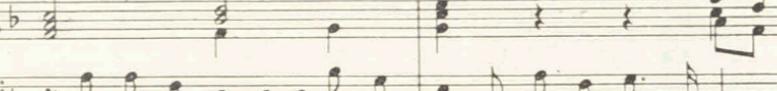
JLB 5/4

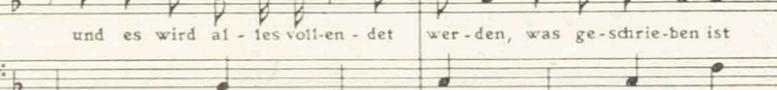
Viol. I
Viol. II
Va. 

Baß 

Cont. 

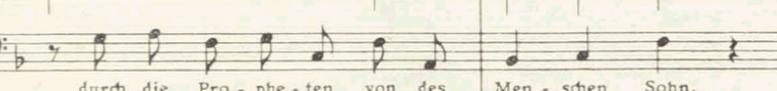
Se - het, wir ge - hen hin - auf gen Je - ru - sa - lem,





und es wird al - les voll-en - det wer - den, was ge - schrie - ben ist

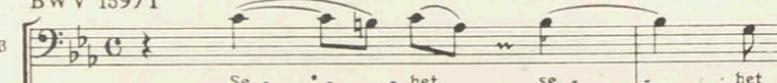




durch die Pro - phe - ten von des Men - schen Sohn.
(Lukas 18, 31)

Beispiel 6

BWV 159/1

Baß 

Cont. 

Se - - - - - het, se - - - - - het

Beispiel 7

BWV 22/1

Baß

Se - - - - - het,

Beispiel 8

BWV 67/5

Baß

Frie - - - - - de sei mit euch
(Joh. 20, 19b)

Beispiel 9

JLB 6/4

Viol. I
Viol. II
Va.

Baß

Cont.

Frie - de, Frie - de sei mit euch, Frie - de,

Frie - de, Frie - de, Frie - de sei mit euch.
(Joh. 20, 19b)

Beispiel 10

JLB 14/1

Sopr.

Die Weis-heit kommt nicht in ei-ne boshaf-te See - - - - - fe

Beispiel 11

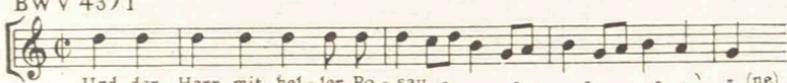
JLB 15/7

Sopr.

So dich mit dei-nem Recht will gläu-big an ihn wei - - - - - sen

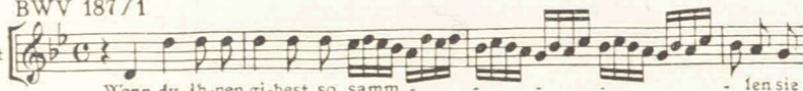
Beispiel 12

BWV 43/1

Sopr. 
 Und der Herr mit hel-ler Po-sau - - - - - (ne)

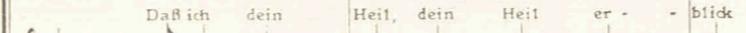
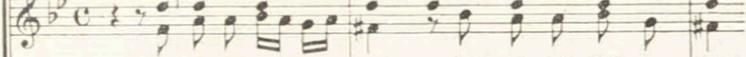
Beispiel 13

BWV 187/1

Alt 
 Wenn du ih-nen gi-best, so samm - - - - - fen sie

Beispiel 14

JLB 17/7

Viol. I
Viol. II
Va. 
 Sopr. 
 Ob. I, II
col Sopr.
Alt 
 Ten.
Baß 
 Cont. 
 Daß ich dein Heil, dein Heil er - - blick
 Daß ich dein Heil er - blick, daß ich dein Heil er - blick
 Daß ich dein Heil - - - - - , dein Heil - - - - - , dein Heil - - - - -

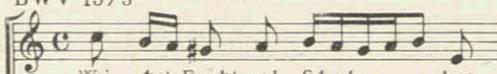
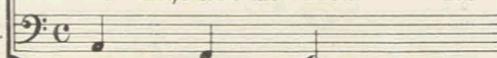
Beispiel 15

JLB 9/3

Sopr. 
 Weicht, ihr Schatten
 Cont. 

Beispiel 16

BWV 15/3

Sopr. 
 Wei - chet, Furcht und Schrek - - ken
 Cont. 

Beispiel 17

JLB 6/3

Viol. I
Viol. II

Sopr.
Schweigt, ihr Fein - de

Cont.

Beispiel 18

JLB 16/5

Baß

Cont.

Wo - mit er - uns ge - lie - bet, wo -
mit er - uns ge - lie - - bet, wo - mit er uns ge - lie - bet

Beispiel 19

BWV 43/9

Alt

Ich se - he schon - im - Geist -

Beispiel 20

JLB 13/5

Im hier mitgeteilten Ritornell werden durch die Violinen ausschließlich Themen des Takt 1-23 umfassenden Tenor/Baß-Duets (mit Continuo) verarbeitet:

Ob. / Viol. I
Ob. / Viol. II

Va. I
Va. II

Cont.

24 25 26

27 28 29

30 31 32

Beispiel 21

BWV 187/3

Ob./Viol. I
Viol. II
Va.

Cont

Beispiel 22

JLB 3/1
Sonata

Viol. I
Viol. II
Va.

Cont

Beispiel 23

JLB 16/3
Adagio

Viol. I

Vc., Fag.
Cont.

Soprano

Orig.: ♩ ♩

Doch — der — Höch - ste — mit Er -

10

bar - men kehr - te sich zu uns - rer

Not, kehr - - te, kehr - - te sich, kehr -

15

- - te sich zu uns - - rer Not,

doch der Höch - ste mit Er - bar - men,

mit Er-bar-men kehr-te sich

20
zu uns-erer Not, zu uns-erer Not

Beispiel 24

JLB 16/3

Viol. I
Sopr.
Cont.

Da er uns-re Sün-den-, uns-re Sün-den-wun-den

Beispiel 25

JLB 16/3

Viol. I
Sopr.
Vc., Fag.
Cont.

usw.

A B C D E F
G H

BWV 102/3

Oboe

Alto

Cont.

(D)

D

E

F

C

H

Beispiel 26

BWV 45/3

Viof. I

(Weiß ich Got - tes Rech - - te, was ist,
 das - mir hel - fen kann -, was ist, das - mir hel - fen
 kann -)

5

10

15

20

Beispiel 27

JLB 9/4

Viol. I
Viol. II
Va.

Cont.

Beispiel 28

JLB 14/4

Baß

Cont.

um die Sün - de, um die Ge - rech - tig - keit,

um die Sün - de und um das Ge - richt, um das Ge -

richt. (Joh. 16,8)

Beispiel 29

JLB 7/7

Sopr.

zu - sam - men

Beispiel 35

JLB 13/1

Viol. I

Sopr.
Alt

Ten.
Baß

Cont.

7

8

Der Herr wird ein Neu - es, ein

Der Herr wird ein Neu - es, ein

Der Herr wird ein Neu - es, ein

9

Neu - es

Neu - es, ein Neu -

Neu - es im Lan - (de)

Bemerkungen zu Bachs Motetten

Von Ulrich Siegele (Tübingen)

Proportionale Gliederung

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

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

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

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

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

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

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

Sie läßt sich verstehen als:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein Schema vermittele den Überblick:

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

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

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

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

Zur Ordnung der Modulation

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

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

I V III VI IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I V III VI IV
e b G C a

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

Modulation und Satztechnik

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

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

Ein Schema gibt den Überblick:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur Achtstimmigkeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fragen der Aufführung

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

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

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

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

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

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

Die Ausföhrenden

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

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

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

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

²⁴ Vgl. Schering KM, S. 39–48.

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

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

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

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

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

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

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

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

113.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zum Vortrag

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sopran I
II

Fürch-te dich nicht, ich bin bei

dir, fürch-te dich nicht, ich bin bei

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

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

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

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

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

Takt 10

Sopran I

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

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

Takt 34

Sopran I

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

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

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

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

³⁶ Die gekürzten Noten müssen ohne Gewaltbarkeit hervorgebracht werden.

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

Takt 66

Baß I II

Violone und Cembalo

... ich er-hal -

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

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

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

Takt 77

Baß I II

Violone und Cembalo

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

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

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

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

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

Bach und der „lineare Kontrapunkt“

Von Carl Dahlhaus (Kiel)

I

„Linearer Kontrapunkt“, die Formel, in die Ernst Kurth¹ Bachs Polyphonie zu fassen versuchte, ist ein polemischer Begriff. Er ist, wenn auch durch Widerspruch, auf den Gegenbegriff des „harmonischen Kontrapunkts“ bezogen. Wird er ohne Bewußtsein seiner kritischen Funktion gebraucht, so entstehen die Verzerrungen, die Kurth im Vorwort zur dritten Auflage der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*² auszugleichen versuchte. Die Mißverständnisse aber, die Kurth durch seine Formulierungen hervorruft, kann man erst dann ausschließen und nicht nur umgehen, wenn man ihn genauer versteht, als er sich selbst verstand.

Das Verfahren, Kurths Termini einer logischen Analyse zu unterwerfen, trafe ins Leere. Zwar ist es unverkennbar, daß sich Kurth in einen Widerspruch verwickelt, wenn er die Harmonik einerseits als „Ergebnis“ der Kontrapunktik und andererseits als das „Negative“ interpretiert, das „hemmend“ der „melodischen Energie“ entgegenwirkt³. Das Charakteristische und einer logischen Analyse Unzugängliche an Kurths Formulierungen aber ist, daß sie weniger einen Gegenstand zu bestimmen als einen Zustand hervorzurufen suchen, in dem der Gegenstand andere als die gewohnten Züge zeigt.

Um die These vom „Primat“ der „melodischen Energie“ zu stützen, zitiert Kurth⁴ die Takte 4–5 der *Es-Dur-Fuge* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*.



„Das Primäre und die Hauptsache liegt, wie überall bei einer echten linear-kontrapunktischen Satzanlage, im linearen Bewegungszug, der in solchen Fällen auf die Zusammenklangerscheinungen hinwirkt, in den melodischen Spannungen, nicht in den dissonanten Akkorden“⁵. „Von dem

¹ *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bachs melodische Polyphonie, Berlin ³/1922.

² S. XIV: „Nicht also Abschwächung der harmonischen Wirkungen ist gemeint, sondern ihre ergänzende Durchsetzung mit dem mehrstimmig-melodischen Element. Der lineare Kontrapunkt wird dadurch selbst zu einem harmonischen, keinesfalls widersprechen sich beide, sondern sind gegenseitige Ergänzungen.“

³ S. 440.

⁴ S. 380.

⁵ S. 387.

Gipfelpunkt c an“ kettet sich „an eine absteigende Linie in plastischer Verstärkung ihres Bewegungszuges eine Dissonanzreihe“⁶.

Doch ist nicht der „Bewegungszug“ der Oberstimme, sondern die 16tel-Figur der Unterstimme – der „Anhang“ zum Fugenthema – das „vorgegebene“ Motiv der Takte 4–5. Mit dem Begriff des „Primären“ kann also nicht das der Entstehung nach „Frühere“ gemeint sein; und wenn Kurth auf Kategorien wie „Ursprung“ und „Resultat“ beharrt, so verkennt er, daß sich ein musikalischer Beziehungszusammenhang nicht eindeutig in Grund und Folge auseinanderlegen läßt. Andererseits ist es ausgeschlossen, den „Bewegungszug“ der Oberstimme zum logisch „Ersten“ zu erklären. Man kann zwar aus der satztechnischen Funktion der Töne *c* und *b* – aus der Auflösungstendenz der Synkopen-Dissonanzen – die Richtung des „Bewegungszuges“ deduzieren, aber nicht umgekehrt aus dem „Bewegungszug“ die satztechnische Funktion.

Soll also der „Bewegungszug“, obwohl er weder das der Entstehung nach „Frühere“ noch das logisch „Erste“ ist, dennoch als das „Primäre“ gelten, so darf er nicht als satztechnischer Begriff, sondern muß als Ausdruck einer Forderung an das musikalische Hören verstanden werden. Er ist nicht in der Melodik „enthalten“, sondern wird durch sie „repräsentiert“; und Kurths These vom Primat der Melodik bedeutet nichts anderes, als daß in den zitierten Takten, wenn man sie unter der Kategorie des „Bewegungszuges“ hört, die Richtungstendenz der Melodik das „Erste“ ist, was hervortritt. Die Harmonik erscheint dann als „sekundäres Moment“, aber nicht, weil sie das logisch „Zweite“ oder das der Entstehung nach „Spätere“ wäre, sondern weil sie eine selbstverständliche Voraussetzung ist.

Der theoretische Gehalt der These, daß der „Bewegungszug“ sich primär an der Melodik zeige, wird durch die Vorstellungen von „Grund“ und „Folge“, „Ursprung“ und „Resultat“, die ihn näher bestimmen sollen, gerade verdeckt. Er wird erst deutlich im Zusammenhang mit dem Gedanken, daß die Harmonik das „Allgemeine“ und die Melodik das „Besondere“ sei. Eine Melodie „erzählt“ nach Hermann Lotze⁷ „die Geschichte einer individuellen Entwicklung, wie sie auf Grund dieser Harmonien möglich ist. Zwar ist die Melodie keineswegs bloß eine sukzessive Auflösung der Töne, welche simultan die Akkorde bilden. Dennoch wirkt sie nur dadurch, daß ihre übrigens freie Bewegung die Töne der Akkorde wie feste Punkte umspinnt . . .“ Kurth würde einwenden, daß im „linearen Kontrapunkt“ gerade umgekehrt die Melodie das „Fundierende“ und die Harmonie das „Fundierte“ sei. Das Entscheidende an seinem Widerspruch gegen die Tradition, die Lotze repräsentiert, aber ist nicht die Umkehrung von „Grund“ und „Folge“, sondern die von „Theorie“ und „Anschauung“.

Daß die musikalische Vorstellung Bestimmungen wie „Akkordton“ und

⁶ S. 380.

⁷ Hermann Lotze, *Grundzüge der Ästhetik*, Leipzig³/1906, S. 46.

„harmoniefremder Ton“ einschließt, wird von Kurth nicht geleugnet. Den „Gegenstand“ der musikalischen Vorstellung aber bilden nicht die harmonischen Bestimmungen selbst, sondern der durch sie bestimmte melodische „Bewegungszug“. Die These vom Primat des „Bewegungszuges“ ist also nichts anderes als eine Konsequenz der Einsicht, daß zwar logisch das „Besondere“ – die Melodik – dem „Allgemeinen“ – der Harmonik – unterworfen ist, in der musikalischen Anschauung aber gerade umgekehrt die allgemeinen Bestimmungen in der Vorstellung des Besonderen aufgehoben sind. Oder anders formuliert: Die Sachverhalte, die in einer harmonischen Analyse hervortreten, sind in der musikalischen Vorstellung – auch in der eines „linearen Kontrapunkts“ – zwar enthalten; aber sie sind in ihr, um mit Husserl zu sprechen, nicht „thematisch“. Daß die Theorie der Harmonik Implizites expliziert, daß sie „thematisch“ macht, was in der musikalischen Vorstellung noch nicht „thematisch“ war, ist legitim; der Irrtum aber, den Kurth in der Methode der harmonischen Analyse des „linearen Kontrapunkts“ entdeckt hat, ist die Verwechslung einer Explikation des in der Vorstellung „Eingeschlossenen“ mit einer Beschreibung des musikalischen Hörens.

Kurth betont, daß Melodik und Harmonik, auch im „linearen Kontrapunkt“, „ineinanderwirken“⁸. Die bestimmenden Momente des „Ineinanderwirkens“ aber werden verdeckt durch die Begriffe „Ursprung“ und „Resultat“ und durch die Auffassung der Harmonik als „das Negative“⁹, als äußere Bedingung und Widerstand. Daß Harmonik und melodischer Kontrapunkt zueinander „tendieren“, verrät bereits, daß ihre Einheit – das, was sie zusammenhält – nicht „später“ als die Ausprägung der Einzelmomente sein kann. Auch in Kurths Analysen wird der Zusammenhang, ohne den das Einzelne nicht wäre, was es ist, immer schon vorausgesetzt. Die These, daß „melodische Energie“ der „Ursprung“ der Polyphonie sei, darf also nicht beim Wort genommen werden, sondern ist als Festsetzung eines Anfangs der Analyse, als Formulierung einer Methode zu verstehen, über deren Recht oder Unrecht nach dem Kriterium zu entscheiden wäre, ob es durch sie gelingt, den Beziehungszusammenhang der einzelnen Momente in Bachs Satztechnik deutlich werden zu lassen.

Das Wesen „linearer Melodik“ wird von Kurth als „Energie“ bestimmt. Eine Energie aber zeigt sich an ihrer Wirkung; und die Wirkung „melodischer Energie“, die Kurth beschreibt, ist die „Überwindung von Satz-unebenheiten“¹⁰. Als „Satzunebenheiten“ gelten Dissonanzen, die durch Parallelbewegung entstehen, sowie leere Quarten oder Quinten¹¹. Sie lenken im zweistimmigen Satz die Aufmerksamkeit von der Melodik ab, da sie durch ihre Härte oder Leere „hervorstechen“, und werden darum als „Störungen“ oder „Hemmungen“ empfunden.

⁸ S. 61, 126, 408 und 517.

⁹ S. 440.

¹⁰ S. 459–509.

¹¹ S. 446–452.

Die „Überwindung einer Satzzebeneheit“ ist – abstrakt formuliert – die „Negation einer Negation“. Die „Position“, die Kurth voraussetzt, ist also die ungestörte Einheit von Harmonik und „linearem Kontrapunkt“; denn von Unstimmigkeiten, die ausgeglichen werden müssen, kann man nur sprechen, wenn man die Übereinstimmung als Norm gelten läßt, über die man nicht zu reden braucht, weil sie selbstverständlich ist.

Kurth zeigt die „melodische Energie“, die über „Satzzebeneheiten“ hinwegträgt, nicht als „Ursprung“ der Polyphonie, sondern als ausgleichendes Moment. Eine ähnliche Wirkung aber schreibt er auch der Zusammenfassung einander folgender Zweiklänge zu Akkorden zu: Eine leere Quarte oder Quinte oder eine in Parallelbewegung exponierte Dissonanz verliert ihre störende oder hemmende Wirkung, wenn sie zusammen mit dem vorangegangenen Intervall einen Akkord bildet¹². Daß Kurth sich in einen Widerspruch verwickelt, ist unverkennbar: Würde man an seiner Auffassung der Harmonik als „negatives Moment“ im „linearen Kontrapunkt“ festhalten, so wäre die „Überwindung von Satzzebeneheiten“ durch Akkordwirkungen nichts anderes als die Aufhebung einer Hemmung durch eine Hemmung. Gerade der Widersinn aber, in den Kurth gerät, läßt erkennen, daß sogar die Konsequenzen seines eigenen Ansatzes dazu zwingen, auch die Harmonik als „positives Moment“ zu bestimmen.

II

Der Sachverhalt, daß Kontrapunktik und Harmonik sich wechselseitig begründen, schließt eine Rangordnung nicht aus. Und man kann es als Ausdruck eines „Primats“ der Melodik verstehen, daß harmonische Bestimmungen wie „Akkordton“ oder „harmoniefremder Ton“ in der Vorstellung des durch sie bestimmten melodischen „Bewegungszuges“ aufgehoben sind. Die Folgerung aber, daß psychologische Kategorien genügen, um eine Satztechnik zu beschreiben, wäre ein Mißverständnis. Kurth gerät denn auch bei dem Versuch, das in der musikalischen Vorstellung „Primäre“, den „Bewegungszug“, zum „Ursprung“ der Polyphonie zu erklären, in Widersprüche, die man nur vermeiden kann, wenn man die Entscheidung, was in Bachs Satztechnik „Grund“ und was „Folge“ sei, offenläßt. Andererseits scheint es, als sei Kurth in der Vorstellung eines starren Gegensatzes zwischen „Akkord“ und „melodischer Energie“ befangen und als sperre er sich, unter einem Zwang zur Antithese, nicht nur gegen den Begriff der Korrelation, sondern auch gegen den der Vermittlung. Der Mangel, an dem seine Analysen krankten, ist der Ausfall von Momenten, die zwischen „melodischer Polyphonie“ und Harmonik vermitteln.

1. Kurths physikalische Metaphern, „Materie“ und „Energie“, verdecken durch den Schein des Konkreten, der ihnen durch ihre Herkunft anhaftet, die vage Unbestimmtheit der Beschreibungen, deren Ziel es ist, die „Grund-

¹² S. 459–470.

züge“ von Bachs Polyphonie hervortreten zu lassen. Die Blässe der Begriffe aber beruht auf der Vernachlässigung geschichtlicher Voraussetzungen, denen manche Phänomene nicht nur ihren Ursprung, sondern auch ihren Gehalt verdanken und ohne die sie nicht wären, was sie sind.

②

a) b)

In Beispiel 2 a, den Takten 2–3 der *cis*-Moll-Fuge aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, „schlägt“ nach Kurth¹³ „der tiefste Ton gegen eine Dissonanz, von der die Bewegung wieder einen Rückstoß erleidet“; und „analog gewinnt“ in Beispiel 2 b, einem Bruchstück aus Takt 9 des *g*-Moll-Präludiums aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, „der Bewegungszug der Figur *c''-b'-as'-b'-c''* an Plastik und lebendiger Energie, indem sein Tiefpunkt zugleich gegen eine Dissonanz schlägt“¹⁴.

Nach satztechnischen Kriterien aber ist, im Gegensatz zu Kurths „energetischer“ Interpretation, nicht die Oberstimme oder Mittelstimme, sondern die Unterstimme einem Fortschrittzwang unterworfen: der Ton *cis* in Beispiel 2 a als Synkopensdissonanz und der Ton *b* in Beispiel 2 b als Durchgangsdissonanz. Die Motive der Oberstimmen vermitteln nur den Übergang zwischen verschiedenen „Bezugstönen“ der Dissonanz. Um also die „Rückstoßwirkung“, die Kurth beschreibt, empfinden zu können, muß man die Kategorien „Synkopensdissonanz“ und „Durchgangsdissonanz“ – und den Unterschied zwischen „dissonierendem Ton“ und „Bezugston“, auf dem sie beruhen – außer Geltung setzen. Die Differenz zwischen „dissonierendem Ton“ und „Bezugston“ aber – die Kurth verleugnet oder von der er voraussetzt, daß sie durch die „Rückstoßwirkung“ aufgehoben werde – ist ein historisches Moment; sie ist in der Geschichte der Dissonanz, nicht in ihrer „Natur“ begründet.

Die Möglichkeit, eine Dissonanz in einen „dissonierenden Ton“ und einen „Bezugston“ zu zerlegen, beruht auf den satztechnischen Normen des 16. Jahrhunderts. Man kann sie als Korrelation zwischen Stimmführung und Akzentordnung beschreiben. Nach den Regeln des 16. Jahrhunderts muß eine Dissonanz durch Seitenbewegung der Stimmen exponiert werden; eine der Stimmen schreitet also zur Dissonanz fort, die andere hält ihren Ton fest. Läßt man nun bei der Exposition einer Dissonanz die Unterstimme ihren Ton festhalten, so muß die Dissonanz, wenn sie betont ist, durch einen Sekundschritt der Unterstimme aufgelöst werden, und der Ton der Unterstimme erscheint als „Synkopensdissonanz“; ist die Dissonanz dagegen unbetont, so muß sie durch einen Sekundschritt der Oberstimme aufgelöst

¹³ S. 383.

¹⁴ S. 384.

werden, und der Ton der Oberstimme erscheint als „Durchgangsdissonanz“. Man kann also, ohne die Fortsetzung einer Intervallfolge wie $c-e/c-d$ zu kennen, aus ihrer Stellung im Takt erschließen, ob die Dissonanz in der Oberstimme oder in der Unterstimme aufgelöst werden muß.

Die Differenzierung des Dissonanzbegriffs, die Kurth suspendiert, ist eine historische Voraussetzung der zitierten Dissonanzbildungen, von der kaum zu leugnen sein dürfte, daß sie in Bachs Satztechnik noch wirksam ist: nicht nur als „Implikation“, sondern auch als Moment der musikalischen Wahrnehmung. In der „energetischen“ Interpretation aber wird die Dissonanz auf ihre „außergeschichtliche“ Wirkung – die eines bloßen „Auseinanderstrebens“ der Töne – reduziert. Das geschichtlich Unvermittelte aber ist, um mit Hegel zu sprechen, „abstrakt“.

2. Im „konkreten“ Tonsatz bilden Harmonik und „linearer Kontrapunkt“ eine Einheit von aufeinander bezogenen Momenten. „Einheit“ aber bedeutet in Bachs Polyphonie nicht nur, daß die beiden Momente immer zugleich vorkommen oder daß, wenn man sich das eine vorstelle, man das andere mitdenken müsse. Vielmehr gehen sie, obwohl sie bei Kurth als Extreme erscheinen, ständig ineinander über.

③

In Beispiel 3 a – Takt 9 aus dem Versus II des Choralvorspiels „O Lamm Gottes unschuldig“ (BWV 656) – wird nach Kurth¹⁵ eine leere, hohle Wirkung der Quinten und Quartan durch die „motivische Energie“ der Stimmen verhindert oder verdeckt. Doch könnte man mit gleichem Recht auch von einer Zusammenfassung der Quinten und Quartan zu Septakkorden, also – in Kurths Terminologie¹⁶ – von einer „Überwindung der Satzunebenheiten durch harmonische Einwirkung“ sprechen. Und daß die scheinbar entgegengesetzten Rechtfertigungsgründe vertauschbar sind, ist kein Zufall oder Interpretationsirrtum, sondern ein Zeichen, daß auch „in der Sache selbst“ Harmonik und Kontrapunktik zueinander „tendieren“. Auch Kurth würde kaum leugnen, daß eine Wechselwirkung besteht. Die Kategorie aber, in der die Möglichkeit der doppelten Interpretation begründet ist: der zwischen Harmonik und „linearem Kontrapunkt“ vermittelnde Begriff der „Intervallprogression“ – fehlt in Kurths Analysen. In Beispiel 3 a sind die Töne d'' , cis'' und b' der Oberstimme als Synkopen-dissonanzen zu verstehen; und die Intervallfolge, die aus den Synkopen-

¹⁵ S. 481.

¹⁶ S. 459.

dissonanzen und deren Bezugstönen besteht, bildet das „Gerüst“ des Satzes. Die „motivische Energie“, nach Kurth der „Ursprung“ der Polyphonie, ist in Beispiel 3 a ein „Resultat“: Seine „Energie“ verdankt das Motiv der Oberstimme der Zerlegung dissonierender Zweiklänge in Tonfolgen. Von „Selbständigkeit der Stimmen“ zu sprechen, genügt also nicht, um Bachs Polyphonie zu charakterisieren. In einer Theorie des polyphonen Satzes, die den Namen verdienen soll, käme es vielmehr gerade auf eine Untersuchung der Eigenschaften an, die den Stimmen durch ihr Verhältnis zueinander zuwachsen.

Auch eine Zusammenfassung der Quartan und Quinten zu Septakkorden aber ist in Beispiel 3 a ein „sekundäres“ Moment. Zwar wird die harmonische Stufenfolge A -Dur: I-IV⁷-VII-III⁷-VI durch die zweistimmige Sequenz angedeutet; doch wäre es eine Überinterpretation, sie zum „Fundament“ des Satzes zu erklären. Vielmehr erscheint als nicht nur vermittelndes, sondern sogar „fundierendes“ Moment die Kette von Synkopydissonanzen.

Der Sachverhalt, daß Intervallprogressionen eines der bestimmenden Momente polyphoner Satztechnik sind, wurde von Kurth auch in seiner Interpretation der Vorhalttechnik in Bachs Choralätzen verkannt. Die Vorhalte sollen als Ausdruck des „linearen Prinzips“ gelten, das dem Hervortreten eines „auffälligen Harmoniewechsels“ entgegenwirkt¹⁷. Daß in Beispiel 3 b, der ersten Zeile des Choralatzes „Christ ist erstanden“ (BWV 276), der Alt durch die Dissonanzen f' und a' von den anderen Stimmen abgehoben wird, wäre also nach Kurth als Wirkung einer „melodischen Energie“ zu interpretieren. Doch ist einerseits die „melodische Energie“ nicht Grund, sondern Folge der Dissonanz; und andererseits ist nicht der „abgehobene Bewegungszug“ der Altstimme, sondern ihre Beziehung zum Sopran oder Baß das für den musikalischen Zusammenhang entscheidende Moment. Denn durch die Synkopydissonanzen f' und a' , die als Teile der Intervallfolgen $\begin{matrix} a' & g' & g' \\ f' & f' & e' \end{matrix}$ und $\begin{matrix} a' & a' & g' \\ A & B & B \end{matrix}$ aufgefaßt werden müssen, werden Akkorde miteinander verkettet, deren tonaler Zusammenhang unbestimmt oder undeutlich ist. Auch einer Interpretation der Vorhalttechnik muß der Begriff der Vermittlung zugrunde gelegt werden.

In der Verkenntung des Sachverhalts, daß Intervallprogressionen ein bestimmendes Moment polyphoner Technik sein können, ist Kurths verzerrende Interpretation der älteren Geschichte und Theorie des Kontrapunkts begründet. Kurths Geschichtsvorstellung ist teleologisch. Der Entwicklung der Mehrstimmigkeit ist als Ziel das „Ineinanderwirken“ von tonaler Harmonik und „linearem Kontrapunkt“ vorgezeichnet (126). Alle früheren Stufen werden zu einer bloßen „Vorgeschichte“ herabgesetzt; und was nicht entweder zu tonaler Harmonik oder zu „linearem Kontrapunkt“ tendiert, wird als Irrtum verworfen; denn der Gedanke, daß auch andere Prinzipien einen musikalischen Zusammenhang tragen können, würde die teleologische Geschichtsvorstellung stören.

¹⁷ S. 523.

Der Inbegriff des „Negativen“ in der Geschichte der Mehrstimmigkeit ist das Prinzip „punctus contra punctum“, da es weder eine tonale Harmonik noch einen linearen Kontrapunkt begründet (100). So erscheint in Kurths gnostischer Geschichtsmetaphysik schon der Anfang der Mehrstimmigkeit, das Organum, als Abfall vom „Ursprung“ (119); und im Discantus, in der Satztechnik der Niederländer und im Palestrinastil wiederholt sich „die innere Zersetzung linearer Grundanlage“ (123). Die ältere Theorie des Kontrapunkts krankt nach Kurth an einer „unklaren Verwickelung der melodischen und harmonischen Satzgrundlagen“ (124). Doch fällt der Vorwurf auf den Interpreten zurück. Denn das Prinzip „punctus contra punctum“ erscheint nur dann als rudimentäre Vorform tonaler Harmonik, wenn man es wie Kurth als bloße „Verträglichkeit der Töne in Intervallen“ mißverstehet (106), also verkennt oder nicht gelten läßt, daß auch Intervalle, nicht anders als Akkorde, Progressionen bilden, die einen musikalischen Zusammenhang tragen können.

Angesichts eines Beziehungszusammenhangs, in dem die einzelnen Momente das, was sie sind, nicht ohne die anderen sein können, muß sich der Ausfall einer Kategorie nicht nur als Mangel, der durch Zusätze auszugleichen wäre, sondern auch als Irrtum zeigen.

④

a) b)

In Beispiel 4a, den Takten 3–6 der C-Dur-Fuge aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, verlieren nach Kurth die in Parallelbewegung exponierten Dissonanzen $d'-g'$ und $c'-d''$ ihre leere oder harte Wirkung, weil die „motivische Energie“ der Unterstimme über sie hinwegträgt, oder genauer: weil wegen der Analogie der 16tel-Figuren in den Takten 5 und 6 zu 3 und 4 schon beim Hören der Dissonanzen die folgenden Sekundschritte der Unterstimme im musikalischen Bewußtsein gegenwärtig sind. „Hier entsteht erst eine Quart, dann ohne schlechte Wirkung eine parallel eintretende Sekunde (None) d'' , indem durch den motivischen Verlauf der Unterstimme der untere Ton bei beiden Zusammenklängen sofort mit der gegen seine obere Sekunde gerichteten Spannung vom musikalischen Hören aufgenommen wird.“¹⁸ Die Voraussetzung der Analyse aber, die Vorstellung, daß die Terz $e'-g'$ als Auflösungskonsonanz der Quart $d'-g'$ und die Oktave $d'-d''$ als Auflösungskonsonanz der None $c'-d''$ aufgefaßt werde, ist brüchig. Den Takten 5–6 liegt vielmehr ein Modell zugrunde (Beispiel 4b), das die scheinbar in Parallelbewegung exponierte Quart als Durchgangsdissonanz und die None als Synkopensdissonanz rechtfertigt. Die Obersekunden e' und d' , die Kurth als Auflösungskonsonanzen mißverstehet, sind Nebennoten zu den Dissonanzen; und der Quartsprung in der Oberstimme muß, wenn man sein Verhältnis zu der Durchgangs-

¹⁸ S. 483f.

dissonanz zu bestimmen versucht, als Wechsel zwischen zwei „Bezugstönen“ erklärt werden, also als Sonderfall der Figur, die Christoph Bernhard „Heterolepsis“, „Ergreifung einer anderen Stimme“ nannte¹⁹.

Die Möglichkeit, eine Gegenstimme zu einer Dissonanz zwischen verschiedenen „Bezugstönen“ wechseln zu lassen oder Dissonanzen durch Nebennoten zu umschreiben, die Konsonanzen sein können, ist nicht an die Bedingungen der tonalen Harmonik, an Kategorien wie „Akkord“ und „Akkorddissonanz“ gebunden. Vielmehr ist Bachs „motivischer Kontrapunkt“ satztechnisch in einer Tradition des „ornamentalen Kontrapunkts“ begründet, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Es scheint, als sei die Technik, die stereotypen Dissonanzbildungen des „strengen Satzes“ durch Figuren zu paraphrasieren, die unter Begriffe wie „Heterolepsis“ oder „Ellipsis“ fallen, in der Orgelmusik des frühen Cinquecento entstanden.

⑤

Man würde Beispiel 5a, ein Zitat aus einer Orgelkanzone von Cavazzoni²⁰, mißverstehen, wenn man den Ton e'' als frei einsetzenden Vorhalt zu der Viertelnote b' klassifizierte. Um die „akzidentellen“ Dissonanzen des ornamentalen Kontrapunkts so aufzufassen, wie sie nicht nur „geschichtlich“ entstanden, sondern auch „ästhetisch“ gemeint sind, muß man sie auf die „essentiellen“ Dissonanzbildungen des strengen Satzes zurückbeziehen. Den zitierten Taktten liegt als Gerüst eine reguläre Synkopen-dissonanz in halben Noten zugrunde (Beispiel 5b). Das dissonierende e'' ist als verdoppelnde Oberterz – analog zu den verdoppelnden Terzen über dem Baß – auf den „verschwiegenen“ Gerüstton a bezogen; und die Viertel- und Achtelnoten sind Paraphrasen der halben Noten e'' und b' .

3. Ein zweites Moment, das Kurth, statt es in seiner zugleich vermittelnden und fundierenden Bedeutung zu erkennen, durch den „Primat“ des „Linienentwurfs“ zu begründen versucht, ist die „tonartliche Entwicklung“. „So liegt im kontrapunktischen Satz auch die tonartliche Entwicklung zunächst in den melodischen Zügen, in zweiter Linie erst in den vertikalen Zusammenklängen ... Der harmonische Ausgleich in den Zusammenklängen ist demgegenüber erst der sekundäre Prozeß.“²¹ Um seine These zu stützen, zitiert Kurth²² die Takte 16–17 aus Bachs *b*-Moll-Invention (Beispiel 6a).

Doch muß man, wenn die Oberstimme als geschlossener melodischer Zusammenhang und nicht als Stückelung von Fragmenten erscheinen soll, die

¹⁹ Josef M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 87ff. und 152.

²⁰ Knud Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen ²/1960, Band II, S. 50.

²¹ S. 442.

²² S. 443.

Sechzehntel-Figuren als Umschreibungen der Töne *g'*, *ais'*, *d''* und *eis''* verstehen; der musikalische Sinn der Stimme ist also nicht unmittelbar in ihrer „linearen“ Gestalt, sondern indirekt in ihrer Beziehung zu den

⑥

a) b)

stützenden Tönen *e*, *cis*, *b* und *gis* begründet; und Kurths These kann, wenn sie nicht absurd sein soll, nichts anderes bedeuten, als daß die Beziehung zu den stützenden Tönen in der Oberstimme „enthalten“ sei und durch den Baß nur „expliziert“ werde. Man würde die Oberstimme auch dann, wenn der Baß fehlte, so verstehen, wie sie durch ihn ausgelegt wird. Der Irrtum aber, an dem Kurths Erklärung der Dissonanztechnik krankt, kehrt auch in seiner Analyse der „tonalen Entwicklung“ wieder: Der Eindruck, daß die Oberstimme ihren harmonischen Gehalt „in sich trägt“, wird zu einem Prinzip der Satztechnik erklärt. Was in der Wirkung als Erstes hervortritt, wird dem logisch „Fundierenden“ und dem der Entstehung nach „Früheren“ gleichgesetzt.

Allerdings bilden in Beispiel 6a die „Gerüstintervalle“ $\begin{matrix} g & ais & d & eis \\ e & cis & b & gis \end{matrix}$ keinen geschlossenen Zusammenhang, sondern sind über drei Oktaven verstreut; und man kann zweifeln, ob sie noch als solche wirksam oder aber in der Korrelation zwischen melodischen Motiven und tonalen Funktionen „aufgehoben“ sind. Die zweite Interpretation aber bedeutet nicht, daß die Kategorie „Gerüstintervall“ ein leerer Begriff sei, dem in der musikalischen Realität nichts entspricht, sondern nur, daß es sich um eine Voraussetzung handelt, die in der Wirkung zurücktritt. Das geschichtlich „Primäre“ wird zum ästhetisch „Sekundären“.

Von der Grenze, die man in Bachs Kontrapunkt zwischen „Intervallsatz“ und „funktionaler Harmonik“ zieht, scheint es abzuhängen, ob der Anfang der *f*-Moll-Sinfonia (Beispiel 6b) eine „musikalisch-rhetorische“ Auslegung zuläßt, wie sie Hans Heinrich Eggebrecht versuchte, um Heinrich Besslers Interpretation als „Expressivmelodik“ zu widerlegen. Nach Eggebrecht²³ erscheinen „in den ersten beiden Takten folgende musikalisch-rhetorische Figuren: im Baß der *Passus duriusculus* (in Halbtönen absteigender Quartgang), in der oberen Stimme die *Suspirones* (unterbrechende Pausen), die *Pathopoiia* (vorhaltartiger Halbtonschritt abwärts); Unter- und Oberstimme bilden die Figur des *Antitheton* (Gegensatz) durch die absteigende gegen die aufsteigende Bewegung in Viertel- und Achtelmensur. Dazu kommen die harmonischen Figuren, bes. die zweimalige *Parrhesia* (Tritonus)“. Der *Passus duriusculus* und die *Parrhesia* sind, im Unterschied zu der satztechnisch

²³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1957, S. 534.

indifferenten Suspiratio und dem Antitheton, an bestimmte Voraussetzungen gebunden. Christoph Bernhard²⁴ definiert den Passus duriusculus als Querstand „einer Stimme gegen sich selbst“. Töne aber, deren chromatische Relation als Querstand wirken soll, müssen unmittelbar aufeinander bezogen sein. Dagegen kann man – unter der Voraussetzung, daß eine funktionsharmonische Analyse Bachs Satztechnik gerecht wird – in der *f*-Moll-Sinfonia die Töne *es* und *e* voneinander trennen: *e* als Dominantterz zu *f*, *es* als Septime einer Zwischendominante zu *B*. Der Begriff „Passus duriusculus“ verliert also seinen Halt an der Satztechnik. – Ähnlich fragwürdig ist die Interpretation des Tritonus *es-a'* als „Parrhesia“, denn eine „Relatio non harmonica“ ist der Tritonus nur im älteren Kontrapunkt, aber nicht in der funktionalen Harmonik. Und daß in der *f*-Moll-Sinfonia der Tritonus *es-a'* funktionsharmonisch und nicht kontrapunktisch begründet ist, dürfte kaum zu leugnen sein: Der Ton *b'* ist nicht – wie im älteren Kontrapunkt – Vorbereitungskonsonanz der Dissonanz *a'*, sondern „harmoniefremder“ Vorhalt vor dem Akkordton *a'*. – Andererseits können Kategorien der musikalischen Anschauung auch dann noch bewahrt werden, wenn sie ihr „fundamentum in re“ verloren haben. Auch unter der Voraussetzung, daß die *f*-Moll-Sinfonia eine funktionsharmonische Analyse zuläßt, ist es also nicht ausgeschlossen, daß eine musikalisch-rhetorische Auslegung Bachs Absichten trifft. Satztechnisch fundieren aber kann man sie nicht.

III

Bachs „*Lehrart in der Composition*“ beruhte nach Forkel auf dem Generalbaß, dem Choralatz und der Fuge. „*Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß, und drang dabey sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an Choräle.*“²⁵ „*Wenn sodann die schon erwähnten Vorbereitungen in der Harmonie geendigt waren, nahm er die Lehre von den Fugen vor, und machte mit zweystimmigen den Anfang.*“²⁶ Aus Forkels Bericht schloß Siegfried Borris²⁷, Bachs Kontrapunkt sei in der Generalbaßharmonik fundiert. Eine Vermittlung zwischen dem Generalbaß, der Choralharmonisierung und der zweistimmigen Fuge – der „*Invention*“ – suchte er in Paul Hindemiths Begriff der „übergeordneten Zweistimmigkeit“²⁸. Der vermittelnde Begriff aber ist als Prinzip, das Bachs „*Lehrart in der Composition*“ erklären soll, eine vage Abstraktion; zwischen einer *Invention* und den Außenstimmen eines Choralatzes besteht kein Zusammenhang, der dem Terminus „übergeordnete Zweistimmigkeit“ einen deutlichen Inhalt gäbe.

Andererseits darf der Satz, der Generalbaß sei das „Fundament“ der *Composition*, nicht überakzentuiert werden. Er bedeutet, nüchtern verstanden, nichts anderes, als daß die Generalbaßpraxis den Anfang des Unterrichts bildete. Der „Anfangsgrund“ aber, den ein Pädagoge wählt, braucht nicht das logisch Fundierende einer Satz-

²⁴ S. 77.

²⁵ *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 39. Faksimile-Druck Frankfurt 1950.

²⁶ S. 41.

²⁷ *Johann Sebastian Bachs Unterweisung im Tonsatz* in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, S. 210–216.

²⁸ *Unterweisung im Tonsatz*, Band I, Mainz ²/1940, S. 141.

stimme der Takte 7–10 erscheint, in die Unterquinte transponiert, in den Takten 11–14 im Baß. Der Stufengang der Takte 7–10 ist $d-g-C-F$, und man kann die Takte 11–14 entweder als Fortsetzung oder als Analogie verstehen: Der Stufengang einer Fortsetzung der Quintschrittsequenz wäre $B-e-a-d$, der Stufengang einer Analogie dagegen $g-C-F-B$. Der Einwand, daß die Mechanik der Quintschrittsequenz als bestimmendes Moment des musikalischen Hörens eine bloße Hypothese, die Analogie der Motive dagegen eine Tatsache sei, träfe ins Leere. Denn auch die Analogie ist kein einfaches, sondern ein interpretiertes Faktum: Daß ein Modell und dessen Transposition die gleiche Bedeutung haben, ist eine Norm, die Ausnahmen zuläßt.

Musikalische Motive sind, nicht anders als Worte, „äquivok“; sie können ihre Bedeutung wechseln. So wird in der d -Moll-Invention der harmonische Sinn, den der erste Takt des Themas als „Vordersatz“ hat, in der „Fortspinnung“ ins Gegenteil verkehrt: Im Vordersatz (Takt 18) bilden der erste, dritte und fünfte Ton einen Akkord, in der Fortspinnung dagegen der zweite, vierte und sechste Ton (Takt 11).

In der „Rückleitung“ zur Reprise wird die Mehrdeutigkeit zum inneren Widerspruch. Die Takte 38–39 lassen sowohl formal als auch harmonisch zwei Interpretationen zu: Einerseits erscheinen sie als „Vordersatz“ in g -Moll, verkürzt um den ersten Ton, andererseits als „Fortspinnung“ mit dem Stufengang $a-D$; und statt sich zu ergänzen wie die Stufen B und g in Takt 11, schließen die Stufen g und a , die in Takt 38 konkurrieren, sich gegenseitig aus. (Der unbestimmte Ausdruck „ a -Stufe“, der außer dem Molldreiklang a -Moll: I auch den verminderten Dreiklang g -Moll: II umfaßt, bezeichnet die „Position“ des Taktes 38 in der Mechanik der Sequenzharmonik: Die dialektische Wechselwirkung zwischen den „Funktionen“ der tonalen Harmonik und den „Positionen“ der Sequenzharmonik ist ein charakteristisches Merkmal der Satztechnik Bachs.)

Die Interpretation der Takte 38–39 als Fortspinnung auf den Stufen $a-D$ beruht auf der Analogie zu den Takten 40–41; um dagegen die Auslegung als Vordersatz in g -Moll zu stützen, könnte man sich auf Bachs Verfahren berufen, die Wiederkehr der Tonika auf dem Wege über die Subdominante zu erreichen. Aber die Frage ist nicht nur, was wahrscheinlicher ist: der Subdominant-Einsatz des Themas oder die fundierende Bedeutung der Quintschrittsequenz. Zu fragen wäre, ob es überhaupt sinnvoll ist, eine Entscheidung zu suchen, ob nicht die Mehrdeutigkeit im Werk selbst liegt und vom Komponisten gemeint ist. Wenn es der Sinn mancher musikalischen Motive ist, mehrdeutig zu sein, so wird die wissenschaftliche Tendenz zur eindeutigen Interpretation zu einer Ursache von Irrtümern.

Die Mehrdeutigkeit der Sequenzharmonik: die Möglichkeit, Fundamenttöne im Terzabstand zu verschränken oder in einer der „Positionen“ einer Sequenz verschiedene tonale „Funktionen“ zusammenzufassen, darf nicht als bloße Unbestimmtheit, also als Mangel, mißverstanden werden. Sie ist eine der Voraussetzungen, die den Reichtum von Bachs melodischem

Kontrapunkt tragen; und in ihr sind manche der Wirkungen begründet, die Kurth einer hypostasierten „linearen Energie“ zuschrieb.

9

a) b)

Das Thema der *D*-Dur-Sinfonia ist tonal nicht eindeutig. Einerseits scheint es, als sei schon in seiner einstimmigen Gestalt eine Synkopenkette „enthalten“, die dann durch die obligaten Kontrapunkte (Beispiel 9b) nur expliziert und unmißverständlich ausgesprochen wird. Andererseits wird zu Anfang der Fuge (Beispiel 9a) die Synkopenkette durch den Baß verleugnet oder von ihm durchkreuzt. Läßt man die zeitlich spätere Bedeutung des Themas als die logisch frühere, als „Modell“, und die erste als „Variante“ gelten, so muß man die „Variante“ motivieren. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß die Stufenfolge des „Modells“, *D*-Dur: I-(II-V) II-V-I-IV-V-I, von Bach als tonal zu unbestimmt empfunden wurde, um den Anfang einer Fuge bilden zu können. Ein Formgedanke, den Beethoven im ersten Thema der Waldstein-Sonate verwirklichte: die Exposition der Tonika als „Resultat“ und nicht als „Setzung“, wäre demnach von Bach in der *D*-Dur-Sinfonia zwar vorausgenommen, aber noch unterdrückt worden.

Die „Variante“ beruht, gemessen am „Modell“, auf einer Substruktion von Terzen: die Baßtöne *b* und *a* des „Modells“ sind durch *g* und *fis* ersetzt. Und die Vermutung, daß trotz der substrierten Terzen auch in den Anfangstakten der Fuge die Synkondissonanzen *b'-a''* und *a'-g''* und die Stufenfolge *D*-Dur: I-(II-V) II-V-I „mitgedacht“ werden sollen, wäre zwar angesichts der tonalen Struktur der *D*-Dur-Sinfonia eine Überinterpretation. Unter anderen Bedingungen aber ist der Gedanke einer „Schichtung“ von zwei Stufenfolgen nicht so widersinnig, wie er zu sein scheint.

10

a) b)

Das Schema, das den Takten 57–62 des *Ricercars a 6* aus dem *Musikalischen*

Opfer zugrunde liegt, ist eine aufsteigende Sequenz. Die Gegenbewegung der Oberstimmen ist kein „primärer Bewegungszug“, sondern erscheint satztechnisch als Resultat von Oktavversetzungen einzelner Töne des Schemas. Oder genauer: Das Sequenzschema und die „Bewegungszüge“ bilden einen Zusammenhang, der zwar auseinandergelegt werden kann, dessen Dialektik aber keine sinnvolle Unterscheidung zwischen „primären“ und „sekundären“ Momenten zuläßt. In der Sequenz sind zwei Ketten von Septimensynkopen, eine erste, die auf die sechste Stimme, und eine zweite, die auf die fünfte Stimme bezogen ist, miteinander verschränkt. Daß die zweite nicht nur als Nonenkette über dem Baß, sondern auch als Septimenkette erscheint, verdankt sie der Dominantseptwirkung, die aus der Wechselbeziehung zwischen der Synkope und den chromatischen Durchgängen in der vierten Stimme hervorgeht. Das Auseinanderlegen der Momente, die Unterscheidung zwischen „Bewegungszügen“, Sequenzmodellen und „hereinspielenden“ Dominantseptwirkungen mag als überflüssige Pedanterie erscheinen, die „dem Höreindruck nicht gerecht wird“ – ein Mangel, an dem nach Hellmut Federhofer²⁹ einige meiner Analysen im BJ 1956 kranken. Doch erweist sich das scheinbar Unmittelbare und Einfache fast immer als vielfach vermittelt, wenn man seine Voraussetzungen untersucht; und die Bemühung, die Vermittlungen zu entdecken und explizit zu machen, die im Höreindruck „aufgehoben“ sind, ist nicht so illegitim, wie sie einem Phänomenologen erscheint, der einzig das in der musikalischen Wahrnehmung unmittelbar „Gegebene“ als Gegenstand einer Analyse gelten läßt.

Auf einer Verschränkung von zwei „Modellen“ beruhen auch die Takte 50–51 des zweiten Satzes der Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer*, eine Kombination des Sonatenthemas (Fortspinnung) in der Mittelstimme mit dem Thema des Zyklus (Nachsatz) im Baß.

Außerhalb der Kombination wird die Fortspinnung des Sonatensatzthemas von der Stufenfolge $Es^7 - a^7 - d^7 - g^7$ getragen (Takt 15–16); die Haupttöne, g' und es'' , f' und d'' , erscheinen als Terz und Quinte. Dagegen werden sie in den Takten 50–51 als Quinte und Quinte bestimmt. Das erste Modell, das den zitierten Takten zugrunde liegt, ist die chromatische Sextenkette der Außenstimmen, das zweite eine diatonische – oder genauer: „neu-

²⁹ *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach* in: Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1961, S. 344 u. 346

trale“ – Sequenz mit Synkopensissonanzen in Viertel-, nicht Achtelnoten (Beispiel 11b). Gemessen am zweiten Modell erscheinen in Takt 50–51 die Töne a'' und g'' als Antizipationsdissonanzen, die Chromatik als bloße „Chromatisierung“. Nur in das zweite Modell aber fügt sich die Mittelstimme, die im ersten einen unaufgelösten Quintsextakkord bewirkt, widerspruchslos ein. Oder anders gewendet: Die „blinde Stelle“, von der sich das Zusammentreffen von zwei Modellen ablesen läßt, wird durch die unaufgelösten Quintsextakkorde über cis und H bezeichnet; sie sind „akzidentell“ und werden in der Generalbaßbezeichnung nicht berücksichtigt.

Der Ausdruck „Chromatisierung“ mag in einer Beschreibung der zitierten Takte befremden, da die chromatischen Töne keine Durchgänge, sondern Akkordtöne mit fester und unmißverständlicher tonaler Bedeutung sind. Das Vorurteil aber, daß die Tonalität, als das Allgemeine, zugleich das „Fundierende“ und die Satztechnik, als das Besondere, das „Fundierte“ sein müsse, versperrt die Einsicht in verwickeltere Zusammenhänge zwischen Tonalität, Chromatik und Satztechnik in Bachs Kontrapunkt.

Das e -Moll-Duett (BWV 802) beruht auf einer Form, die man als „verschränkte Zweiteiligkeit“ charakterisieren kann. (Sie liegt auch der e -Moll-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* zugrunde.)

Abschnitte:	α	α	β	α'	γ	α	α	β	α'	γ	δ	α	α
Takte:	1	7	12	18	26	29	35	40	46	54	57	61	66
Tonarten:	e	b	$b-e$	e	$e-G$	G	D	$d-b$	b	$b-d$	$d-a-e$	e	e

Einerseits sind die Takte 29–54 eine Wiederkehr der Takte 1–28 in anderen Tonarten; andererseits aber erscheinen die Takte 29–39 als Analogon zu 61–73. Die formalen Bestimmungen „Anfang“ und „Ziel“ sind in ihnen verschränkt.

Im Modulationsgang des Duets kann man zwei „Schichten“ unterscheiden, eine übergeordnete: die Tonartenfolge $e-G-b-e = T-Tp-D-T$ (Takt 1, 29, 46, 61) – und eine untergeordnete: den Wechsel zwischen Dux und Comes ($e-b-e$ und $G-D$). Die Modulation von der T zur Tp (Takt 26–28) wird in den Takten 54–56 – man könnte meinen: ziellos – auf andere Stufen übertragen; doch hat sie ihre formale Funktion nicht verloren, sondern gewechselt: sie bewirkt in den Takten 54–56 eine Wendung zur Subdominante vor der Reprise der Tonika.

Eine ähnliche Dialektik von scheinbarer Mechanik und differenzierten Funktionen wird sichtbar, wenn man die analogen Takte 12–17 und 40–45 vergleicht. Satztechnisch, als „abstrakte“ Intervallfolge, sind die Takte 40–45 eine „Transposition“; tonal aber werden sie, durch eine abweichende „Chromatisierung“, in eine Modulation mit entgegengesetztem Ziel verwandelt. Die Episoden Takt 12–17 und 40–45 beruhen auf einem Gerüst paralleler Terzen oder Dezimen, das durch Sechzehntel-Figuren, die zwischen Ober- und Unterstimme wechseln, paraphrasiert wird. Und das gleiche Intervallgerüst trägt, wenn man die Takte 12–17 auf die Tonhöhe der Takte 40–45 transponiert, in der ersten Episode eine Modulation in

Subdominantrichtung, von *d*-Moll nach *g*-Moll (*b*-Moll nach *e*-Moll), in der zweiten Episode dagegen eine Modulation in Dominantrichtung, von *d*-Moll nach *b*-Moll.

12–17 (transponiert):	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>ais</i>
	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>
40–45:	<i>f</i>	<i>es</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>

Die Chromatisierung eines „neutralen“ oder „indifferenten“ Kontrapunkts ist in einer Tradition begründet, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. In der älteren Polyphonie erscheint nicht selten der neutrale Kontrapunkt – ein Gefüge von Intervallen, das unabhängig von dem Unterschied zwischen großen und kleinen Sekunden, Terzen oder Sexten gedacht werden kann – als das „Essentielle“ und die genaue Bestimmung der Intervalle – die modale und sogar die diatonische oder chromatische Interpretation des indifferenten Kontrapunkts – als das „Akzidentelle“. In Bachs chromatischem Kontrapunkt aber gerät die Tradition des neutralen Intervallgefüges in Konflikt mit dem Anspruch der tonalen Harmonik, die Satztechnik zu „fundieren“ – in einen Konflikt allerdings, der nicht als toter, sondern als dialektischer Widerspruch begriffen werden muß.

IV

Die These, daß Bachs Satztechnik auf „Wechselwirkungen“ zwischen Harmonik und Stimmführung beruhe, die es als sinnwidrig erscheinen lassen, nach einer immer gleichen „Fundierung“ zu suchen, gerät notwendig in Widerspruch zu der Methode Heinrich Schenkers, sämtliche Momente der Satztechnik auf ein einziges Prinzip, die „Urlinie“, zu reduzieren³⁰. „Wech-

³⁰ Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz*, Wien 2/1956.

selwirkung“ und „Reduktion“ schließen sich aus; und die Kritik, in der Hellmut Federhofer³¹, gestützt auf Schenkers Theorie, die Haltlosigkeit oder Unzulänglichkeit meines Aufsatzes über Bachs Harmonik³² zu zeigen versuchte, mußte die Gestalt einer Polemik annehmen, eines Widerspruchs, der weniger den einzelnen Irrtum als das Prinzip, aus dem er hervorgeht, zu treffen versucht. Umgekehrt würde eine Replik ihren Sinn verfehlen, wenn sie auf dem Anspruch beharrte, eine „Widerlegung“ zu sein; denn die Unterschiede zwischen den Interpretationen sind noch dort, wo sie geringfügig erscheinen mögen, in einem Gegensatz zwischen zwei „Denkmodellen“ begründet, der sich durch Argumente nicht aufheben läßt. Allerdings kann man die Differenzen, so unauflösbar sie sind, doch deutlicher formulieren, als es in einer Polemik möglich war, die von dem Bewußtsein, über die ungeteilte Wahrheit zu verfügen, getragen wurde.

Federhofers Voraussetzung, daß weder die Stufen- noch die Funktionstheorie, sondern einzig die Reduktionsmethode „dem Höreindruck gerecht“ werde³³, ist unwiderlegbar, aber nicht, weil eine entgegengesetzte Evidenz ausgeschlossen wäre, sondern weil es an Kriterien und Methoden fehlt, um zu entscheiden, ob sich ein Urteil oder Dogma auf Evidenz oder umgekehrt Evidenz auf ein Dogma stützt. Die Erfahrung kann das Urteil, aber auch das Vorurteil die Erfahrung bestimmen. Die Überzeugung, das eigene Dogma beruhe auf Evidenz, die Evidenz des Gegners dagegen auf einem Dogma, darf also, obwohl sie von Natur gegeben ist, nicht ohne Skepsis hingenommen werden. Die Suche nach einer Instanz ist demnach fast hoffnungslos. Den „common sense“ würde Schenker, mit unbezweifelbarem Recht, nicht gelten lassen. Aber auch Schenkers Berufung auf die „Meisterwerke“ ist unsicher, da einerseits der Buchstabe der Meisterwerke auch den konkurrierenden Theorien kaum Widerstand entgegensetzt und andererseits Schenker einem Werk, das sich seiner Methode nicht fügt, den Titel eines „Meisterwerkes“ abspricht, so daß ein Zirkelschluß entsteht, von dem es zweifelhaft ist, ob er als „hermeneutischer Zirkel“ gelten darf.

Zu Anfang seiner Polemik zitiert Federhofer³⁴ den Satz: „Die Akkordschemata der Harmonielehre sind nicht die Harmonik der musikalischen Wirklichkeit, die vielmehr niemals getrennt von der Stimmführung verstanden werden kann.“³⁵ Er versteht ihn als Formulierung des „Grundkonzeptes der Musiktheorie Heinrich Schenkers“³⁶ und ist „überrascht, daß zu den Gedanken Heinrich Schenkers“ in meinem Aufsatz „nicht Stellung genommen wird, obwohl es selbstverständliche Pflicht jedes Wissenschaftlers ist, auf dem eigenen Forschungsgebiet bereits vorhandene Arbeiten zu berücksichtigen“³⁷. Doch beruht der Vorwurf wissenschaftlicher Sorglosigkeit oder Unredlichkeit auf Federhofers irriger Voraussetzung, der Ausdruck „Stimmführung“ bedeute in meinem Aufsatz das gleiche wie

³¹ Festschrift Heinrich Bessler, S. 343–350.

³² *Versuch über Bachs Harmonik*, BJ 1956, S. 73–92.

³³ S. 344 und 346.

³⁴ S. 343.

³⁵ BJ 1956, S. 73.

³⁶ S. 343.

³⁷ S. 348.

in Schenkers Theorie. Das Mißverständnis wäre nicht überraschend, wenn Schenkers Wortgebrauch die Norm und meiner eine Abweichung wäre; doch verhält es sich gerade umgekehrt. Daß ich mit dem Wort „Stimmführung“ den Duktus der realen Stimmen meine, dürfte der terminologischen Konvention entsprechen. Dagegen ist Schenkers Begriff der „Stimmführung“ in einem System begründet, in dem die Worte in einer anderen als der gewohnten Bedeutung erscheinen.

Der Begriff der „Stimmführung“ ist in Schenkers Theorie durch Korrelation mit dem der „Stufe“ verbunden; und eine „Stufe“ ist nach Schenker eine „abstrakte Einheit“³⁸. Sie „ist“ nicht ein Akkord, sondern wird durch Akkorde – durch einen einzelnen oder durch eine Gruppe – „repräsentiert“. „Wenn gegebenenfalls mehrere Harmonien auch selbständigen Drei- oder Vierklängen ähnlich sehen, so können sie unter Umständen nichtsdestoweniger zugleich auch eine Dreiklangssumme, z. B. *C E G* hervortreiben, um derentwillen sie dann alle unter den Begriff des Dreiklanges auf *C*, als einer Stufe, subsumiert werden müssen.“³⁹ „Nicht jeder Dreiklang hat gleiches Gewicht.“⁴⁰

Die Differenzierung des „Gewichtes“ der Akkorde stammt aus der Tradition der Stufentheorie. Simon Sechter⁴¹ unterscheidet zwischen „eigentlicher Fundamentalfortschreitung“ und Akkorden, „welche als Nebenharmonien nicht zur eigentlichen Fundamentalfortschreitung . . . gerechnet werden dürfen“. Zu einem „Thema, welches bloß die zur *C*-Dur-Tonleiter gehörigen Dreiklänge enthält“ – *C*-Dur: *I-V-III-VI-IV-II-V-I* –, bildet er vier „Veränderungen“. In der ersten „prolongiert“ er, um mit Schenker zu sprechen, jede Stufe durch ihre Dominante, in der zweiten durch ihre Subdominante, in der dritten durch die „Nebenharmonien“ *IV-II-V* und in der vierten durch die „Nebenharmonien“ *V-III-VI-IV-II-V*.

Schenker aber versucht, im Unterschied zu Sechter, die „Nebenharmonien“ nicht nur zu klassifizieren, sondern auch zu erklären. Und die tragende Hypothese seines Systems ist der Gedanke, daß sämtliche „Nebenharmonien“ oder „sekundären“ Akkorde Durchgangs- oder Wechselakkorde, also ein Resultat der „Stimmführung“ seien. Die „Stimmführung“, die man voraussetzen muß, um von Durchgangs- oder Wechselakkorden sprechen zu können, ist der Sekundschritt. Und so scheint es, als sei die Behauptung, daß Akkorde, die als „sekundär“ empfunden werden, sämtlich als Durchgangs- oder Wechselakkorde erklärt werden können, eine wissenschaftliche Hypothese, die sich mit einem festen Kriterium – dem der Stimmführung in Sekundschritten – an der musikalischen Wirklichkeit messen läßt. Doch kann nach Schenker die Stimmführung, der die sekundären Akkorde ihre Entstehung verdanken, sowohl real als auch latent sein; und durch den Begriff der latenten Stimmführung wird Schenkers Hypothese der Widerlegbarkeit durch die musikalische Realität entzogen. Denn man kann,

³⁸ *Harmonielehre*, Stuttgart 1906, S. 181.

³⁹ S. 181.

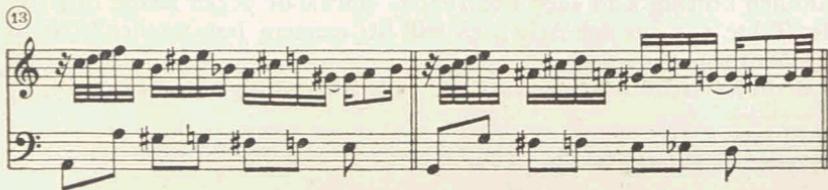
⁴⁰ S. 197.

⁴¹ *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853, S. 158f.

wenn eine Lücke in der „Umlinie“ nicht anders auszufüllen ist, auch eine in sich begründete Akkordfolge wie *D-Dur*: I–IV–V–I auf eine latente Stimmführung in Sekundschritten, den „Terzzug“ *fis–e–d* reduzieren, da der Ton *fis* Terz der I. Stufe und der Ton *e* sowohl „verschwiegenes Fundament“ der IV. Stufe als auch Quinte der V. Stufe ist. Schenkers Hypothese ist also prinzipiell unwiderlegbar, aber nicht, weil sie der musikalischen Realität entspräche, sondern weil sie sich ihr nicht aussetzt.

Die Reduktion der Kadenz I–IV–V–I auf den „Terzzug“ *fis–e–d* ist keine Fiktion, sondern ein Zitat aus Federhofers Analyse der *D-Dur-Fuge* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*; und die Kadenz ist kein Komplex von „Nebenharmonien“ wie in Sechters „dritter Veränderung“, sondern das harmonische Fundament des Fugenthemas. Die Takte 3–9 der Fuge beruhen nach Federhofer⁴² auf drei „Quintzügen“: *a–g–fis–e–d* (Baß Takt 3–5), *a–fis–e–d* (Tenor – nicht Sopran – Takt 6–7) und *fis–e–d–cis–b* (*ais–b*) (Sopran Takt 7–8 und Alt Takt 8–9). Durch die Konsequenzen aber, die Schenkers Dogma erzwingt, gerät Federhofer in Widerspruch zu seiner Intention, als Gestalttheoretiker und Phänomenologe einzig das zu beschreiben, was im „Höreindruck“ gegeben ist. Denn erstens verleugnet er die unüberhörbare Analogie der Takte 3–4 und 6–7 (Alt 3–4 = Baß 6–7, Tenor = Tenor und Baß = Sopran). Zweitens darf er das Thema, da es seine Position in den „Quintzügen“ wechselt, nicht als „Substanz“ der Fuge gelten lassen, sondern muß es zur „Prolongation“ degradieren. Und drittens ist er gezwungen, den Ton *b*, obwohl er der charakteristische Ton des Themas ist, zur „Nebennote“ zu erklären, da er den „Quintzug“ überragt.

Daß seine Analyse den Sachverhalt widerspricht, die im „Höreindruck“ gegeben sind: dem Vorrang des Themas, der fundierenden Bedeutung der Kadenz und der formalen Analogie der Takte 3–4 und 6–7, braucht Federhofer nicht als Widerlegung gelten zu lassen, sofern er, wie Schenker, nichts anderes demonstrieren will als ein verborgenes Prinzip, das den musikalischen Zusammenhang stiftet und das auch dann wirksam sein kann, wenn ein Komponist nichts von ihm weiß. Allerdings ist seine Methode dann keine „Phänomenologie“, die Gegebenes beschreibt, sondern eine Dogmatik. Und Einwände gegen Analysen, die auf anderen Voraussetzungen beruhen, können nicht als zwingende, sondern nur als überredende Argumente gelten.



⁴² Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Graz 1950, S. 49f.

In meiner Analyse⁴³ der Takte 1 und 9 des *a*-Moll-Präludiums aus dem *Wohltemperierten Klavier* – einer Analyse, die nach Federhofer⁴⁴ dem Hör-eindruck nicht gerecht wird – versuchte ich zu zeigen, daß gerade durch die Genauigkeit, mit der in Takt 9 die Stimmführung von Takt 1 nachgebildet wird, eine entgegengesetzte „harmonische Phrasierung“ und eine „Verfestigung“ von Nebennoten zu Akkordtönen entsteht. In Takt 1 erscheint der Ton *dis*'' als Nebennote zu *e*'' und der Ton *cis*'' als Nebennote zu *d*'', weil in Moll die Baßtöne *gis* und *g* bzw. *fis* und *f* „nebeneordnete“ Repräsentanten der gleichen Skalenstufe sind. In Takt 9 aber sind die Töne *f* und *es* keine „regulären“ Skalenstufen. Der Ton *f* wird nicht mit *fis* zur Einheit einer Stufe zusammengefaßt, sondern bildet mit *e* einen Akkordzusammenhang, dessen Modell die phrygische Kadenz ist. In Takt 9 sind also die Töne *cis*'' und *b*', im Unterschied zu *dis*'' und *cis*'' in Takt 1, keine „harmoniefremden“ Nebennoten, sondern Akkordtöne. Die „analoge“ Stimmführung der Takte 1 und 9 schlägt also bei der Übertragung von Moll auf Dur in eine „heterologe“ Harmonik um.

Dagegen beruhen nach Federhofer die Takte 1 und 9 auf einem „stufenweise abwärts steigenden Sextensatz, der in eine übergreifende Funktionsbeziehung I–V eingebettet liegt“⁴⁵. Die „übergreifende Funktionsbeziehung“ wird durch meine Analyse nicht verleugnet; sie zu erwähnen, schien mir überflüssig zu sein, da mein Thema die Wechselwirkung zwischen Harmonik und Stimmführung auf engstem Raum war.

(14)

(a) G:I v (b) G:I v

Federhofers Versuch aber, Takt 9 als „Prolongation“ (Beispiel 14a) eines „Sextensatzes“ (Beispiel 14b) zu erklären, krank an einer irrigen „harmonischen Phrasierung“. Die Gliederung $G-e^b-Fis/d^b-E/c^b-D$ wird von Federhofer in ihr Gegenteil verkehrt, weil das Dogma vom „Sekundschritt“ ihn zu einer Gleichsetzung der chromatisch benachbarten Töne zwingt, die zwar in Moll, aber nicht in Dur begründet ist.

Ähnlich brüchig sind auch Federhofers Einwände gegen meine Analyse⁴⁶ der Takte 5–9 aus der Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Nr. 26 der Matthäus-Passion).

Federhofer⁴⁷ reduziert Schema a, die reale Akkordfolge der Takte 5–9, auf

⁴³ BJ 1956, S. 83 f.

⁴⁴ Festschrift Heinrich Bessler, S. 344.

⁴⁵ S. 344.

⁴⁶ BJ 1956, S. 81 f.

⁴⁷ S. 345 f.

Schema b. Und man kann meine Analyse, wenn man sie in Schenkers Theorie einzufügen versucht, als Deskription der Entstehung von Schema a aus Schema b verstehen. Die Quintschrittsequenz $c-F-B-Es$ in Takt 5–7 ist das Fundament einer melodischen Sequenz, deren Modell aus zwei Motiven, x

(15)

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The score shows measures 15 through 18. Measure 15 is marked with a circled '15' and '(a)'. Measure 16 is marked '(b)'. Measure 17 is marked '(c)' and contains a quintsext chord. Measure 18 is marked 'v'. A bracket labeled 'Dehnung' spans measures 17 and 18. The notation includes various chords, melodic lines, and accidentals.

und y, besteht. In der zweiten Hälfte von Takt 7 wird das Modell auf Motiv y reduziert, so daß der Schlußton *fis*, der in einer unverkürzten Sequenz in Takt 8 (Schema b) erschiene, in Takt 7 (Schema a) vorausgenommen wird. Der übermäßige Quintsextakkord in Takt 7 ist demnach das Resultat einer „Kontraktion der Quintschrittsequenz“.

Federhofer setzt der Deutung als „Kontraktion“ eine Interpretation als „Dehnung“ entgegen: Nicht die Quintschrittsequenz, sondern vier Dezimen (Schema c) bilden das Gerüst des Satzes; die scheinbaren Stufen *F*, *Es* und *D* sind eine „Prolongation“. Doch ist Federhofer, um den Primat der Stufen *c*, *B* und *As* sinnfällig zu machen, zu einer metrischen Umdeutung, einer Vertauschung der leichten und schweren Takthälften gezwungen, und die metrische Umdeutung läßt den Quartsextakkord über *g* in Takt 8 (Schema a) überzählig werden. Federhofer erklärt ihn als Resultat einer „Dehnung“; an der Hypothese einer „Dehnung auf 5 Takte“, also am Widerspruch zur Taktzahl des Notentextes, aber erweist sich Federhofers Deutung als Fiktion.

Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach

Von Peter Benary (Luzern)

Musikstilistische Wandlungen kommen besonders sinnfällig an denjenigen Veränderungen zum Ausdruck, denen die Relationen zwischen vertikalen und horizontalen Bezügen des musikalischen Satzes unterliegen. Höhepunkte und Schnittpunkte stilistischer Tendenzen sind meist dadurch ausgezeichnet, daß sich Vertikale und Horizontale bei wechselseitiger Durchdringung im Gleichgewicht befinden. Man mag J. S. Bachs Schaffen als Schnitt- oder Höhepunkt musikgeschichtlicher Entwicklungszüge sehen, ihn als Vollender oder als Wegbereiter charakterisieren – in jedem Fall wird man ihm als Melodiker wie als Harmoniker gerecht zu werden versuchen. Beides hat man vielfach getan, selten aber beide Aspekte vereinigt, selten den Harmoniker unter melodischen oder den Melodiker unter harmonischen Gesichtspunkten gewürdigt. Das satztechnische Gleichgewicht zwischen Vertikale und Horizontale wurde dadurch deutlich, nicht aber deren wechselseitige Durchdringung¹. Die Tatsache, daß melodisch besonders auffällige Kompositionen Bachs fast ausnahmslos auch harmonisch besonders reich sind² und daß harmonisch besonders interessant gestaltete Werke auch meist den Melodiker Bach deutlich zeigen³, spricht bereits dafür, daß nur bei wechselseitigem Einbezug des Melodischen wie des Harmonischen das eine wie das andere wesensgemäß zu erfassen ist.

Bei harmonischen Analysen hat man zu unterscheiden zwischen den klanglichen Ergebnissen und dem harmonischen Denken, das zu ihnen führt. Das bedeutet methodisch: man hat mit den harmonischen Gegebenheiten der jeweiligen stilistischen Situation zu rechnen, ohne spätere in sie hineinzufragen⁴. Das betrifft auch die Terminologie, da sie dazu beitragen sollte, die harmonischen Verläufe und Gegebenheiten in angemessener Weise zu benennen. Nur diejenige harmonische Analyse ist methodisch, also auch in

¹ Wichtigste Vergleichsliteratur: A. Halm, *Zur Chromatik Bachs* in: *Von Ländern und Grenzen der Musik*, 1916; E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917; M. Zulauf, *Die Harmonik J. S. Bachs*, Berner Veröff. zur Musikforschung, Heft 1, 1935; H. Keller, *Studien zur Harmonik J. S. Bachs* in: BJ 1954; C. Dahlhaus, *Versuch über Bachs Harmonik* in: BJ 1956; B. Stockmann, *Über das Dissonanzverständnis Bachs* in: BJ 1960; H. Federhofer, *Bemerkungen zum Verhältnis von Harmonik und Stimmführung bei Johann Sebastian Bach* in: Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1961.

² Fuge e-Moll im Wohl. Klav. I; Sinfonie f-Moll; *Agnus Dei* aus der b-Moll-Messe; Kantate 21: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“.

³ Vgl. die unten besprochenen Kompositionen.

⁴ Selbst die verdienstvolle Arbeit von C. Dahlhaus (s. Anm. 1) entgeht dieser Gefahr nicht immer, indem sie einzelne Töne als Terz oder Quint nicht erklingender Dreiklänge deutet und manche Klänge andere „vertreten“ läßt. Dergleichen ist bei Bach wenig wahrscheinlich, aus dem zeitgenössischen Schrifttum wohl auch kaum zu rechtfertigen.

ihren Ergebnissen legitim, die von dem harmonischen Denken des jeweiligen Komponisten ausgeht. Welcher Art dieses Denken war, läßt sich, sofern eigene Aussagen fehlen, aus dem zeitgenössischen musiktheoretischen Schrifttum und vor allem aus einer unvoreingenommenen Werkbetrachtung erschließen.

Eine zentrale Stellung nimmt auch in Bachs Harmonik die Dominanzbeziehung (I–V wie V–I) ein. Sie prägt sich harmonisch aus 1. als harmonietragender Quint-(Quart-)Schritt, 2. als melodischer Sekundschritt vom Leitton zum Grundton und 3. als formales Ordnungsregulativ.

Zu 1. Der harmonietragende Baßschritt V–I hat sich in der abendländischen Musik in einer Jahrhunderte umfassenden Entwicklung als normatives Harmoniegeschehen konsolidiert⁵. Bach findet ihn vor, bereichert ihn aber in dem Sinne, daß er seine harmonische Wirksamkeit mit melodischen Faktoren verbindet und durch sie erhöht. Man darf sich nicht dazu verleiten lassen, was oft genug geschieht, die Bereicherung dominantischer Harmonieverläufe durch eingeschobene akkord- oder leiterfremde Töne auf die vertikal resultierende Akkordik zu reduzieren; diese Töne sind stets aus der kantabel-linearen Stimmführung hervorgegangen, also in der Horizontale begründet.

Zu 2. Das bestätigt sich am Sekundschritt VII–VIII. Er ist linear gedacht, und in den meisten Fällen eignet ihm auch nachweislich eine melodische Wirksamkeit. Dem Quintfall im Baß steht die melodische Strebigkeit des steigenden Sekundschrittes gegenüber. Daher führt Bach den Leitton (VII) nur dann in die Tonika-Quint, wenn er in den Mittelstimmen steht und wenn der Diskant den Grundton (I) mit fallender Sekunde (II–I) erreicht⁶.

Zu 3. Als formales Regulativ wirkt sich die dominante Quintspannung besonders deutlich in Kompositionen aus, in denen Bach innerhalb eines sich meist klar abgrenzenden Formabschnittes den Baß von der VIII zur V in sekundischem Abwärtsgang führt. Dabei fungieren beide Tonstufen als formal bindende Stützpunkte eines modulatorisch zusammengehörigen Abschnittes. Bekanntestes Beispiel dürfte hierfür der thematisch bedeutsame Baßgang in den Goldberg-Variationen sein. Aber auch in den Suiten finden sich manche Beispiele, wobei wir hier nur diejenigen Sätze im Sinn haben, bei denen der Quartabstand sekundisch fallend durchmessen wird⁷.

Eine harmonische Bedeutung kommt der (kleinen) Sekunde bei Bach in anderer Hinsicht zu; etwa darin, daß er in der Matthäus-Passion (künftig: MP) das „Laß ihn kreuzigen“ zunächst in *a*-Moll, dann in *b*-Moll setzt oder die eng benachbarten Choralsätze „Erkenne mich, mein Hüter“ und „Ich will hier bei dir stehen“ bei übereinstimmender Harmonisierung erst in

⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen über die Quintschrittsequenz bei C. Dahlhaus, a. a. O., S. 91f.

⁶ Vgl. im Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“, Matthäus-Passion, die Takte 2 u. 4.

⁷ Beispiele: Partita *B*-Dur, Prélude, Takt 1–4; ebd. Sarabande; Wohl. Klav. I, Präludium *G*-Dur, Takt 1–5; Präludium *A*-Dur, Takt 1–3; Partita *c*-Moll, Sinfonia, Takt 1–7 und Sarabande, Takt 9–12.

E-Dur und dann in *Es*-Dur; oder darin, daß er nach dem endlich erreichten *g*-Moll im Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang“ in Takt 13 sehr plötzlich, und zwar auf das Textwort „erschrecken“, nach *As*-Dur moduliert, um in dieser Tonart das nachfolgende „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, also einen halben Ton höher als *g*, zu bringen. Das sind harmonische Sekundwirkungen, aber keine im Sinne leittoniger Spannung oder akkordischen Reizes!

In diesem Zusammenhang ist auch auf die Unterschiede der Violoncello- und der Continuo-Stimme im 2. Satz des 6. Brandenburgischen Konzertes zu verweisen. Verläuft letztere fast durchweg in Halben, so umspielt das Violoncello diese harmonischen Stütztöne in meist sekundischer Führung, wodurch sich ständig Sekundreibungen ergeben. Sie sind melodisch bedingt; ihre harmonische Wirkung ist um so bemerkenswerter, als in dem durchsichtigen Triosatz die Baßstimme „verunklart“ wird.

Wie aus dem dominantischen Quintschritt der lineare Leittonschritt resultiert, so ist auch umgekehrt denkbar, daß melodische Erscheinungen harmonische Konsequenzen haben. Das jeweilige Primat ist für die Analyse von ausschlaggebender Bedeutung. Daß die oft problematischer als nötig angesehene Chromatik Bachs weitgehend auf dem Zusammenfall melodischer Sekundschritte und harmonischer Dichte beruht, dürfte im Hinblick auf die Koinzidenz linearer und harmonisch-akkordischer Satzfactoren einleuchten. Zumal als Teil von Figuren der musikalischen Oratorie führen sie mitunter zu harmonischen Reibungen und „Kühnheiten“, die durch keine nur-harmonische Analyse zu erklären sind. Sie in die Nähe romantischer Reizharmonik zu rücken, ist in jeder Hinsicht abwegig. Auch die wenigen enharmonischen Umdeutungen, die sich bei Bach finden, sind viel seltener ausdrucksbedingt, als meist angenommen wird. Daß sie immer an harmonisch-chromatisch und damit auch expressiv gesteigerten Stellen stehen, darf nicht zu gehaltlicher Überbewertung führen. Auch sie ergeben sich aus dem Zusammenfall sekundischer Horizontal- und tritonushaltiger Vertikalbezüge.

Ein Sekundschritt, der, linear „entstanden“, zur harmonischen Bereicherung beiträgt, ist der Quartvorhalt vor der Terz, beziffert mit 4 3. Beispiele finden sich zahlreich am Schluß von Rezitativen, besonders wirkungsvoll in den Takten 49 und 75 der Chromatischen Fantasie. Wichtiger ist die häufige Fortschreitung 7 6 bei verminderten Septakkorden. Diese fallende Sekunde ist ebenfalls meist linear zu verstehen und wirkt sich erst in zweiter Linie harmonisch im Sinne einer Spannungsminderung aus. Als Beispiel diene das erwähnte Rezitativ „Und siehe da, der Vorhang . . .“ B. Stockmann stellt zwischen der Fortschreitung 7 6 im Takt 11 (nicht 10!) und dem Beginn von Wagners „Tristan“ eine Verbindung her⁸. Dazu folgende Bemerkungen: Der Instrumentalbaß dieser Takte bildet den Schluß einer fünf Takte zuvor beginnenden, einheitlichen Linie von stärkster harmonischer

⁸ BJ 1960, S. 44.

und linearer Intensität – vom *C* bis zum *c* (eine volle Oktave!) chromatisch ansteigend, nun (Beispiel 1) bis zum *Fis* wiederum sekundisch fallend, dominantisch ins nachfolgende *g*-Moll führend.

①

Ev. ... die da schlie - - - fen: und gin - gen

Cont. 10 11 12 13

7^b 5 6 6 6 6^b #7^b 6 7 b

aus den Grä - bern nach sei - ner Auf - er - ste - hung, ...

Die unbegleiteten Worte des Evangelisten: *und gingen aus den Gräbern nach*... setzen, wie immer in solchen Fällen⁹, die zuvor im Generalbaß gegebene Harmonie fort. Nur zwei Silben (durch [˘] markiert) werden auf Durchgangsbzw. Wechseltöne gesungen. Wenn Stockmann schreibt, der Barabbas-Akkord im Rezitativ „Auf das Fest aber hatte der Landpfleger“ werde nicht aufgelöst¹⁰, sondern Bach führe ihn, „um äußerlich der Pflicht zu genügen“ (!) in das ihm zugehörige *e*-Moll, so dürfte diese Ansicht auch hier gelten, da sich beide Stellen im harmonischen Verlauf gleichen. Bei der dialogischen Funktion des Chors in Bachs Passionswerken ist es nicht weiter verwunderlich, daß Dissonanzen innerhalb des Chorsatzes unaufgelöst bleiben¹¹. Es entscheidet immer der harmonische Verlauf, der sich aus dem klanglichen Gesamt ergibt. Ob Bach damit, daß er tonale Musik schrieb, einer äußerlichen Pflicht genüge, ist wenigstens fraglich. In Wirklichkeit ist diese Führung nach *e*-Moll (in unserem Beispiel *g*-Moll) die von Stockmann vermißte Auflösung des vorausgehenden verminderten Septakkords. – Nichts deutet also darauf hin, daß Bach hier (oder jemals sonst) zu einer der Tristan-Harmonik vergleichbaren Klangwelt gelangt sei. Der Vorhalt *ais-b* im Tristan-Motiv bringt zwar ebenfalls eine Spannungsminderung, ist aber harmonischer Natur, die Fortschreitung 7 6 bei Bach melodischer. Der Tristan-Anfang führt auch im weiteren Verlauf zu keiner vollkommenen Konsonanz, Bach bringt vollständige Kadenz. Bei Wagner bringt die

⁹ Belege finden sich zahlreich z. B. im Rezitativ „Petrus aber saß draußen“ in der MP.

¹⁰ BJ 1960, S. 44.

¹¹ Vgl. den auch von Stockmann erwähnten Chorsatz im Duett „So ist mein Jesus nun gefangen“ (MP) sowie die doppelchörig-alternierenden Sätze der Motetten. – Im Rezitativ „Ach Golgatha“ (MP) endet die Singstimme sogar auf dem Leitton *g*!

Relativierung des Konsonanz-Dissonanz-Gegensatzes eine „Reizharmonik“ mit sich, bei Bach kann davon unter keinen Umständen die Rede sein. Übrigens ist die Harmoniewahl des Barabbas-Akkordes erwähnenswert, nicht der verminderte Septakkord selbst, sondern seine Stellung über *Dis*. Stockmann nennt ihn „frei einsetzend“, der harmonische Verlauf ist folgender:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#). The bass line features figured bass notation: a '6' under the first measure, '4# 7 5' under the second measure, and '6 5' under the third measure. A circled '2' is positioned above the first measure of the treble staff.

Das Entscheidende ergibt sich wiederum aus harmonischer und melodischer Sicht, nämlich 1. der Baßschritt *A-Dis* in seiner melodischen Tritonus-Spannung, 2. seine harmonische Wirkung, indem das *Dis* den erwarteten Dreiklang auf *D* verdrängt, und 3. die melodisch-chromatische Linie *d-cis-c* im Continuo. Wenn Stockmann vom „verminderten Septakkord der siebenten Stufe“ spricht, so kann er das nur, wenn er mit ihm einen harmonischen Verlauf einsetzen läßt, statt ihn in einen ihn umgreifenden harmonischen Zusammenhang einzufügen, der in der Tonart *a-Moll* gründet.

Wenn wir immer wieder harmonische Erscheinungen in einen möglichst engen Zusammenhang zu melodischen rücken, dann aus folgenden Gründen: In der Analyse zeigte sich uns immer deutlicher, daß ein nur-harmonisches Vorgehen zwar in der Lage ist, alles zu benennen, dies aber auf Kosten der jeweiligen kompositorischen Vielseitigkeit oder gar Mehrdeutigkeit. Der Begriff des harmonischen Kontrapunkts, von Chr. Bernhard geprägt, wird dem Bachschen Satzstil weitgehend gerecht. In ihm ist ebenso das Ineinandergreifen vertikaler und horizontaler Satzfactoren ausgesagt wie in dem der übergeordneten Zweistimmigkeit. Beide Begriffe können methodisch helfen.

Hier sei auf eine weitere Eigentümlichkeit hingewiesen, die ebenfalls die Verquickung melodischer und harmonischer Elemente zeigt. Wir meinen die Erniedrigung der siebenten Stufe am Beginn von Dur-Stücken. Bach führt dabei, meist im Diskant, sehr bald in die kleine Septime, was fast immer eine subdominantische Wendung bewirkt. Diese Erscheinung ist häufig genug, um von einer Eigenheit der Bachschen Melodierfindung zu sprechen. Beispiele bieten u. a. im Wohltemperierten Klavier I die Präludien *Es* und *F*, im Band II die Präludien in *C* und *As*, das Menuett im 1. Brandenburgischen Konzert, das Menuett in der *B-Dur*-Partita, die Arie aus der Matthäus-Passion „Ich will dir mein Herze schenken“, das Präludium *C-Dur* für Orgel BWV 545. – Besonders aufschlußreich ist ein

Vergleich zwischen dem Beginn des Italienischen Konzerts von Bach und seiner Vorlage im *Florilegium primum* von G. Muffat (Notenbeispiel u. a. in Schweitzers Bach-Biographie). Benutzt Muffat das *es''* in Takt 2, um nach *B-Dur* zu modulieren, so setzt Bach nach dem durch das *es''* dominantisch gefärbten *F-Dur* in Takt 4 im Gegenteil neu in *C-Dur* ein, dieses dann durch ein entsprechendes *b''* in Takt 7 erneut dominantisch nach *F-Dur* zurücklenkend.

Weitere Beispiele hierzu – etwa im Wohltemperierten Klavier I das Präludium *A*, im Band II die Präludien *Cis* und *B*, das *Sanctus* der *b-Moll*-Messe, aus der Matthäus-Passion „Ach Golgatha“ und „Sehet, Jesus hat die Hand“ – zeigen ebenfalls diese subdominantische Wendung; aber die erniedrigte Sept als entscheidender Melodieton erscheint hier jeweils in einer Mittel- oder der Baßstimme. Es überzeugt kaum, wollte man hier lediglich von Stimmführung reden, da es sich doch offenbar um die gleiche melodische Erscheinung handelt. Der Bachsche Choralatz belegt hinlänglich die Melodisierung aller Stimmen! Gewiß wäre es verfehlt, in allen Mittelstimmen mehr oder minder „obligate“ Melodik sehen zu wollen (etwa im Falle des *Sanctus*), ebenso verfehlt aber auch, offensichtlich melodische, horizontal zielstrebige Linearität in Mittel- oder Baßstimmen zu einer neutralen, bloß ausfüllenden Stimmführung zu degradieren (etwa im Falle des „Ach Golgatha“). Diese Unterscheidung ist vielmehr eine notwendige methodische Voraussetzung für melodische oder harmonische Analysen bei Bach¹². Diese Unterscheidung gilt es auch bei der harmonischen Deutung der Bachschen Werke für Violine, Violoncello oder Flöte allein in jedem Falle neu zu treffen. Doch wird die harmonische Deutung melodisch resultierender Spitzentöne nur selten Eindeutigkeit erzielen, folglich ebenso selten Gültigkeitsanspruch erheben können. Im Sinne der übergeordneten Zweistimmigkeit wird man ihrem melodischen Gestus besser gerecht. Daß sich aber auch so noch keine eindeutige harmonische Deutung ergeben muß, erhellt daran, daß in den jeweils ersten Takten im 2. Satz der ersten und im 1. Satz der vierten Orgel-Triosonate sich durchaus mehrere Generalbaß-Bezifferungen denken ließen, die Bachscher Harmonik entsprächen. Um so mehr in der Einstimmigkeit, deren melodisches Primat ja auch kaum einer harmonischen Deutung zur Analyse bedarf¹³.

Ein letztes in diesem Zusammenhang, was besonders für das Dissonanzverständnis bei Bach von einiger Wichtigkeit ist. Bach folgt in *Moll*-Sätzen fast ausnahmslos dem sogenannten melodischen *Moll*, d. h. nur bei steigender Melodieführung erhöht er 6. und 7. Stufe. Die vom Grundton aus als Wechselnote gebrauchte 7. Stufe (*Leitton*) wird erhöht, die von der Quinte aus als Wechselnote benutzte 6. Stufe unerhöht belassen (*harmonisches Moll*). Diese linear begründete Stufenbehandlung, die sich auch bei anderen *Barock*meistern findet, gewinnt bei Bach dadurch an Bedeutung, daß

¹² Vgl. hierzu H. Federhofer, a. a. O.

¹³ Vgl. hierzu die genannte Arbeit von C. Dahlhaus (s. Anm. 1) und die dort zitierte Vergleichsliteratur.

er sie auch bei Gleichzeitigkeit aufwärts und abwärts gerichteter Linien beachtet, wodurch sich oft hart dissonierende Querstände ergeben, die andere Meister umgehen. Das Gemeinte wird ersichtlich am Beginn der Arie „Erbarme dich“ aus der Matthäus-Passion:



Zu erwähnten Querständen kommt es besonders auffällig im 2. Satz des 1. Brandenburgischen Konzerts (Takt 9f., entsprechend in den Takten 20f. und 31):



Bei Händel dagegen findet sich in der Ouverture des Concerto grosso op. 6, Nr. 10 folgendes:



Bach hätte zweifellos im Baß *b* und *cis* statt *b* und *c* gesetzt, zumal der Baß hier nicht, wie sonst oft bei Händel, bloße Harmoniestütze ist, sondern lineare Zielstrebigkeit aufweist. In diesen Fällen führt bei Bach abermals eine linear begründete Stimmführung zu einer bemerkenswerten harmonischen Bereicherung.

Ein einzigartiges Beispiel dafür, wie lineare Chromatik einen harmonisch außerordentlich dichten Satz integrieren kann, bieten die letzten fünf Takte der Chromatischen Fantasie. Notenbeispiel 6 verzeichnet von oben nach unten: die Spitzentöne der melismatischen Oberstimme (sekundisch-diatonisch), deren die Harmonie konturierende Haupttöne (chromatisch), die Oberstimme der drei- oder vierstimmigen Füllakorde und deren Unterstimme (beide mit einer einzigen Ausnahme chromatisch), weiter den har-

monischen Stufengang sowie die jeweilige tonartliche Zuordnung, gleichgültig ob kadenzierend realisiert oder nicht. Der Orgelpunkt *D* blieb unberücksichtigt. Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß eine nur-harmonische Analyse dieser Takte ebenso kompliziert wie unvollkommen und unergiebig wäre, während nur von der Wahrnehmung der linearen und vertikalen Dichte aus – Chromatik im einen, Stufenreichtum im anderen Fall – sich die Sinnfülle der Satzarbeit dieser Stelle erschließt.

⑥

d g d g a d g d a d g a d g a g d d

Zur Methodik harmonischer Analysen bei J. S. Bach ergibt sich somit:

1. Die harmonischen Erscheinungen sind grundsätzlich im Zusammenhang mit den gleichzeitig auftretenden melodischen zu sehen. Ein prinzipielles melodisches oder harmonisches Primat besteht nicht. Das ergibt sich aus dem harmonischen Kontrapunkt und der übergeordneten Zweistimmigkeit.
2. Ein bewußtes Abzielen auf harmonische Wirkungen um ihrer selbst willen gibt es bei Bach nicht. Der „Reiz“ bestimmter Harmonien korrespondiert bei ihm immer mit melodischen Spannungen, von inhaltlich-textlichen Beziehungen abgesehen.
3. Die Leittonspannung ist, auch wenn sie dominantisch begründet wird, linear als Sekundschritt zu werten. Andere sekundische Stimmführungen sind daraufhin zu untersuchen, ob sie harmonisch resultieren oder primär lineare Bedeutung haben.
4. Die Häufigkeit des verminderten Septakkords darf nicht dazu führen, in ihn die Mehrdeutigkeit seiner nachbarocken Verwendung hineinzuhören. Die enharmonische Umdeutung hat bei Bach nicht die Aufgabe, tonale Zugehörigkeiten zu verschleiern, sondern steht meist im Dienste leichter Notierung.
5. Es wäre verfehlt, wollte man eindeutig nicht zu bestimmende Harmonien auf Kosten ihrer Vieldeutigkeit, die meist aus dem Zusammenfall melodischer und harmonischer Elemente resultiert, eindeutig festlegen und sie damit um charakteristische musikalische Dimensionen schmälern.

Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach

Von Erwin R. Jacobi (Zürich)

I

Im ersten Teil des vorliegenden Berichts wird Bezug genommen auf des Verfassers Artikel *Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen, Bemerkungen und Hinweise zum gleichnamigen Artikel von Eta Harich-Schneider* in: Mf 1960, S. 268 ff. Die folgenden Ausführungen stellen insofern keine Fortsetzung des genannten Artikels dar, als sie nicht eine erneute Auseinandersetzung mit Ausführungen und Anschauungen anderer Autoren enthalten. Vielmehr machen sie der Öffentlichkeit zum erstenmal eine interessante und folgenreiche Äußerung aus Bachs Schülerkreis bekannt über des Meisters persönliche Unterrichtspraxis hinsichtlich der zur Diskussion stehenden Interpretationsfrage.

Wenn man die wichtigsten deutschsprachigen Klavierschulen aus der Zeit zwischen J. S. Bachs und W. A. Mozarts Tod (1750–1791) im Hinblick auf die angeschnittene Frage untersucht, so ergeben sich folgende Resultate: C. Ph. Em. Bach drückt sich 1753 ziemlich eindeutig zugunsten der „Angleichung“ aus¹ und behält diese Auffassung bis zur letzten, von ihm selber im Jahre 1787 veröffentlichten Ausgabe seines Lehrbuchs unverändert bei (während er an zahlreichen anderen Stellen Änderungen oder Ergänzungen anbrachte²). – Fr. W. Marpurg berührt die uns interessierende Frage in seinem ersten, für Anfänger geschriebenen Lehrbuch überhaupt nicht (*Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin 1750), spricht sich dagegen in seiner mehr für Fortgeschrittene verfaßten *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755 (²1765), rückhaltlos für die Angleichung aus³ und behält diese Meinung auch in der späteren, noch von ihm selber veröffentlichten Ausgabe unverändert bei.

Wenn wir die Schwelle am Ende des ersten Jahrzehnts nach J. S. Bachs Tode (1750–60) überschreiten, in welchem die beiden genannten Werke von C. Ph. Em. Bach und von Fr. W. Marpurg erschienen waren, so müssen wir in dem von uns abgesteckten Rahmen nunmehr die beiden Abhandlungen von G. S. Löhlein und von D. G. Türk betrachten.

Im Alter von vierzig Jahren veröffentlichte G. S. Löhlein seine berühmte *Clavier-Schule* (Leipzig und Züllichau 1765), die bis zu seinem Tode drei Auflagen erlebte⁴. Im 9. Kapitel des I. Teils, *Vom richtigen Notenlesen*, § 8, schreibt Löhlein:

¹ Siehe seinen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I. Teil, 3. Hauptstück „Vom Vortrage“, § 27.

² L. Hoffmann-Erbrecht hat im Anhang des von ihm edierten Faksimile-Nachdrucks der Erstausgabe diese Änderungen und Ergänzungen in übersichtlicher Weise zusammengestellt (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1957).

³ Siehe I. Hauptstück, 5. Abschnitt *Von dem Tact*, § 9.

⁴ Später brachte sie es bis zur neunten Auflage; die achte wurde von C. Czerny (1825), die neunte von J. Knorr (1848) bearbeitet. Die 5. Auflage hatte Löhleins Schüler J. G. Witthauer, die 6. und 7. Auflage A. E. Müller veröffentlicht. Siehe auch F. v. Glasenapps Abhandlung über G. S. Löhlein, Halle 1937.

„... Wenn Triolen gegen punctirten Noten stehen, so werden sie eingetheilet wie folget:



Hier wird die Note nach dem Punkte, welche sonst nur ein Sechzehnthheil gilt, auf die dritte Note der Triole angeschlagen.“

In seiner zweyten und vermehrten Auflage vom Jahre 1773 ändert Löhlein diesen Text (bei unverändertem Notenbeispiel) wie folgt:

„... Wenn Triolen im geschwinden Tacte gegen punctirte Noten stehen, so werden sie eingetheilet wie folget: (Notenbeispiel)

Außerdem muß eigentlich das Sechzehnthheil seinem Wehrte nach, erst nach der Triole angeschlagen werden.“ (Hervorhebung durch den Verfasser.) In seiner dritten und verbesserten Auflage vom Jahre 1779 beläßt Löhlein diese ganze Stelle unverändert wie in der 2. Auflage (nur die Schreibweise von Wehrte ist in Wertbe korrigiert). Diese Textversion blieb unverändert bis zur 5. umgearbeiteten und vermehrten Auflage im Jahre 1791, in der sie nun an anderer Stelle, nämlich im 5. Kapitel des I. Teils, Vom Takte, § 10, steht. Erst die 6. Auflage vom Jahre 1804, ganz umgearbeitet und sehr vermehrt, brachte diese Stelle endgültig zum Verschwinden. Über die Gründe, welche Löhlein zu seiner Textänderung in der 2. Auflage veranlaßten, siehe weiter unten⁵.

D. G. Türk schreibt in seiner richtunggebenden Klavierschule (1789) im 4. Abschnitt des I. Kapitels, „Von dem Takte“, § 64:

„... Die Eintheilung punktirtor Noten gegen Triolen hat ebenfalls Schwierigkeiten, und ist daher von Anfängern auch nicht auf das Genaueste zu verlangen. In dem Beyspiele a) sollten die Sechzehnthteile erst nach der letzten Note der Triole gespielt werden, und zwar so, daß zwischen den beyden Triolen keine Lücke entstände; allein gewöhnlich theilen sie Anfänger so ein, wie bey b). Dafür wäre es aber noch besser, man ließe an der Dauer des Punktes etwas fehlen, und schlug das Sechzehnthteil zur dritten Note der Triole an, wie bey c). Diese letztere Eintheilung mögen auch wohl verschiedene Komponisten bey ähnlichen Fällen in Gedanken haben.



⁵ Dagegen übernahm Löhlein die übrigen Teile des Kapitels *Vom richtigen Notenlesen* völlig unverändert aus der ersten in seine späteren Auflagen. Diese anderen Abschnitte enthalten wichtige Ausführungen über die Unterschiede zwischen dem „innerlichen“ und dem „äußerlichen“ Wert von Noten sowie über das sogenannte Überpunktieren bei der Wiedergabe punktirtor Rhythmen u. a. m.

In Tonstücken von einem heftigen etc. Charakter, worin viele punktirte Noten vorkommen, würde die letztere Eintheilung zwar dem Ganzen nicht entsprechen; aber solche Stücke gehören auch nicht für Anfänger.“⁶

In der 2. Auflage seiner Klavierschule (1802) beließ Türk diese ganze Stelle unverändert, abgesehen von unbedeutenden grammatikalischen und orthographischen Korrekturen; sie findet sich nunmehr im 1. Abschnitt des II. Kapitels (*Von dem Takte*), § 105.

Von den genannten Verfassern der vier wichtigsten deutschen Klavierschulen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat einzig und allein Löhlein seinen Text zur Erklärung der Wiedergabe von punktierten Rhythmen gegen Triolen nach Erscheinen der Erstaussgabe seines Werkes dem Sinn nach abgeändert. Die Ursache hierfür war eine Besprechung seines Buches in der von Fr. Nicolai herausgegebenen und verlegten *Allgemeinen deutschen Bibliothek* vom Jahre 1769, in der es auf S. 242/3 des *ersten Stückes* ihres 10. Bandes wie folgt heißt:

„S. 70. wird gelehrt: daß bey punctirten Noten gegen Triolen, die Note nach dem Punkte auf die dritte Note der Triole angeschlagen würde. Dies ist nur bey der äußersten Geschwindigkeit wahr. Außer dieser aber muß die nach dem Punkte stehende Note nicht mit, sondern nach der letzten Note der Triole angeschlagen werden. Denn sonst würde ein Unterschied zwischen geraden Tacte, worinn dergleichen Noten vorkommen, und dem $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tacte wegfallen. So lehrte es J. S. Bach alle seine Schüler; so lehrt es auch Quantz in seinem Versuche. Wider die Ausführungskunst und die feine Empfindung, dieser Männer, wird doch wohl Niemand mit Grunde was einzuwenden haben.“

Diese Besprechung erschien in einer Gruppe mehrerer anderer Besprechungen über musikalische Veröffentlichungen in einer Sonderrubrik, die mit *b) Musik* überschrieben und von Y. unterzeichnet ist. Sie konnte nur aus der Feder einer Persönlichkeit stammen, die noch aus eigener Erfahrung die Unterrichtspraxis J. S. Bachs kannte und mit J. J. Quantz (gestorben 1773) in Verbindung stand.

Wer mit Y. zeichnete, ist festzustellen in G. Partheys Buch: *Die Mitarbeiter an Friedrich Nicolai's Allgemeiner Deutscher Bibliothek nach ihren Namen und Zeichen in zwei Registern geordnet. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1842, *In der Nicolaischen Buchhandlung*.

Der Verfasser ist ein Enkel Friedrich Nicolais und rechtfertigt seine Veröffentlichung in der *Vorerinnerung* u. a. mit der Bemerkung: „... *Es sind ferner die Jahre von 1765 bis 1805 von so großer Wichtigkeit für die Entwicklung des deutschen Geistes, daß jede Bewegung in denselben Aufmerksamkeit verdient...*“ (Die *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, im folgenden „ADB“ genannt, war 1765 gegründet worden.)

Aus dem Register auf Seite 2 ersehen wir, daß in den Jahren 1768–1770 kein Geringerer als „K[apellmeister] *Agricola in Berlin*“ in der ADB über Musik geschrieben und mit dem Buchstaben Y unterzeichnet hat.

J. F. Agricola hatte während seiner Studienjahre an der Leipziger Univer-

⁶ Siehe den vom Verfasser edierten Faksimile-Nachdruck der Erstaussgabe von D. G. Türks Klavierschule in der Serie *Documenta Musicologica*, Kassel 1962 (S. 104).

sität in den Jahren 1738–41 im Spiel und in der Komposition den gründlichen Unterricht J. S. Bachs genossen, der ihn in seinem Collegium musicum als Cembalist und in seiner Kirchenmusik als Generalbaßspieler verwendete; von 1741 an hatte er in Berlin mit Quantz zusammengearbeitet. 1751 wurde er zum Hofkomponisten an der königlichen Kapelle ernannt. Seine Zugehörigkeit zum Kreis der Bach am nächsten stehenden Schüler bezeugt auch die Tatsache, daß er zusammen mit C. Ph. Em. Bach im Auftrag der Mizlerschen Sozietät den Nekrolog auf J. S. Bach verfaßte. – Er gehörte zum engsten Mitarbeiterstab der ADB, in welcher er seit ihrer Gründung (1765) bis zu seinem Tode (1773) das Gebiet der Musik fast allein betreute. Charles Burney berichtet in seinem Reisetagebuch, nach seinem Besuch bei Agricola im Herbst 1772, von dessen „wahrhaft großem Stil“ (truly great style) im Klavierspiel und daß er als bester Orgelspieler Berlins gegolten habe.

Welches war die geistige Ausrichtung von Fr. Nicolais ADB? Sie gehörte, zusammen mit der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* und den *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* zu der Gruppe der von Lessing und Nicolai geschaffenen kritischen Zeitschriften. Sie war die erste deutsche Zeitschrift, welche die kritische Besprechung aller Publikationen aus allen Gebieten des Geisteslebens auf ihr Programm gesetzt hatte. Sie ist eine Frucht des in Deutschland besonders im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in hoher Blüte stehenden „Gelehrten Journalismus“ – wogegen in Frankreich bereits hundert Jahre früher das erste Blatt abendländischer gelehrter Journalistik, das Pariser *Journal des Sçavans*, zu erscheinen begann⁷. Wenn die in der ADB besprochenen musikalischen Neuerscheinungen auch nur durchschnittlich drei Prozent aller besprochenen Neuerscheinungen ausmachten, so war der Herausgeber und Verleger Nicolai doch stets darauf bedacht, immer erstklassige Fachleute für diese Sparte heranzuziehen: nach Agricolas Tod betreute J. F. Reichardt das musikalische Fach, später war es D. G. Türk.

So war es nicht verwunderlich, daß Löhlein die Besprechung J. F. Agricolas in der ADB so ernst nahm, daß er seinen Text in der folgenden Auflage entsprechend den Bemerkungen des Rezensenten abänderte, wenn er auch Agricolas Tempoangabe „äußerste Geschwindigkeit“ interessanterweise zu „geschwindem Tacte“ abschwächte.

Bei der Auswertung von Löhleins revidierter Vorschrift für die musikalische Aufführungspraxis ist zunächst zu beachten, daß Agricola Stellen wie

$\frac{9}{8}$  ... u. ä. ausdrücklich ausnimmt von seiner Forderung

nach Berücksichtigung des Tempos und daß er offensichtlich in solchen Fällen bedingungslose Angleichung verlangt (z. B. in J. S. Bachs Kantaten „Unser Mund sei voll Lachens“, BWV 110, Nr. 1, und „Herz und Mund und Tat und Leben“, BWV 147, Nr. 6).

⁷ Siehe auch: G. Ost, *Friedrich Nicolais Allgemeine Deutsche Bibliothek*, Berlin 1928 (Heft 63 der *Germanischen Studien*).

Ferner ergibt sich die Frage, welches Tempo als „geschwind“ im damaligen Sinne anzusprechen ist. Zum Beispiel kann, ohne Rücksicht auf das Tempo, kein Zweifel über die Angleichung aufkommen in einem Stück wie der Arie „Wann kommt der Tag“ aus J. S. Bachs Kantate „Wachet, betet, seid bereit allezeit“ (BWV 70, Nr. 3)⁸. Hier erscheint die Baßlinie in doppelter Form: unverziert und mit punktiertem Rhythmus im Continuo – verziert und mit Triolen in der Stimme des obligaten Cellos. Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß in diesem Satz punktierte Rhythmen und Triolen zusammenfallen müssen. – Jedenfalls aber kann Agricolas Hinweis auf die Beziehung zwischen Tempo und Wiedergabe bei dem zur Diskussion stehenden Problem eine wichtige Hilfe in Zweifelsfällen bedeuten, wenn bei seiner Anwendung der heute wie damals entscheidende und notwendige musikalische Geschmack nicht außer acht gelassen wird.

II

Die folgende, zweite „Entdeckung“ betrifft eine Stelle im ersten Satz von J. S. Bachs Cembalokonzert in *D*-Dur (BWV 1054)⁹, der bekannten Transkription seines Violinkonzerts in *E*-Dur (BWV 1042)¹⁰. In den Takten 4 und 5 (bzw. in den entsprechenden Takten 126 und 127 in der Reprise) des ersten Satzes hat die Solovioline die folgenden Arpeggios zu spielen (in der zweiten Hälfte jedes Taktes):

Abb. 1a



Die entsprechenden Stellen in der Cembalotranskription (um einen ganzen Ton nach unten transponiert) lauten in den heutigen Ausgaben:

Abb. 1b



⁸ Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Dr. Martin Bernstein von der New York University.

⁹ Entstanden in Leipzig, etwa 1730–33, wahrscheinlich im Zusammenhang mit Bachs Tätigkeit als Leiter des „Telemannischen“ oder „Schottischen“ Collegium Musicum, welches vorwiegend aus Studenten bestand. Das Konzert ist das dritte von insgesamt sieben Cembalokonzerten. Siehe: W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“* in: BJ 1960, S. 5 ff. (darin besonders S. 25, Abs. 2).

¹⁰ Komponiert in Köthen, etwa 1720.

Die in Oktaven erklingenden Tonwiederholungen zwischen dem zwölften und dreizehnten Sechzehntel in beiden Takten der Cembalotranskription wirken merkwürdig „unbachisch“, ganz abgesehen von der technischen Schwierigkeit der Ausführung; die Version für das Tasteninstrument erreicht bei weitem nicht den Fluß und die Glätte der Violinfassung¹¹. Eine Prüfung dieser Stelle anhand einer Mikrofilmkopie von Bachs Autograph (*P 234*, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin) ergab nun, daß im Autograph etwas anderes steht als in der alten Gesamtausgabe¹², in den beiden einzigen existierenden Gebrauchsausgaben¹³ sowie in der erst vor wenigen Jahren erschienenen Taschenpartitur¹⁴. Rust, dem das Autograph der Partitur durchaus bekannt gewesen war¹⁵, hatte sich geirrt, sei es aus Flüchtigkeit, sei es weil Bachs Handschrift an dieser Stelle ihm nicht besonders klar erschienen war (wenn auch in bezug auf den Verlauf der betreffenden Figur kein Zweifel aufkommen kann).

Auf Grund des Autographs lauten die Takte 4 und 5 wie folgt (die Reprise ist nach damaliger Gepflogenheit nicht ausgeschrieben, so daß für die Takte 126/127 automatisch dasselbe gilt wie für die Takte 4/5):

Abb. 2



Daß die Ausarbeitung dieser Art von Transkription dem Komponisten nicht auf den ersten Anhieb geglückt war, beweist die starke Korrektur in Takt 4, bei der Bach zur Verwendung von Buchstaben der von ihm häufig (auch an anderer Stelle im vorliegenden Satz) gebrauchten sogenannten neueren deutschen Orgeltabulatur griff (erkennbar sind drei Zeichen für die Noten *b-dis-b*), zwecks teilweiser Verdeutlichung des durch die Korrektur fast unleserlichen letzten Viertels in der linken Hand¹⁶. Eindeutig aber sind Stimmführung und Rhythmus der rechten Hand in Takt 5, ebenso die

¹¹ Die Anregung zu dieser Untersuchung erhielt ich durch die Anfrage eines jungen amerikanischen Musikstudenten, Herrn Kent Hirst, B. A., aus Luray, Kansas.

¹² 17. Jahrgang, 2. Band der Kammermusik, Leipzig 1869, herausgegeben von W. Rust.

¹³ Erschienen bei Breitkopf & Härtel, basierend auf der alten Gesamtausgabe, und bei Peters, von S. W. Dehn und F. A. Roitzsch bereits 1854 herausgegeben.

¹⁴ Erschienen bei Lea Pocket Scores, New York 1958 als Nachdruck der alten Gesamtausgabe.

¹⁵ Siehe Vorwort in der alten Gesamtausgabe, S. XIII.

¹⁶ Das Autograph der sieben Cembalokonzerte weist durchweg eine enge Schreibart der Noten auf, die Schriftzüge zeigen die große Eile des Schreibers. Mehrere Forscher haben die ziemlich flüchtige Art dieser Bearbeitungen hervorgehoben. Siehe: A. Aber, *Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten* in: BJ 1913, S. 5 ff.

Stimmführung der linken Hand im gleichen Takt, die sich rhythmisch der rechten angleichen muß. Von dem somit deutlich erkennbaren Verlauf der Figur in Takt 5 läßt sich durch Analogieschluß leicht und zweifelsfrei auch die durch Korrekturen stark verundeutlichte Figur in Takt 4 rekonstruieren, da beide Takte im Verhältnis einer um einen Ganzton absteigenden Sequenz zueinander stehen. Siehe Bachs Handschrift an dieser Stelle:



Ebenso wie in den Takten 4/5 ist die parallele Stelle in den Takten 43/44 (bzw. in den Takten 165/166 der Reprise) zu behandeln. Auch hier weist Bachs Eigenschrift Korrekturen auf, welche alle die Vermutung nahelegen, daß der Komponist diese Stellen nachträglich überarbeitet und abgeändert hat, wie es bekanntermaßen nicht selten bei seinen Transkriptionen der Fall war¹⁷.

Die ähnliche Stelle in den Takten 25/26 des gleichen Satzes ist in den heutigen Ausgaben richtig und entsprechend dem Autograph wie folgt wiedergegeben:

Abb. 4a
Violinkonzert



¹⁷ Vgl. Faksimile dieser Takte in: *Bach-Probleme, Festschrift zur deutschen Bachfeier*, Leipzig 1950, nach S. 60

Abb. 4 b
Cembalokonzert



Hier ist infolge der engeren Lage der beiden Hände beim Cembalo die Tonwiederholung zwar unvermeidbar, jedoch erklingt sie nicht in der Oktave, sondern in der großen Sekunde, harmonisch ähnlich der großen None bzw. der kleinen Septime in den Takten 4/5 und 43/44.

Im vorliegenden Fall sind trotz der seit langem bekannten Existenz und der leichten Zugänglichkeit des Autographs nicht nur die bisherigen Herausgeber, sondern ebenfalls andere Forscher sowie vor allem die Spieler und Dirigenten achtlos an dieser Stelle vorbeigegangen – bis ein junger amerikanischer Student darüber stolperte. Die zu Vergleichszwecken kontrollierten Plattenaufnahmen geben übereinstimmend die Version der vorhandenen Ausgaben wieder.

Wenn wir die bisher bekannte mit der jetzt entdeckten Cembaloversion vergleichen (Abb. 1 b und 2), so bewahrheitet sich wieder einmal die Erfahrung eines echten Gewinns, wenn man J. S. Bachs Meisterhand gerade in solchen sogenannten Kleinigkeiten nachspürt. Man denke etwa daran, welchen Genuß ein Vergleich zwischen einer selbstgemachten und einer von Bach ausgeführten Harmonisierung derselben Chormelodie mit beziffertem Baß verschafft: man findet oft kleinste Probleme des musikalischen Satzes auf geniale Weise gelöst und ist jedesmal beglückt, der Offenbarung Bachschen Geistes bei derartigen „Winzigkeiten“ zu begegnen. Ähnlich ergeht es uns im vorliegenden Fall. Durch das Hinzutreten einer zweiten Stimme (linke Hand) bei der Transkription für Cembalo ergeben sich Komplikationen, die eine notengetreue Übertragung des Violinarpeggios in der rechten Hand nicht zulassen. Infolge Bachs großartiger und überzeugender Lösung wird in beiden Händen der melodische Fluß erhalten, ohne daß es zu störenden Tonwiederholungen kommt. Die beiden Zweiunddreißigstel im letzten Viertel geben der nach oben gerichteten Linie einen willkommenen zusätzlichen Impuls. Auch dieses letzte Viertel beginnt jetzt auf derselben Note wie die ersten drei Viertel (*a* im vierten, *g* im fünften Takt), in genauer Entsprechung zur Violinfassung, so daß der melodische Stufengang von *a* nach *g* besser betont wird.

Neu ist in der Cembalotranskription als solcher (auch in den heutigen Ausgaben) der absteigende Sekundschritt vom vierten zum fünften bzw. vom fünften zum sechsten Takt, im Vergleich zum aufsteigenden bei der Violinfassung. Diese Änderung Bachs ist wohl vor allem auf Gründe zurückzuführen, die mit der Hinzufügung einer Baßstimme zusammen-

hängen: die linke Hand muß folgerichtig und überzeugend zum *b* am Ende des vierten Taktes (bzw. zum *a* am Ende des fünften Taktes) zurückkehren, um mit einem Quintschritt nach unten in die Baßnote der nächsten Harmonie zu gelangen; diese nächste Harmonie, zuerst jeweils als Terz auftretend (*e-g* zu Beginn des fünften, *d-fis* zu Beginn des sechsten Taktes), wird harmonisch am schönsten aus einer vorausgehenden Dissonanz in Form einer großen Septime erreicht (*b-a* im vierten bzw. *a-g* im fünften Takt), deren oberer Ton sich nach unten auflöst, was bei der einstimmigen Violinfassung nicht notwendig gewesen war.

Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel

Von Gustav Fock (Hamburg-Blankenese)

Johann Christian Kittel war einer der letzten Schüler Bachs und hat das Verdienst, durch seine 50jährige Tätigkeit als Organist und Lehrer des Orgelspiels die Bachsche Schule der thüringischen Organistenwelt vermittelt und die Tradition Bachscher Kunst pietätvoll bis ins 19. Jahrhundert hinein gepflegt zu haben. Er war ein biederer, derb-schlichter Mann von altbürgerlicher Art, darum volkstümlich und durch sein verständliches und ansprechendes freies Orgelspiel mehr auf das Volk wirkend als irgendeiner. Noch Jahrzehnte nach seinem Tode gedachten Kenner wie Laien, vor allem Rinck, mit Begeisterung seiner Improvisationen, die, wie es scheint, weit über dem standen, was von ihm geschrieben und gedruckt worden ist. Dieses Urteil Kümmerles in seiner Enzyklopädie der ev. Kirchenmusik wird nun durch einen Fund im Kirchenarchiv in Altenbruch bei Cuxhaven bestätigt und ergänzt. Der um 1800 lebende fleißige Kirchspielschreiber und Chronist Scherder in Altenbruch berichtet nämlich im 2. Band seiner *Biographischen Nachrichten von den Regenten des Landes Hadeln und von den im Lande Hadeln angestellt gewesenen geist.- und weltlichen Offizianten* von einer im Jahre 1801 stattgefundenen Organistenwahl, zu der sich unter vielen anderen sogar „der hochberühmte Organist der Erfurter Rats- und Predigerkirche, Johann Christian Kittel“ beworben hat. Kittel hielt sich damals in Hamburg und Altona auf und arbeitete an einem *Neuen Choralbuch* für Schleswig-Holstein. Er stand im 69. Lebensjahr. Kärge Besoldung, Schicksalsschläge, Widerwärtigkeiten und Enttäuschungen hatten ihm Erfurt, das noch dazu damals ein Sammelplatz von Emigranten war, verleidet. Er muß seelisch sehr zermürbt und zerrüttet gewesen sein; denn anders läßt sich kaum erklären, daß der gefeiertste Orgelspieler jener Zeit sich um einen Dorfgangistenposten an der Elbmündung bewerben konnte. Scherder schreibt: „Der Organist Hinr. Hinke, Sohn des Kantors Joh. Hinr. Hinke in Groden, war plötzlich im Alter von 48 $\frac{1}{2}$ Jahren am Schlagfluß gestorben, als er soeben zu Pferde von Lüdingworth gekommen war. Ein junger Musiker, namens Bach¹, geb. 1776 in Wester-Ihlienworth, der sich in Altenbruch aufhielt, bewarb sich um die Organistenstelle. In einer Versammlung der Provisoren ward erwogen, ob man zur ordentlichen Wahl schreiten oder den Musiker Bach einstimmig erwählen wolle. Einige wenige Provisoren stimmten für eine ordentliche Wahl. Es ward hierauf eine Anzeige der Vakanz in die Zeitungen eingerückt, worauf sich unter 26 Bewerbern auch Johann Christian Leberecht Kittel, Organist an der evangelischen Hauptkirche in Erfurt, einer der größten und vielleicht der größte Orgelspieler Deutschlands, meldete. [Dann folgt ein kurzer Abriß von Kittels Leben.]

¹ Ob er zur thüringischen Organistenfamilie Bach gehört, war bisher noch nicht nachzuweisen.

Von den Individuen, die sich zu der erledigten Organistenstelle in Altenbruch gemeldet hatten, wurde der Musikus Bach, Herr Seebeck aus Hamburg und der Organist Kittel aus Erfurth von den Provisoren zum engen Wahlaufsatz gebracht und ein Termin zur Ablegung der Probe bestimmt. Mir [dem Schreiber dieser Biographie] ward aufgetragen, den zur Wahl gesetzten Personen Nachricht zu geben und dieselben zur Probe einzuladen, auch den Herren Organisten Böse in Otterndorf zu ersuchen, als Kunstkenner der Probe bey zu wohnen und sein Gutachten darüber abzugeben. Herr Böse schrieb mir zurück: mein Brief, woraus er erschen, daß der große Kittel sich um die hiesige Organistenstelle beworben habe, und zum Wahlaufsatz gekommen sei, habe ihn so überrascht, daß er erstarrt und ihm der Brief aus der Hand gefallen sey. Dieser Kittel sei ein so geschickter Mann, daß er nicht werth sei, ihm die Schuhriemen aufzulösen. Er müsse sich daher die Ehre, als Kunstverständiger der Probe beizuwohnen, durchaus verbitten. Durch ein abermaliges mündliches Ansuchen des Herrn Landschöpf Lobek ließ er sich indessen bewegen, hinzukommen, die Orgel etwas in Ordnung zu bringen und über das Spiel der beiden übrigen Wahlkompetenten sein Gutachten abzugeben. Herr Seebeck schrieb zurück, daß er nicht erscheinen werde, sondern seine Bewerbung wieder zurücknehme. Herr Kittel, der sich damals bei seinem ehemaligen Schüler, dem Organisten Sabelon, in Altona aufhielt und im Auftrag der Dänischen Regierung ein Choralbuch für die Herzogthümer Schleswig-Holstein entwarf, schrieb, daß er überkommen wolle, bat aber, die Probe zwei Tage früher anzusetzen, weil seine Verhältnisse es erforderten, unverzüglich nach Erfurt zurückzureisen.

Er kam am Tage vor der Probe gleich nach Nachmittag von Otterndorf zu Fuße an, erkundigte sich sofort nach dem Musikus Bach, von dem er in Otterndorf gehört hatte, daß ein großer Theil der Wählenden für ihn gestimmt sei und er früher fast einstimmig wäre erwählt worden.

Er fand ihn bey dem Gastwirt Niebuhr und redete ihn also an: Ich bin der Organist Kittel aus Erfurt und habe um die hiesige Organistenstelle angehalten. In Otterndorf habe ich gehört, daß Sie große Hoffnung gehabt haben, diese Stelle zu erhalten und fast beinah einstimmig wären erwählt worden. Ich habe das nicht gewußt, sonst hätte ich mich nicht beworben. Ich bin ein alter Mann und suche Ruhe. Ich glaube, daß Altenbruch, dessen Umgebung und freundliche Fluren mir auf meiner Reise nach Otterndorf einen angenehmen Anblick gewährt haben, der Ort ist, wo ich meine wenigen Jahre, die ich etwa noch lebe, sorglos zubringen kann. Der Dienst ist zwar nicht groß, aber meine Bedürfnisse sind auch nicht groß. Glauben Sie aber, junger Mann, daß durch meine Dazwischenkunft Ihr Glück gestört werde, so trete ich zurück und reise, ohne mich hier bekannt zu geben, sofort wieder nach Altona.

Herr Bach, durch diese Anrede gerührt und überrascht, erwiderte, daß er gerne vor einem solchen großen Künstler, wie Herr Kittel sey, zurücktreten wolle und nichts mehr wünsche, als daß er seinen Zweck erreichen möge, um unter seiner Anleitung sich in der Musik recht auszubilden. Herr

Kittel antwortete: Nun, junger Mann! Ich stehe allein in der Welt. Meine Gattin und mein hoffnungsvoller Sohn sind mir vorausgegangen. Ich werde Sie als meinen Sohn betrachten und Sie werden mich, wenn meine Kräfte mich verlassen und ich von Krankheiten heimgesucht werde, kindlich unterstützen, wogegen ich mich bemühen werde, Ihnen in der edlen Kunst der Musik eine solche Anweisung zu geben, daß Sie fähig werden, nach ein paar Jahren, die ich etwa noch lebe, meine Stelle mit Ruhm zu verwalten.

Hierauf kam Herr Kittel, von dessen Ankunft ich noch nichts wußte, zu mir. Er war ein langer, hagerer Mann von starkem Knochenbau, bekleidet mit einem abgetragenen Kleidrocke von grauem Kaschmir mit Kohlen schwarz sammtnen Kragen und Aufschlägen, seine kurzen Beinkleider waren von grauem Kaschmir, einer abgetragenen bunten Weste, einem abgeschabten runden Hute, Halbstiefeln und weißen, gewalkten Strümpfen, und einer Schwanzperücke, aus welcher sein rabenschwarzes Haar hin und wieder hervorkukte, eine alte graue Chenille trug er unterm Arm. Nach einer langsamen Verbeugung sagte er: Ich bin der Organist Kittel aus Erfurt, kenne Sie schon aus Briefen und bin Ihrer Einladung zufolge gekommen, morgen meine Organisten-Probe abzulegen. Ich lud ihn ein, den Nachmittag bei mir zu bleiben, und er verstand sich dazu. Als ich ihm eine Pfeife Taback offerierte, sagte er mir, daß er gern rauche, aber nicht anders als aus seiner eigenen Pfeife und von seinem eigenen Taback. Er zog darauf ein altes ledernes Beutelchen aus der Tasche, langte die einzelnen Theile eines hölzernen Pfeifenrohres daraus hervor, schrob diese ineinander, steckte einen masernen Pfeifenkopf, der mit im Beutel lag, darauf, und langte aus seiner andern Tasche eine Tabackdose hervor und stopfte sich eine Pfeife. Am Abend schrob er die Pfeife wieder aus ein ander und steckte sie nebst Pfeifenkopf wieder in seinen ledernen Beutel. Er trank den Nachmittag ein paar Tassen Kaffee, blieb des Abends bei mir zu Tische, aß sehr wenig, trank nur ein Glas Wein, aber einige Gläser Wasser. Er sprach sehr viel, aber leise, daß man ihn kaum verstehen konnte, kam aber sehr oft in Affekt und sprach dann lauter.

Aus seiner Lebensgeschichte erzählte er Manches. Ich will einige Erzählungen dieses interessanten Mannes hierher setzen.

Wie schwer es sey – erzählte er unter andern – Herr seines Temperaments zu werden, oder die angeborenen Temperamentsfehler, von den Theologen Erbsünde genannt, abzulegen, weiß ich aus eigener Erfahrung. Ich bin cholerischen Temperaments, hitzig, heftig, aufbrausend und rachsüchtig. Sechzig Jahre habe ich kräftig gearbeitet, Meister dieser Leidenschaft zu werden, aber sie ist unüberwindlich. Ein Beispiel aus meiner Jugend und eins aus meinem Alter zeige Ihnen mein Temperament.

Ich war noch sehr jung als ich Organist ward. Mein Vorweser, der zugleich mein Lehrer gewesen war, war in den letzten Jahren seines Lebens kränklich. Ich vertrat seine Stelle und setzte dies Geschäft auch nach seinem Tode während der Vakanz fort. Man ließ mich hoffen, sein Nachfolger zu werden.

Ich glaubte die Stelle schon mit Gewißheit zu haben, als sich noch ein anderer junger Mann darum bewarb und bei den Patronen meine Fähigkeiten verdächtig zu machen suchte. Wir wurden beide zur Wahl gesetzt, und ein Musikverständiger requirirt, uns zu prüfen. Dieser gab uns ein Notenblatt, worauf ein Fugenthema stand, das wir ausführen sollten. Ich bestieg die Pedalbank und setzte das Notenblatt umgekehrt, nämlich das unterste nach oben, aufs Pult und führte das Thema aus. Als ich fertig war, wollte sich mein Mitbewerber niedersetzen. Ich trat vor ihn und sagte: Elender Mensch! Sie haben meine Geschicklichkeit gelästert. Ich glaube jetzt meine Ehre gerettet und Ihnen Lügen gestraft zu haben. Spielen Sie nun nicht wie ich gethan in der nämlichen verkehrten Lage des Notenblatts Ihre Fuge, so sind Sie ein verächtlicher Mensch, und ich werfe Sie von der Orgel. Er erschrak, nahm seine Bewerbung zurück und verließ die Kirche.

Noch jetzt in meinem hohen Alter habe ich mit dieser Leidenschaft zu kämpfen. Ich habe von jeher wenig Umgang gehabt und mich, seitdem ein Freund mir es hoch anrechnete, daß ich einigemal in seinem Hause sein Gast gewesen war, sehr gehütet, bei einem Freunde etwas zu genießen. Im Alter wird man noch mißtrauischer, und ich genieße bei meinen Freunden nichts mehr. Wenn ich meine alten Freunde in Erfurt des Abends auf ein Stündchen besuche, nehme ich einen Krug Bier mit dahin, trinke ihn aus und rauche eine Pfeife. Als ich kurz vor meiner Abreise in Erfurt einmal des Abends, meinen ledigen Krug in der Hand, von meinem Freunde zurückkehrte, begegneten mir einige unruhige Studenten, Sie neckten mich und spotteten meiner. Ich gab ihnen derbe Repliken zurück und machte dadurch das Ding ärger. Sie verfolgten mich bis an mein Haus. Anstatt daß ich die dummen Jungen sollte bemitleidet oder belacht haben, ärgerte ich mich und gerieth in Zorn, behielt aber so viel Besonnenheit, daß ich nicht um Bürgerhülfe schrie. Hätte ich das gethan, so wäre wahrscheinlich keiner lebendig davongekommen. In einem Augenblick hätte ich hundert und mehr Bürger um mich gehabt, die in diesen revolutionären Zeiten nicht erst die mir zugefügte Beleidigung würden untersucht, sondern sofort darein geschlagen haben. Ich legte mich zu Bette, aber mein Bluth kochte vor Wut. Ich stand wieder auf und wußte mir nicht zu helfen. Ich sann auf Rache. Am folgenden Abend ging ich wieder zu meinem Freund. Als ich mit meinem ledigen Krug wieder zu Hause ging, waren die ungezogenen Studenten wieder da und fingen wieder an, mich zu necken. Ich aber nahm meinen Krug, warf ihn zwischen die Ruhestörer und traf einen derselben damit an den Kopf, daß er betäubt zur Erde fiel. Nun hatte ich Ruhe. Mein Bluth kühlte sich ab, als meine Rachsucht gesättigt war, und ich schlief die Nacht sehr sanft.

Als ich dem Herrn Kittel meine Bewunderung zu erkennen gab, daß er sich – da es ihm an Aussichten zu einer bessern Stelle nicht würde gefehlt haben – um den hiesigen kleinen Organistendienst beworben habe, erwiderte er: Ja, mir sind oft bessere Stellen angeboten worden, aber ich

hatte eine Vorliebe für meine Vaterstadt. Mein Dienst war klein, aber ich brauchte auch nur wenig. Jetzt aber hat alles eine andere Gestalt in mir angenommen. Meine Frau ist todt! Mein Sohn dahin! Erfurt ist ein Sammelplatz der Emigranten. 127 Fürsten privatisieren darin mit ihrem Anhang. Der öffentliche und heimliche Haß zwischen den Katholiken und Protestanten ist größer als je und bricht nicht selten in Thätlichkeiten aus. Die Nahrungsmittel sind theuer. Gesindel und Mordbrenner treiben in der Stadt ihr Wesen. Wenn man sich eben zu Bette gelegt hat und im ersten Schläfe ist, wird man durch das Getöse der Glocken und durch das Geschrei auf der Straße über Feuer gestört. Dies verleidet mir das Leben in Erfurt. Ich sehne mich nach Ruhe. Altenbruch ist ein freundlicher ländlicher Ort. Ich werde meine übrigen Tage hier vergnügt zubringen. Die Diensteinkünfte werde ich, wenn ich reußiere, woran ich nicht zweifle, durch meine schriftstellerischen Arbeiten vermehren und das Vergnügen haben, in diesem Winkel Europas eine bessere Empfänglichkeit für die göttliche Kunst zu verbreiten.

Von seiner Reise von Erfurth nach Altona erzählte er folgende Anekdoten: In Weymar war ich auf einen Sonntag. Ich spielte des Mittags zum Ausgang in der Kirche. Während meines Spiels kam ein alter, jugendlich gekleideter Mann auf die Orgel, stellte sich hinter mich, zupfte mir am Rock und an der Perücke, setzte sich zuletzt zu mir auf die Pedalbank, bekukte mich lächelnd und trieb allerhand Schäckereien. Ich ward zuletzt unwillig darüber, und wie ich aufhörte zu spielen, wandte ich mich um, um dem Manne zu sagen, daß sein Betragen unanständig sei und seinem Alter nicht wohl anstehe. Er aber fiel mir um den Hals und küßte mich. Es war mein alter Freund Wieland, den ich in vielen Jahren nicht gesehen hatte und nicht mehr kannte. Ich verlebte ein paar frohe Tage in Weymar. Wieland machte mir ein Geschenk mit seinen sämtlichen Schriften.

In einer gewissen Stadt war ich in einem öffentlichen Hause in einer kleinen Gesellschaft. Es trat ein Offizier in den Saal, ging einige Mal hin und her, sah sich allenthalben um und trat zuletzt zu mir, hielt mir einen Thaler zu, den er aus der Tasche zog und sagte: Da Markör (Kellner), geh er hinunter und hole er mir eine Bouteille Wein und ein Pfeife. Ich stand auf, wies auf meinen Rock und antwortete: Mein Herr, dies ist meine eigne Livree! Er stutzte, bat mich um Verzeihung, und wir wurden darauf recht gute Freunde.

Über die Art zu lesen, hatte Herr Kittel folgende Methode für die Beste erfunden. Wer mit Nutzen lesen will – sagt er –, der muß nur einerley lesen. Ich halte es so: Ich lese ein ganzes Jahr lang nichts als über Theologie; in dem folgenden Geschichte; in dem folgenden Geographie; in dem folgenden Mathematik usw. Wenn ich herum bin, fange ich von vorn wieder an. Wer ein ganzes Jahr lang mit dem Zweck, sich zu belehren über einen Gegenstand liest, kann, wenn er anders gesunde Beurteilungskraft und gutes Gedächtnis hat, profitieren. Des Abends nach Tische lese ich Romane und Schauspiele, um mich in heitere Stimmung zu setzen und

ruhig zu schlafen. Herr Kittel wußte auch über alle schönen Wissenschaften zu sprechen, und man hörte bald, daß er mehr als oberflächliche Kenntnisse darin besaß. Musik, Physik und Mathematik waren seine Lieblingswissenschaften.

Von den damals lebenden großen Musikmeistern – Schwenke ausgenommen, von dem er mit Enthusiasmus sprach – waren ihm wenige recht. Die Organisten in Hamburg und Altona, sagte er, sind sehr zurück und träge, die verdienen ihre schönen Stellen nicht. Von dem Abt Vogler urtheilte er, er sei unter den Musikern, was Lavater unter den Theologen sei. Den Kapellmeister Türk in Halle hatte er auf seiner Reise von Erfurt nach Altona besucht und beim Orgelspiel überrascht. Als er sich bekanntgegeben, habe Türk sich entschuldigt, daß er gerade eben jetzt etwas nachlässig gespielt, weil nur wenige Menschen in der Kirche gewesen wären. Er habe diese Entschuldigung aber nicht gelten lassen wollen, sondern behauptet, der rechtschaffene Künstler müsse immer die Kunst und nie die Anzahl der Bewunderer vor Augen haben. Übrigens versicherte er, daß Türk ein sehr geschickter und würdiger Tonkünstler sei, der, nachdem er seine Lehrjahre als Raschmacher (Tuchmacher) verlebt und noch einige Jahre als Geselle gearbeitet, sich erst spät der Musik gewidmet, aber es, vorzüglich in der Theorie, ungewöhnlich weit gebracht habe. Von seinem Schwestersohn Häsl er erzählte er, daß er jetzt einer der größten Tonkünstler in Europa sei, sich aber auch viel darauf einbilde. Dieser Häsl er sei ein Schüler von ihm. Von ihm sei er nach England gereist, um sich zu vervollkommen. Als er nach einigen Jahren von England zurückgekommen, habe er Unterricht im Kontrapunkt von ihm verlangt. Er habe ihm diesen Unterricht verweigert und gesagt: Ein halber Narr bist du schon. Lernst du noch mehr von der Komposition, so wirst du ein Ganzer.

Kittel war ein großer Verehrer des Koadjutors von Mainz, nachheriger Fürst Primas Dalberg, der sich damals in Erfurt aufhielt, und sprach mit solcher Rührung von ihm, daß ihm dabei die Thränen aus den Augen liefen (Dalberg setzte ihm später ein Ruhegehalt aus).

Gegen Abend ersuchte Herr Kittel mich, mit ihm in die Kirche zu gehen und ihm die Orgel zu zeigen. Wir fanden den Herrn Organist Böse noch auf der Orgel beschäftigt. Herr Kittel spielte ein Paar Choräle und phantasierte darauf ein viertel Stündchen, worauf Herr Böse so in Rührung gesetzt wurde, daß ihm die Thränen flossen. Bey der Probe am folgenden Tage hatten sich außer den Provisoren viele Zuhörer eingestellt, auch die Musikliebhaber aus den benachbarten Orten hatten sich eingefunden. Er spielte ein Paar Choräle, eine Fuge und dergl. Die Probe des Herrn Bach unterblieb den Tag. Zu Mittag speiste Herr Kittel mit den Provisoren und war sehr munter.

Am folgenden Morgen, wie er von dem Pastor Tiedemann Abschied nehmen will, sieht ihn das Dienstmädchen für einen reisenden Armen an und heißt ihn weiter gehn. Er antwortet ganz kaltblütig: Mein Kind, ich verlange nichts, wünsche nur blos Ihre Herrschaft zu sprechen. Von da kam er zu

mir, und nahm Abschied, bat mich aber, mit ihm nach seinem Landsmann Rose zu gehen. Mit diesem sprachen wir lange Zeit über medizinische Gegenstände und lehrte ihn unter anderen, wie man gebrannte Glieder mittels einer Elektrisirmaschine sofort kuriren könne. Als er von Rose Abschied genommen hatte, nahm er seine Chenille untern Arm und ging nach Ritzebüttel, um von da nach Altona zu fahren. Ein paar Tage nach der Abreise des Herrn Kittel machte Herr Bach seine Probe. Am nächsten Sonntag, den 25. May war die Wahl, und Herr Bach wurde durch ein Übergewicht von einer Stimme gewählt.

Ehe ich diese Wahlgeschichte schließe, verdient in Rücksicht des Herrn Kittel noch folgendes erwähnt zu werden. Bald nach Kittels Tode, im Sommer 1810 oder 1811, kam sein Schwestersohn Häsler (nachher Antiquar in Hamburg) in Altenbruch, um durch Vermittlung eines Freundes Gelegenheit nach England zu suchen. Er hörte, daß sein Onkel Kittel sich vor mehreren Jahren zu der hiesigen Organistenstelle gemeldet hatte, wollte es anfänglich nicht glauben und versicherte, daß er nie davon gesagt habe. Dieser klagte, daß sein Onkel, so geschickt er gewesen, sich oft durch seinen unwandelbaren Starrsinn und sonstige Eigenschaften manche unangenehme Stunde bereitet und sich den Weg zur besseren Beförderung selbst gehemmt habe. Er erzählte unter andern folgende Anekdote von ihm: Kurz vor der Abreise des Herrn Kittel nach Altona habe der Landgraf von Hessen-Kassel, der in Erfurt gewesen, gegen den Herrn Koadjutor Dalberg geäußert, daß er den Herrn Kittel gerne auf der Orgel spielen hören mögte. Dalberg habe dem Herrn Kittel den Wunsch des Landgrafen mitgetheilt und denselben ersucht, sich eine Stunde auf der Orgel hören zu lassen. Kittel habe geantwortet: Sie kennen meine Grundsätze und wissen, daß ich nicht gerne spiele um die Neugierde eines Großen, der keinen Sinn dafür hat, zu befriedigen. Indessen, Ihr Wunsch ist für mich Befehl. Wann verlangen Sie, daß ich spiele? – Morgen Nachmittag von 5 bis 6 Uhr. – Gegen 5 Uhr habe Kittel sich auf der Orgel eingefunden und mit dem letzten Glockenschlag sein Spiel angefangen, ohne zuzusehen, ob sein vornehmer Zuhörer sich schon eingefunden oder nicht. Mit dem Schlage Sechs habe er sein Spiel geendigt, die Orgel verschlossen und sich entfernt. Wie er eben im Begriff ist, aus der Kirche zu gehen, kommen der Landgraf, der Koadjutor und mehrere Herren in die Kirche. Kittel zeigt ihnen an, daß er sein Spiel zur bestimmten Zeit angefangen und geendigt habe. Der Koadjutor bittet, sich noch ein halbes Stündchen hören zu lassen, aber Kittel bleibt unbeweglich, und die Herren müssen unbefriedigt wieder zurückgehen.

Ferner erzählte Häsler, Herr Kittel habe in den letzten Jahren 200 bis 300 Reichst. Schulden gemacht, deren Bezahlung ihm drückend geworden. Es sey seine Absicht gar nicht gewesen, von Altona wieder zurück nach Erfurt zu kehren. Er habe in Erfurt alle seine Sachen, seine schöne Bibliothek und seine schönen physikalischen Instrumente und Apparate, die über 2000 Reichsthaler werth wären, im Stiche gelassen und wäre allen Auffor-

derungen des Koadjutors ungeachtet nicht zurückgekehrt. Der Koadjutor habe zuletzt die Ursache erfahren, habe seine Schulden bezahlt und ihm die Quittungen nach Altona geschickt. Da erst sei er wieder nach Erfurt zurückgegangen. Überhaupt sei Herr Dalberg sein beständiger Gönner gewesen, habe sein Kunsttalent geschätzt und seine Eigenheiten übersehen. Kurz vor seinem Tode, wie der Koadjutor als Fürst Primas einmal in Erfurt gekommen, habe dieser dem Herrn Kittel seine Gewogenheit bezeugt, und demselben eine schöne goldene Dose geschenkt, wie auch in den Zeitungen wäre erwähnt worden.“

M 8010

Miss. Les. 11/18

