

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades  
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 39

Marianne Danckwardt

Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei  
Johann Sebastian Bach

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

MARIANNE DANCKWARDT

INSTRUMENTALE UND VOKALE  
KOMPOSITIONSWEISEN  
BEI JOHANN SEBASTIAN BACH



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1985

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

ISBN 3 7952 0439 9

© 1985 by Hans Schneider, D 8132 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photo-mechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gesamtherstellung: Druck + Verlag Ernst Vögel GmbH, 8000 München 82 und 8491 Stamsried

## INHALT

Einleitung: Mögliche Ansatzpunkte zur Beschreibung der Musik Bachs .....	7
A Zur Struktur von Bachs Instrumentalmusik .....	15
I Beziehungen zwischen Phrase, Besetzung und Form	
1. in Konzertkopfsätzen .....	15
2. in Konzertschlußsätzen .....	31
3. in Konzertmittelsätzen .....	39
II Eigenarten der Phrasenbildung	
1. in Tanzsätzen .....	44
2. in Sonaten .....	50
3. in Eröffnungsstücken .....	56
4. in Fugen .....	64
III Der cantus firmus als Akzidens oder abstrakte Konstruktionsbasis in den Cantus-firmus-Bearbeitungen für Orgel	67
IV Überblick: Die geringe Bedeutung der Phrasierung für die Instrumentalmusik .....	76
B Zur Struktur von Bachs Vokalmusik .....	81
I Der Zusammenhang zwischen Text und Phrasenbildung	
1. in Rezitativen .....	81
2. in Arien und Duetten .....	94
3. in Chören .....	110
II Der vokale cantus firmus als satztechnisches Zentrum	
1. in akkordlich gesetzten Chorälen .....	115
2. in chorischen Cantus-firmus-Sätzen .....	121
3. in solistischen Cantus-firmus-Sätzen .....	136
III Überblick: Die wichtige Funktion des Textes bei der Phrasenbildung in Vokalmusik .....	149
C Satztechnische Besonderheiten in Bearbeitungen .....	153
1. vokaler Vorlagen als Instrumentalstücke .....	153
2. instrumentaler Vorlagen als Vokalstücke .....	158

Zusammenfassung: Zum Verhältnis von Instrumental- und Vokalsatz .....	169
Abkürzungs- und Literaturverzeichnis .....	175
1. Abkürzungen .....	175
2. Gesamtausgaben .....	175
3. Literatur .....	176
Register .....	179

## EINLEITUNG: MÖGLICHE ANSATZPUNKTE ZUR BESCHREIBUNG DER MUSIK BACHS

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Instrumental- und Vokalmusik bei Bach nimmt — nicht zuletzt wegen der biographisch bedingten Trennung in Schaffensperioden mit instrumentalem bzw. vokalem Schwerpunkt — in der Bachliteratur wenigstens implizite großen, kaum überschaubaren Raum ein. Deshalb ist es sinnvoll, eine Untersuchung zu dieser Frage entweder auf eine zusammenfassende Darstellung aller bisher berücksichtigten Ansatzpunkte oder — wie in der vorliegenden Arbeit — auf das Ausarbeiten eines neuen, für sich natürlich einseitig bleibenden Gesichtspunktes zu konzentrieren.

Von der Instrumentalmusik Bachs werden in der Literatur die formale und die motivische Seite der Kompositionen als am wichtigsten erachtet<sup>1</sup>; andere Aspekte wie Themenbildung<sup>2</sup>, Harmonik<sup>3</sup>, Rhythmik<sup>4</sup> oder Artikulation<sup>5</sup> sind eher speziellen Einzeluntersuchungen vorbehalten.

Für die Beschreibung der Vokalmusik ergibt sich aufgrund der Kombination zweier Schichten mit unterschiedlichem Verhalten — Sprache und Musik — eine ganze Reihe weiterer Gesichtspunkte. Um das Verhältnis von Sprache zu Musik zu erfassen, ist es zweckmäßig, zunächst die Sprache zu untersuchen. Dabei kann man an fünf — oft nicht klar trennbaren — Ebenen der Sprache ansetzen:

1. beim formalen Aufbau des Textes: Abschnittbildung oder Strophenbau, Metrum bzw. Versbau, Reimanlage. Die Großgliederung der Sprache kann auf die formale Gliederung der Musik übergehen, die Verseinteilung und Reimanlage auf Phrasenebene in die Musik

---

<sup>1</sup> Siehe z. B. Schering und Klein mit einer Beschränkung auf formale Kriterien, Stephan, Dahlhaus und etwa in jüngster Zeit Michael Kopfermann (Über den Zähsinn. Analytische Erörterungen zum Begriff der Architektonik der Form, am Beispiel des Krebskanons aus Johann Sebastian Bachs Musikalischem Opfer, in: Musik-Konzepte 17/18, S. 20—82) mit einer Verknüpfung der beiden Ebenen.

<sup>2</sup> Siehe z. B. Bessler, Kunze.

<sup>3</sup> Siehe z. B. Keller, Harmonik.

<sup>4</sup> Siehe z. B. Steglich.

<sup>5</sup> Siehe z. B. Keller, Phrasierung.

übernommen werden. Am schwerwiegendsten ist die Entscheidung des Komponisten, ob und in welcher Weise er das sprachliche Metrum in Musik überträgt (s. auch Punkt 5). Das Nachvollziehen der sprachlichen durch musikalische Betonungen hat in taktgebundener Musik zwangsläufig Auswirkungen auf den gesamten musikalischen Satz.

2. beim grammatikalisch-syntaktischen Bau des Textes. Grammatikalische Beziehungen und Parallelitäten können sich in musikalischen Beziehungen und Parallelitäten spiegeln; syntaktische Zusammenhänge können auf der Ebene der Phrasierung berücksichtigt werden.
3. beim semantischen Gehalt des Textes. Dieser ist nicht unmittelbar in Musik zu übertragen, sondern allenfalls ausschnittsweise mit Hilfe von Symbolen andeutbar (figürliche Symbolik etwa des „passus duriusculus“, figürliches Nachzeichnen von räumlichen, zeitlichen oder bewegungsmäßigen Begriffen, Zahlensymbolik).
4. beim emotionalen Gehalt des Textes. Der Affekt oder die Stimmung eines einzelnen Wortes oder eines größeren Textzusammenhangs kann musikalisch entweder punktuell oder auf größerem Raum durch Tonmalerei, Symbole, Figuren, aber auch durch Tonart, Tempo usw. realisiert werden.
5. beim gesprochenen Vortrag des Textes. Einige der Rhetorik entlehnte Figuren wie Interrogatio, Abruptio, Climax, Exclamatio, Epizeuxis usw. versuchen, durch eine Nachahmung rednerisch wirksamer Mittel den Textinhalt zu unterstreichen. Das Sprechen ist aber auch unmittelbar in Musik übertragbar: Ein Text kann in melodischer und rhythmischer Hinsicht so deklamiert werden, als werde er vorgelesen, als werde er nachdrücklich, sinnbetonend gesprochen oder als werde er unter Beteiligung der Affekte der sprechenden Person vorgetragen.

Einige der genannten in Musik übertragbaren Spracheigenschaften lassen sich nur unmittelbar auf die Vokalstimme(n), andere — vor allem der emotionale Gehalt — aber auch auf den hinzutretenden Instrumentalsatz projizieren. Da die Musik nicht in der Lage ist, alle obengenannten Eigenschaften der Sprache gleichzeitig zu berücksichtigen — auf musikalischer Ebene gerät eine mit Wiederholungen

arbeitende Textform mit einem gegensatzreichen, zu einem Höhepunkt führenden Textfortgang in Konflikt, ein regelmäßiges Textmetrum mit nachdrücklichem Sprechen, syntaktisch-grammatikalische Entsprechungen mit Affektsteigerungen usw. —, kann jedes Werk und jeder Komponist jeweils nur bestimmte Seiten der Sprache auswählen, um sie musikalisch zu realisieren<sup>6</sup>. Die Forschung beschreibt als typisch für Bach die an die Textform angelehnte formale Gliederung der Musik<sup>7</sup>, die Figurenlehre und Ton- und Zahlensymbolik<sup>8</sup>, das Umsetzen der Textstimmung in Musik durch Tonmalerei<sup>9</sup> und schließlich die Rhetorik<sup>10</sup>, betrachtet also vor allem jene Komponenten der Sprache, die größere Textabschnitte oder einzelne Wörter betreffen und die sich musikalisch entweder auf große Zusammenhänge, also die formale Ebene, oder auf kleinste Einheiten, also die motivische Ebene, auswirken.

Die meisten Bachforscher kommen zu dem Ergebnis, daß Bach Instrumental- und Vokalmusik ähnlich behandelt<sup>11</sup>, daß aber der Instrumentalmusik — was auch damit begründet wird, daß Bach zunächst als Organist und Hofkapellmeister und erst dann als Kantor tätig war —

---

<sup>6</sup> Die Qualität textgebundener Musik läßt sich also keinesfalls daran messen, ob alle Eigenschaften eines Textes in Musik übertragen wurden. Für Jack M. Stein, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*, Cambridge/Mass. 1971 ist dies jedoch das einzige Kriterium bei der Beurteilung der Musik — wobei Stein unbewußt das größte Gewicht auf Textinhalt und -stimmung legt. Zwangsläufig kommt Stein zu dem Ergebnis, daß viele Lieder unvollkommen sind.

<sup>7</sup> Siehe z. B. Dürr.

<sup>8</sup> Siehe z. B. Arnold Schering, *Bach und das Symbol*, in: *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941, S. 24—88; speziell zur musikalischen Figurenlehre s. vor allem Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950; speziell zur Zahlensymbolik s. Martin Jansen, *Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht*, in: *Bach-Jb 34* (1937), S. 96—117, Friedrich Smend, *Joh. Seb. Bach, Kirchen-Kantaten Heft 3* (Vom 8. Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelis-Fest), Berlin-Dahlem 21950, ders., *Luther und Bach*, in: *Bach-Studien, Gesammelte Reden und Aufsätze*, hrg. von Christoph Wolff, Kassel/Basel/Paris/London 1969, S. 153—175, ders., *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen*, in: *Bach-Studien, a.a.O.*, S. 176—194.

<sup>9</sup> Siehe insbesondere Schweitzer.

<sup>10</sup> Siehe insbesondere Schmitz, a.a.O. (s. oben Anm. 8).

<sup>11</sup> Siehe z. B. Hermann Abert, *Bach und wir*, in: *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrg. von Friedrich Blume, Halle 1929, S. 120—142: „Es ist eben eine Musik für drei Stimmen; ob sie gesungen, geblasen oder geigeigt werden, darauf kommt es Bach gar nicht an“ (S. 139), und Walther Vetter, *Bachs Vokalität*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 46* (1939), S. 28—35.

die Priorität zugesprochen werden muß<sup>12</sup>. Berührungspunkte zwischen instrumentalem und vokalem Bereich werden überwiegend im formalen Ablauf und in der Motivbildung gesucht. Die Präexistenz einer instrumentalen Form umschreiben die Begriffe „Choreinbau“<sup>13</sup> und „Vokaleinbau“<sup>14</sup>. Einen Zusammenhang mit instrumentalen Formen nimmt man insbesondere für die Arie an; sie wird wegen der Verwendung von Ritornellblöcken mit der Konzertform verglichen<sup>15</sup>. Andere instrumentale Formen, die als Ausgangsbasis für die Vokalmusik genannt werden, sind Fuge, Passacaglia, französische Overture<sup>16</sup> und die Orgelchoralbearbeitung<sup>17</sup>. — Der instrumentale Charakter der vokalen Motivbildung wird als ein Ergebnis der neuartigen Behandlung der Sprache durch Monteverdi und Schütz gesehen<sup>18</sup>: Die in Theaterhaltung gesprochene italienische Sprache Monteverdis, die ganz auf die Bedeutung des Textes abzielende Deklamation der deutschen Sprache bei Schütz lassen feste musikalische Partikeln entstehen, die nicht mehr der Sprache als Rückgrat bedür-

---

<sup>12</sup> Siehe z. B. Platen S. 13, der „bei Bach das Vokale in hohem Maße von Instrumentalem durchdrungen“ sieht. Ähnlich urteilt schon im vorigen Jahrhundert — als Auf führender, als Leiter der Berliner Singakademie — Carl Friedrich Zelter — s. Martin Ruhnke, Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs, in: Festschrift Friedrich Blume, hrg. von Anna Amalie Abert / Wilhelm Pfannkuch, Kassel/Basel/London/Paris/New York 1963, S. 305—319: „Die Schwierigkeiten, denen Zelter . . . gegenüberstand, lagen . . . 2. in Bachs Vokalstil, den man als instrumental empfand.“ (S. 311). Ausführlich äußert sich Neumann, Problem „vokal-instrumental“ zur Instrumentaldominanz.

<sup>13</sup> Siehe zusammenfassend Neumann, Instrumentale Gestaltungsprinzipien S. 266.

<sup>14</sup> Siehe Dürr S. 32/33.

<sup>15</sup> Siehe bereits Theoretikeräußerungen des 18. Jahrhunderts, zusammengestellt bei Jutta Ruile-Dronke, Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 28), Tutzing 1978, S. 41—66; s. auch die Gegenüberstellung eines Konzertsatzes und einer Arie von Vivaldi bei Ruile-Dronke S. 47—66. Friedrich Smend, Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 93 bezeichnet Bachs Arien als „gesungene Konzertsätze“; Dürr äußert sich öfters in ähnlicher Weise. Schering S. 72 führt umgekehrt die Konzertsatzform Vivaldis auf die italienische Arienform zurück; er weist darauf hin, daß der Tutti-Solo-Gegensatz des Konzertes der italienischen Arie entstammt und daß die Venezianer in den Arien transponierte Ritornelle verwendeten.

<sup>16</sup> Siehe Dürr S. 32.

<sup>17</sup> Zur Übertragung der Choralfantasie auf die Vokalmusik s. Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, 2 Bände, Leipzig 1930, Bd. 1 S. 439—446, Bd. 2 S. 266 f., 525 f. Spittas Meinung blieb über lange Zeit hinweg unwidersprochen — s. Krummacher S. 29 f.

<sup>18</sup> Siehe Georgiades S. 70—89.

fen und somit Grundlage eines selbständigen Instrumentalsatzes werden, der sich nun seinerseits wieder mit Sprache verbinden kann, ohne sich an der Beschaffenheit der einzelnen Sprachpartikeln orientieren zu müssen<sup>19</sup>.

Erst in neuerer Zeit wenden sich einige Forscher gegen die These von der Instrumentaldominanz, indem sie Motiven und Themen der Instrumentalmusik vokale Beeinflussung zusprechen<sup>20</sup>, die große Bedeutung des vokalen Bereichs für die Entwicklung instrumentaler motivisch-thematischer Arbeit betonen<sup>21</sup> oder für die vokalen Choralbearbeitungen eine eigene, von der Orgelmusik unabhängige Tradition nachweisen<sup>22</sup>.

Die existierenden Untersuchungen zur Bachschen Musik und zu den Beziehungen zwischen seiner Instrumental- und Vokalmusik sparen meist eine Ebene der Sprache bzw. Musik aus: die zwischen Einzelwort und Gesamtzusammenhang bzw. zwischen Motiv und Form, also zwischen den Extremen der kleinsten musikalischen Einheit und der Großgliederung eines Satzes vermittelnde Ebene der P h r a s i e r u n g<sup>23</sup>. Die Literatur erwähnt im Hinblick auf die Phrasierung zwar

---

<sup>19</sup> Siehe auch Wolfgang Osthoff, *Monteverdistudien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), Tutzing 1960, S. 154: Es „entsteht das prägnante Motiv, das sich nach Monteverdi verselbständigt und zum Keim geschlossener Nummern wird, die rein instrumentalen Gesetzen gehorchen . . . Damit gibt der Text in den geschlossenen Nummern lediglich als Grundaffekt (oder als Inhaltssymbol bei Bach) den Anstoß zu einem — satztechnisch gesehen — eigenständigen musikalischen Gebilde.“

<sup>20</sup> Gerd Zacher, *Canonische Veränderungen BWV 769 und 769a*, in: *Musik-Konzepte* 17/18, S. 3—19 geht davon aus, daß die in Verbindung mit Textinhalt oder -affekt entstandenen Figuren so verfestigt sind, daß sie auch ohne die Anwesenheit von Text, also in Instrumentalmusik, als Symbole verstanden werden können. Brainard und Szeskus sehen die instrumentale Themenfindung in Kantatensätzen vokal beeinflußt.

<sup>21</sup> Siehe Reinhard Szeskus, *Zur motivisch-thematischen Arbeit in Kantaten Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Studien* 6, S. 109—120, insbesondere S. 110.

<sup>22</sup> Siehe Krummacher, insbesondere S. 56.

<sup>23</sup> Die Phrasierung wird meist als ein erst bei Analyse oder Interpretation „entstehendes“ Phänomen gesehen (s. z. B. Riemann, *Sachteil* S. 727). Ebenso wie andere musikalische Aspekte, die zunächst allein der Aufführungsebene zugehörten — z. B. die Rhythmik bis zum 12./13. Jahrhundert, die Dynamik bis zum 17. Jahrhundert, die Artikulation bis zum 18. Jahrhundert —, kann aber die Phrasierung auch zum Bestandteil von Komposition werden. In diesem Sinne verwende ich den Begriff „Phrasierung“ in meiner Arbeit.

gelegentlich die aufführungstechnische Seite (d. h. das Atmen beim Musizieren<sup>24</sup>) und die Abmessungen von Phrasen<sup>25</sup>, selten aber Art und Gestaltung der Phrasen, die Art ihrer Verbindung untereinander, ihre Beziehungen zueinander. Gerade hier aber zeigen sich gelegentlich Unterschiede zwischen Bachs Instrumental- und Vokalsatz, und deshalb soll die Ebene der Phrasierung im Zentrum meiner Untersuchungen stehen.

Übersichtliche Phrasierung ergibt sich stets dann, wenn ein einschichtiger Gegenstand — z. B. Sprache oder einstimmige, rhythmisch nur wenig gestaltete Melodie — vorliegt; mit den Begriffen der Rhetorik können dann genaue Aussagen über Phrasengrenzen und die Beziehungen zwischen den einzelnen Phrasen gemacht werden. Sobald sich aber mehrere Schichten verbinden — einstimmige Melodie und Text, mehrere Instrumente, mehrere musikalische Faktoren wie z. B. Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik usw. —, können sich verschiedene Phrasierungen überlagern<sup>26</sup>. Ich möchte in meiner Arbeit nun nicht generell Bachs Phrasenbildung untersuchen, also nicht jene zahlreichen, für die Generalbaßmusik typischen Stücke einbeziehen, in denen die Phrasierung unauffällig, unregelmäßig und ohne Beziehung zwischen den verschiedenen Schichten verläuft<sup>27</sup> — und deshalb zu

---

<sup>24</sup> Siehe Keller, Phrasierung, insbesondere S. 18.

<sup>25</sup> Phrasenlängen geben z. B. häufig Benary, Keller, Wohltemperiertes Klavier und Kunze an. Breig, Periodenbau verweist zudem vielfach auf korrespondierende Takte u. dgl.

<sup>26</sup> Solche Überlagerungen versucht man durch Begriffe wie „Verschleifung“, „Verschränkung“, „Verkettung“ — s. Keller, Phrasierung S. 24—26 — zu fassen.

<sup>27</sup> Ich möchte hierzu ein Beispiel anführen: die ersten acht Takte aus dem Adagio der generalbaßbegleiteten Violinsonate G-Dur BWV 1021 und der Triosonate BWV 1038, die nahezu gleiche Baßführung haben. Im Baß kann man zunächst eine zweitaktige Phrase bis zur Vier des zweiten Taktes, dann eine zweitaktige, mit drei Sechzehnteln Auftakt beginnende Phrase T. 3/4 (mit Sequenz in T. 3) erkennen; die folgenden vier Takte, die mit ähnlicher Kadenz wie in T. 4 schließen, lassen sich jedoch nicht mehr untergliedern und sind unregelmäßig gebaut (gleiche Bewegungsformen in T. 5 erste und zweite Hälfte, T. 6 letztes Viertel und T. 7 erste Hälfte, T. 7 zweite Hälfte und T. 8 erstes Viertel). Der Ruhepunkt der Violine aus BWV 1021 auf der Dominanterz am Ende von T. 2 kommt durch den sofort nachdrängenden Baßauftakt nicht zur Geltung; die Kadenz des Basses in T. 4 wird von der Violine erst auf der ersten Zählzeit von T. 5 nachvollzogen; die ohnehin unregelmäßigen Baßentsprechungen in T. 5—8 spiegeln sich nicht in der Violine; die Schlußkadenz hat in der Violine keine Ähnlichkeit mit T. 4. Beide Instrumente laufen also (bis auf die gemeinsame Sequenz in T. 3) getrennte Wege. In der Sonate BWV 1038 (die allerdings möglicherweise nicht von Bach stammt) verhalten sich die beiden Oberstimmen ganz anders: In T. 2

Recht von der Forschung als weniger untersuchenswert angesehen wird —, sondern solche Stücke auswählen und in den Vordergrund stellen, in denen die Phrasierung deutlich wahrnehmbar ist, für den Verlauf konstitutiv wird, wo mit ihr als einem wichtigen Faktor des Satzes gerechnet und gearbeitet wird. Dabei bezeichne ich mit dem Begriff „Phrase“ nicht nur sprachähnliche musikalische Sinnlieder, die durch ein Atemholen<sup>28</sup> voneinander getrennt sind, sondern jeglichen musikalischen Baustein mit Phrasenlänge<sup>29</sup>, also etwa auch Abschnitte, die zwar durch scharfe Schnittstellen voneinander abgegrenzt sind, aber gerade keine Interpunktion oder Atemzäsur am Ende zulassen und somit in der Sprache keine Entsprechung haben.

---

schließt die Violine mit dem Baß, in T. 4 bildet sich ein gemeinsamer Schlußpunkt der beiden Außenstimmen aus, in T. 5 vollzieht die Flöte die Baßsequenz mit, in T. 8 aber wird die ankadenzierte Tonika nicht zum Ruhepunkt. Die Phrasierung der Einzelstimmen und die Gliederung des Stückes haben also mehr zufälligen Charakter, sind für den Verlauf des Stückes unmaßgeblich. Tragende Substanz — und Verbindendes für die gliederungsmäßig divergierenden Stimmen — sind der klangliche Verlauf und das Hinstreben auf die breiten Kadenzen.

<sup>28</sup> Siehe Keller, Phrasierung S. 18.

<sup>29</sup> Eine Definition, wie lang eine Phrase zu sein hat, ist nicht zu geben. Die Musiktheorie schwankt zwischen einer taktmäßig genauen Festlegung — s. Riemann, Sachteil S. 721 — und der groben Einordnung „a phrase is generally regarded as longer than a MOTIF but shorter than a PERIOD“ — s. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, London/Washington/Hong Kong 1980, Bd. 14, S. 663. Da für meine Arbeit die Untersuchung der Phrasierung nicht das primäre Ziel, sondern nur Hilfsmittel zur Klärung anderer Fragen ist, halte ich es für vertretbar, ohne weitere Diskussion von der unscharfen Definition des Grove Dictionary auszugehen und einmal einen Abschnitt etwa von einem Takt, ein andermal auch einen Abschnitt vielleicht von sechs Takten Umfang als „Phrase“ zu bezeichnen, wenn nur der fragliche Abschnitt für die vorliegende Komposition Sinneinheit ist, Zusammengehörigkeit zeigt, sich von umliegenden Abschnitten unterscheidet oder abgrenzt.



# A

## ZUR STRUKTUR VON BACHS INSTRUMENTALMUSIK

### I 1. Beziehungen zwischen Phrase, Besetzung und Form in Konzertkopfsätzen

Die Literatur über Johann Sebastian Bachs Konzerte verwendet zur Beschreibung der Kopfsätze die Begriffe Tutti – Solo, Ritornell – Soloepisode, Tonartenstation – Modulation<sup>1</sup> und geht vielfach von einer Zuordnung

Tutti = Ritornell = Tonartenstation und  
Solo = Soloepisode = Modulation

aus<sup>2</sup>. Um die Eigenarten der Bachschen Konzerte besser erfassen zu können, möchte ich diese Begriffe vorab an dem Kopfsatz aus Vivaldis Konzert op. 3/8 (= F I/177 = RV 522 = GA 413) prüfen. Der Satz ist folgendermaßen aufgebaut<sup>3</sup>:

	Tonart	Abschnitt	Taktanzahl	
Tutti I (T. 1 ff.)	a-moll	a	2	T-D-T
		b b	4=2+2	Violenen
		c c	4=2+2	Baß  , Oberstimmen
		d d' 3x	6=2+2+2	Sequenz
		e	1	Schlußformel
		f f f'	7=2+2+3	Achtel über Orgelpunkt
		g	1	S-D
		e	1	Schlußformel
		h	3	Achtel über absteigendem Baß
		i	2	offenbleibende Kadenz
Solo I (T. 16 ff.)	a-moll			
Tutti II (T. 22 ff.)	a-moll	e	1	
		h	3	
		i	2	
Solo II (T. 25 ff.)	a-moll ↓ C-dur			ab T. 30 gelegentlich im Forte hinzutretende Bässe
	Tutti III (T. 37 ff.)	C-dur  ↓ e-moll  d-moll	e	4=2, 2
d d' 3x			1	
			6	
			4	
			4	
	2			
	2			

<sup>1</sup> Siehe etwa Klein und Dahlhaus.

<sup>2</sup> Explizite bei Klein S. 14, Dahlhaus S. 46 und Riemann, Sachteil S. 810. Breig, Instrumentalkonzerte S. 128, 130 verwendet den Begriff „Tutti-Ritornell“.

<sup>3</sup> Ich zähle in Halbtakten, da die kompositorische Einheit (wie stets bei Vivaldi) nur zwei Viertel umfaßt; s. dazu auch den letzten Satz des Italienischen Konzerts von Bach (Kapitel A I 2.).

Solo III (T. 48 ff.)	d-moll			mit Motiv aus c
Tutti IV (T. 51 ff.)	d-moll	a b b	1 2 4	vorgeschaltet
Solo IV (T. 55 ff.)	d-moll			mit Motiv aus c
Tutti V (T. 62 ff.)	d-moll a-moll	e f f' g	1 5 1	(dominantischer Schlußtakt)
Solo V (T. 65 ff.)	a-moll			
Tutti VI (T. 68 ff.)	a-moll	a b b	1 2 4	vorgeschaltet
Solo VI (T. 71 ff.)	a-moll			mit Motiv aus c
Tutti VII (T. 78 ff.)	a-moll	c c d d' 3x e h i	4 6 1 3 2	
Solo VII (T. 86 ff.)	a-moll			mit Motiv aus c
Tutti VIII (T. 90 ff.)	a-moll	e h i	1 3 2 1	Tonikaschlußtakt

Der hier aufgestellte Überblick orientiert sich primär an dem Gegensatz Tutti — Solo. Die Grenzen zwischen beiden Besetzungen sind meist, auch bei einer Durchsetzung der Tutti mit Soloeinwürfen (T. 39—41), klar gezogen. Der Solobegleitung fehlt fast immer der Generalbaß; ein Piano unterstützt oft diesen Sachverhalt. Der Neueinsatz eines Tutti wird oft durch einen vorausgehenden abtaktigen Generalbaßeinsatz (T. 22, 51, 62, 78, 90) verschärft. Die Tutti zeigen nur wenig Konstanz in ihrem Ablauf: Die Tutti II und VIII greifen nur Abschnitte aus Mitte und Schluß des Eingangstutti (gleichsam als Bestätigung der vorausgehenden Tutti I und VII) auf, das Tutti III bringt eine Fülle neuer Abschnitte und nur wenige bekannte Takte, und auch die Tutti IV bis VII entnehmen dem Eingangstutti jeweils nur einzelne Abschnitte<sup>4</sup>. Die Tutti arbeiten also nur fragmentarisch mit Bekanntem, Wiederkehrendem. Die Abschnitte, aus denen die Tutti zusammengesetzt sind, sind in sich meist unveränderbar und deshalb auch im Umfang konstant; sie haben oft gegensätzlichstes

<sup>4</sup> Die Tutti IV und V, VI und VII lassen sich eventuell zusammenfassen, so daß der Ablauf des Eingangstutti nahezu gewahrt bleibt: IV + V abefg in d-Moll, mit Modulation nach a-Moll in V, VI + VII abcdehi in a-Moll. Dieser Fall ist aber für die Konzerte Vivaldis nicht typisch; meist verhindert tonale Unterschiedlichkeit der Tutti ein Zusammenfassen zu größeren Abschnitten.

Aussehen und unterschiedliche harmonische Funktion (Abschnitt a = Tonartfestigung, b und c = kadenziell bestimmt, d d' = Sequenz, e = Tonika, f f' = dominantischer Orgelpunkt, g = breite Kadenz, h = Chromatik, i = bewegte Kadenz). Die Grenzen zwischen ihnen sind daher sehr scharf gezogen (vielfach abtaktig — z. B. Wechsel von T. 5 zu T. 6 oder Wechsel in T. 9 Mitte); die Abschnitte stehen unverbunden, wie Bausteine, nebeneinander. Das deutliche Gliedern auf Tutti-Solo-Ebene setzt sich also auf Phrasenebene innerhalb der Tutti fort<sup>5</sup>. Die Gegensätzlichkeit der einzelnen Tuttibausteine bewirkt, daß die Tutti eher als zufällige Zusammenstellung einzelner Phrasen gleicher Besetzung denn als zusammengehörige, „wiederkehrende“ Großabschnitte gehört werden. — Die Soloepisoden zeigen eine mit der Vorstellung „solistisch“ = „frei, improvisatorisch“ nicht zu vereinbarende Konstanz hinsichtlich der Motive. Die Soli I, II und V beginnen gleich, Solo III, IV, VI und VII verwenden den Rhythmus ♩ aus T. 4/5 des Tuttis. — Modulationen finden selten im Solo (nur Solo II), häufiger aber im Tutti (Tutti III T. 37–47, Tonartensprünge in Tutti III T. 47/48 und V T. 62) statt, so daß sich auch die übliche Zuordnung der Begriffe „Tonartenstation“ und „Modulation“ als fragwürdig erweist.

Das beschriebene Aussehen ist für Vivaldis Konzertkopfsätze typisch. Die Tutti weisen keine melodisch-rhythmische Geschlossenheit auf, sondern sind aus oft gegensätzlichen, hart aufeinanderstoßenden Partikeln gereiht. Die Bausteine des Eingangstuttis — selbst die Eröffnungstakte — bleiben vielfach für den weiteren Satz ungenutzt, fremde Bausteine werden in spätere Tutti eingesetzt. Umgekehrt können Soli mit „wiederkehrendem“ Material arbeiten. Modulationen sind nicht an die Soli gebunden, sondern können auch im Tutti stattfinden. Eine Gleichsetzung von Tutti=Ritornell=Tonartenstation und Solo(episode)=Modulation ist also nicht angebracht; als einziges der drei obengenannten Begriffspaare hat das Paar „Tutti“ — „Solo“ konkrete und regelmäßige Entsprechungen in der Musik. Das Kon-

<sup>5</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß Bach in seinem nach Vivaldis op. 3/8 gearbeiteten Orgelkonzert BWV 593 weniger klar gliedert. Die Tuttikennzeichen — Pedal und Oberwerk in beiden Händen — gehen auch auf Soli über (T. 55 und 71 Pedal, T. 30 Oberwerk); Abschnittsanfänge werden unauffälliger (Fehlen des abtaktigen Tutti-Baßeinsatzes in T. 51, 62, 78, auftaktiger Tuttibeginn in T. 68). Bach nivelliert außerdem in T. 9 den Rhythmus der festgeprägten Schlußformel e. Es entsteht eine uncharakteristische, nur mehr als Überleitung fungierende Achtelwendung.

zertprinzip spielt sich also auf der Ebene der Besetzung (und häufig auf der Ebene der Dynamik) als Kontrastprinzip und damit als deutlich gliederndes Prinzip ab. Vivaldis Konzertvorstellung ist von der bei Praetorius überlieferten Deutung des Terminus „Concerto“ als „Wettstreit“<sup>6</sup> bestimmt.

Von Johann Sebastian Bachs Konzertkopfsätzen steht der aus dem 5. Brandenburgischen Konzert BWV 1050 (um 1720?) dem Vivaldischen Bauprinzip am nächsten. Die tonale Anlage ist übersichtlich: Forte-Tutti stehen in D, A, h, D, A, D, D, D. Sie können wie bei Vivaldi dem Rahmentutti gegenüber unvollständig sein (z. B. T. 40–42). Tutti können durch längere Soli (z. B. T. 19–31) unterbrochen, Soli von kleinen Tuttiwürfen (z. B. T. 10/11, 13) begleitet sein. Was gegenüber Vivaldis Konzertkopfsätzen fehlt, ist der mosaikartige Aufbau der Tutti aus kleinen gegensätzlichen Bausteinen. Die Haltung des Cembalo-Solos — die rechte Hand ist vielfach in violinmäßigen Spielfiguren geführt — erinnert an Vivaldische Violinkonzerte, unterscheidet dieses Konzert aber stark von anderen Bachschen Cembalokonzerten<sup>7</sup>.

Die meisten Konzerte Bachs zeigen geringere Verwandtschaft zu Vivaldis Konzerten. Als Beispiel möchte ich den Kopfsatz des Cembalokonzertes E-Dur BWV 1053 (eine etwa zwischen 1730 und 1733 entstandene Bearbeitung eines unbekanntes Oboen- oder Flötenkonzertes<sup>8</sup> aus der Köthener Zeit) ausführlicher besprechen. Das erste Tutti dieses Satzes besteht aus zwei ähnlich gebauten, mit Orgelpunkt und Tonikadreiklängen eröffnende Funktion annehmenden Takten (a a'), einer eineinhalbtaktigen Zwischenphrase (b), einem eineinhalbtaktigen Abschnitt mit dem Motiv  $\overline{\text{f}}\overline{\text{f}}$  (c), einer vorwärtsdrängenden, aufwärtsstrebenden Sequenz (d), die in T. 7, zweite Hälfte, geradlinig auf einen Kadenztakt (e in T. 8) zusteuert. Gegenüber Vivaldis Satztechnik fällt auf, daß diese Abschnitte nicht scharf voneinander abzugrenzen sind: b wird bereits in der zweiten Hälfte von T. 2 durch die Achtel der Bässe und durch die aufsteigenden Spitzentöne e''—fis'' der 1. Violine vorbereitet; eine Schnittstelle zwischen b und c ist

<sup>6</sup> Siehe Reimer S. 7 f.

<sup>7</sup> Siehe dazu weiter unten.

<sup>8</sup> Siehe Siegele S. 141 ff.

nicht exakt zu bestimmen; d folgt bruchlos auf c. Im weiteren Satzverlauf sind die Tutti und das eigenständig durchgearbeitete Cembalosolo stark miteinander verflochten: In T. 23/24 geht die Phrase c auf das Soloinstrument über; in T. 18 und 29 sind Tutti- und Soloanfang miteinander kombiniert (zwei Takte später folgt im Orchester auch das für das Tutti erwartete Forte); in T. 41 ff. ist das Tutti durch einen Soloeinschub zerrissen; in T. 51 ff. wird das Cembalosolo durch einen außergewöhnlich dichten Satz, in T. 55/56 durch den Abschnitt a im Piano und in T. 60–62 durch die Abschnitte d und e, sogar im Forte, begleitet; in T. 69 ff. und 81 ff. erscheinen die ersten dreieinhalb Takte der 1. Violine des Eingangstuttis als Cembalobegleitung (T. 76 und 84/85 im Forte); ab T. 93 ff. lassen sich noch einmal Elemente des Eingangstuttis – a in T. 93 gekoppelt mit dem Soloanfang aus T. 9 und c in T. 104 – als Solobegleitung finden. Tonale Festigkeit ist nicht an Tutti und Forte, Modulation nicht an solistische Teile gebunden: Das ganz im Piano begleitete Cembalosolo der Takte 69–75 etwa bleibt ganz in fis-Moll; die wie ein Tutti beginnenden, teilweise im Forte stehenden Takte 41 ff. hingegen führen von cis nach gis (T. 47), und T. 48 setzt unvermittelt – ohne das Einschalten eines modulierenden Soloteils – mit dem Satzkopf in E an.

Es erweist sich, daß das von der Formenlehre bereitgehaltene Schema Tutti = Ritornell = Tonartenstation, Solo(episode) = Modulation auch bei der Beschreibung anderer Bachscher Konzertkopfsätze aus Köthen<sup>9</sup> versagt. Wie bei Vivaldi, nur tendenzmäßig verstärkt, kann bei Bach die Solostimme Orchesterabschnitte übernehmen. Sie besteht kaum noch – wie häufig bei Vivaldi – aus rein virtuosen Spielfiguren, sondern ist selbst kompositorisch durchgestaltet. Tutti und Solo folgen nicht nacheinander und abwechselnd, sondern sind miteinander verwoben, übereinandergeschoben; die Phrasengrenzen verschwimmen<sup>10</sup>. Auch die Verteilung von tonal festen und modulierenden Partien hat keinen eindeutigen Bezug zu anderen formalen Phänomenen.

Bachs Konzertkopfsatz ist eher von der Vorstellung des Ritornells bestimmt: Ein größerer Abschnitt kehrt an verschiedenen Stellen des

---

<sup>9</sup> Siehe z. B. das Violinkonzert a-Moll BWV 1041, das weiter unten erwähnt ist.

<sup>10</sup> Siehe auch Stephan S. 129 f.

Satzes zwar verändert, aber doch als zusammengehörig erkennbar wieder. Tutti und Solo bringen gemeinsam — also nicht im „Wettstreit“, sondern eher im Sinne des italienischen „concertare“ = Zusammenwirken<sup>11</sup> — in verschiedener Dynamik Wiederkehrendes<sup>12</sup>, indem sie kleine Abschnitte aus dem Eingangsritornell in der dort vorgegebenen Reihenfolge wiederholen. Dabei können zwar einzelne Abschnitte übersprungen, es können fremde Abschnitte sowohl im Orchester als auch im Solo eingeschoben und es können einzelne Abschnitte variiert werden. Da die Abschnitte sich aber kaum im Duktus voneinander abheben und aufgrund der undeutlichen Phrasengrenzen und der unstabilen Besetzung ineinandergreifen, bleibt ihre Zusammengehörigkeit gewährleistet<sup>13</sup>. Meist bestätigt eine abschließende Kadenz diese Zusammengehörigkeit. Im Konzert BWV 1053 ergibt sich folgender Ritornellaufbau: T. 1–8 (E) a a' b c d e, [T. 18–23 (E) a a' b <c>], T. 29–36 (H) a a' b c d e, T. 41–47 (cis-gis) a a' x c x e, [T. 48–50 (E) a a' b], T. 55–62 (E) a a' b <c> d e, T. 69–76 (fis) a a' b x c x e, T. 81–86 (A) a a' b d e (runde Klammern: Tonart, eckige Klammern: ohne Schlußabschnitt, spitze Klammern: Übernahme ins Cembalo, Unterstreichungen: mit Solo, x: neue Abschnitte).

Das Tuttiprinzip Vivaldis und die Ritornellkonstruktion Bachs unterscheiden sich also folgendermaßen<sup>14</sup>:

<sup>11</sup> Siehe Reimer S. 1.

<sup>12</sup> Siehe Hoffmann-Erbrecht S. 283: Zwei Klangkörper wirken miteinander und nicht gegeneinander. Siehe auch Eller S. 45 f.: „Das Ritornell“ deckt „sich mit dem Tutti nicht mehr völlig“.

<sup>13</sup> Die Beschreibung bei Hans Größ, Über die syntaktischen Funktionen der Concertoform bei Vivaldi und Bach, in: Bach-Studien 6, S. 55–61, ein Ritornell gleiche, da es erweiterbar, verkürzbar, partiell zitierbar ist, einem Sprachsatz (S. 57), scheint mir auf Bachs Ritornell zuzutreffen, nicht aber auf Vivaldis Tutti, da dort die für einen Sprachsatz notwendige Zusammengehörigkeit fehlt.

<sup>14</sup> Nur Hoffmann-Erbrecht betont den Unterschied zwischen dem italienischen — von ihm als statisch beschriebenen — und dem Bachschen — von Entwicklung bestimmten — Konzert (S. 282 und 285). Martin Geck, Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten, in: Die Musikforschung 23 (1970), S. 139–152 wendet sich für die Brandenburgischen Konzerte Nr. 1, 3 und 6 gegen eine Ableitung von Vivaldis Konzert (S. 144 ff.). — Im allgemeinen geht man von einer großen Ähnlichkeit des Konzerts bei Bach und Vivaldi aus: s. Klein (der zwar Unterschiede zwischen Vivaldi und Bach herausarbeitet, aber die Konzerte beider Komponisten mit den gleichen formalen Begriffen angeht), Dahlhaus (der zwar ebenfalls Unterschiede erwähnt — S. 47 — und Abweichungen Vivaldischer Konzerte vom

*Tutti bei Vivaldi*

Deutlicher Besetzungsunterschied zum Solo

Dynamik meist forte

Durch scharfe Schnittstellen begrenzte, hart aufeinanderstoßende Bausteine

Bausteine im Innern unveränderbar

Die Tutti werden mosaikartig aus Bausteinen des Eingangstutts und neuen Bausteinen zusammengesetzt. Ritornellcharakter geht dadurch verloren. Eingeschobene Soli werden nicht integriert

*Ritornell bei Bach*

Besetzung wechselnd; keine klaren Grenzen zwischen Tutti und Solo<sup>15</sup>

Dynamik beliebig, unabhängig von Tutti – Solo

Nicht deutlich abgrenzbare, nahtlos miteinander verbundene kleine Abschnitte

Abschnitte variierbar

Die Ritornelle entnehmen aus dem Kopfritornell in der vorgegebenen Reihenfolge einzelne Abschnitte und schieben auch neue Tutti- oder Soloabschnitte ein. Die verschiedenen Abschnitte werden nahtlos miteinander verbunden<sup>16</sup>, ergeben einen geschlossenen Großabschnitt

Bachs Konzertsatzritornell entsteht also durch ein variables Verbinden von phrasengroßen Abschnitten, die, gerade weil sie nicht klar abgegrenzt und nicht unveränderlich fest gefügt sind, als zusammengehörig empfunden werden und damit in ihrer vom Satzanfang her vorgegebenen Reihenfolge als Wiederkehrendes und Formendes erkennbar sind<sup>17</sup>. Diese Satztechnik ermöglicht unterschiedlichste Ge-

---

„Normaltypus“ bespricht — S. 65 ff. —, trotzdem aber das Bachsche Konzert historisch von Vivaldi ableitet — S. 65) und Breig, Instrumentalkonzerte S. 127.

<sup>15</sup> Engel S. 54 bringt die Durchsetzung der Bachschen Tutti mit Soli mit „Mosaiktechnik“ in Verbindung. Da aber ein Mosaikstein eine scharfe Begrenzung und ein unveränderliches Inneres hat und an beliebiger Stelle in ein Bild eingesetzt werden kann, scheint mir dieser Vergleich für Bachs Satztechnik nicht adäquat zu sein.

<sup>16</sup> Dahlhaus S. 47 spricht — allerdings nur in der Absicht, Möglichkeiten einer Annäherung zwischen einheitlich konzipierter Fuge und auf Gegensätzen beruhendem Konzert aufzuzeigen — von der „Kunst unmerklicher Übergänge, kleinster Differenzen“.

<sup>17</sup> Stephan S. 134 ff. sieht den Ausgangspunkt für „Form“, für „Entwicklung“ bei Bach in rhythmisch-harmonischen Qualitäten der Motive, die vor allem auf einem

staltung der Konzertsätze, wogegen sich die vom gleichsam äußerlich vorgegebenen Besetzungsschema ausgehenden Konzertkopfsätze Vivaldis untereinander stärker ähneln.

Da die Gegenüberstellung Tutti — Solo und damit die Besetzung für das Bachsche Konzertprinzip nur von geringer Bedeutung für die Form ist, kann Bach die Besetzung reduzieren. Das zeigt sich schon in den frühen Bearbeitungen fremder Konzerte für Orgel bzw. Cembalo, dann im Cembalokonzert BWV 1061 — dem wohl einzigen genuinen Cembalokonzert Bachs —, in dem das Orchester eine eher untergeordnete Rolle spielt, weiter in der Bearbeitung des Violinkonzertes a-Moll für Cembalo und Orchester BWV 1058, in der der Klaviersatz nahezu selbständig, ohne Orchester aufführbar ist, und schließlich im Italienischen Konzert BWV 971.

Die Bearbeitungen für Orgel nehmen die Reduzierung der Vorlagen auf ein Tasteninstrument auf etwas andere Weise vor als die Bearbeitungen für Cembalo. Ein unbekanntes Konzert von Herzog Johann Ernst von Sachsen-Weimar hat Bach für beide Instrumente bearbeitet: in BWV 595 (1713—17) für Orgel und in BWV 984 (1708—17) für Cembalo. Hier lassen sich die Unterschiede am besten erkennen. Generell gilt: Die Orgelbearbeitungen teilen dem Manual solistische Aufgaben zu. Das Pedal übernimmt normalerweise keine Basso-continuo-Funktion, sondern verdeutlicht durch die flächige Wiederholung rhythmischer Gruppen und durch häufiges Pausieren Gliederung, Form und Instrumentierung der Vorlage. So verwendet das Pedal im Solo der Takte 3—6 aus BWV 595 eine andere rhythmische Zelle (in vielen Bearbeitungen pausiert das Pedal während der Soli) als während der Tutti der Takte 1—2 und 7 Mitte — 11 Mitte. Auch die Pedalrhythmen in BWV 593 sind stark vereinheitlicht gegenüber der Vorlage op. 3/8 = F I/177 = RV 522 = GA 413 von Vivaldi. — Die Cembalobearbeitungen übertragen beiden Händen stark virtuose Figuren; ein Baß, sei es im Sinne eines flächigen Basses oder eines stützenden basso continuo, fehlt bzw. ist in den virtuoson Verlauf der linken Hand eingearbeitet. Die Lage der Stimmen in der Vorlage wird nicht berücksichtigt

---

„elementaren Dualismus zwischen Auf- und Niedertaktigkeit“ beruhen. Stephans Beschreibung scheint mir aber zu übersehen, wie schwer abgrenzbar voneinander Bachsche Motive oft sind, wie wenig eindeutig deshalb oft festgelegt werden kann, ob ein Auf- oder Abtakt vorliegt.

(in BWV 978 etwa liegt der Solobaß T. 41 ff. gegenüber dem Konzert op. 3/3 = F I/173 = RV 310 = GA 408 von Vivaldi zu tief). Soli und Tutti werden vereinheitlicht, indem auch die Tutti Sechzehntelauszierungen bringen und indem die Übergänge zu den Soli (etwa T. 2 zu T. 3 in BWV 984) nahtlos vollzogen werden. Neue Stimmen (T. 50 ff. in BWV 976 nach Vivaldi op. 3/12 = F I/179 = RV 265 = GA 417) und Imitationen (am Anfang von BWV 978 nach Vivaldis op. 3/3) verkomplizieren das Satzbild. Das Ergebnis ist ein Satz, der als Ganzes — und nicht nur innerhalb der Soli — Solohaltung aufweist. Entsprechend dieser unterschiedlichen Behandlung wählt Bach seine Vorlagen: Drei Fünftel der Vorlagen zu Orgelbearbeitungen, aber nur drei Achtel der Vorlagen zu Cembalobearbeitungen sind von Vivaldi, der meist flächiger als andere Komponisten gliedert. Sind die Orgelbearbeitungen<sup>18</sup> ausschließlich als „Klavier“auszug, als Intavolierung zu sehen, so trifft das für die Cembalobearbeitungen nur noch bedingt zu. Nicht das Intavolieren, nicht das Übertragen des auf dem formalen Gegensatz Tutti — Solo beruhenden Konzertprinzips der Vorlagen, sondern das Erarbeiten eines eigenständigen Klaviersatzes steht im Vordergrund. Gegenüber den Orgelbearbeitungen entsteht eine neue Gattung<sup>19</sup>.

Im ersten Satz des Konzertes BWV 1061 (1727—30?) für zwei Cembali und Orchester hat das Orchester nur als räumlich-klangliches Gegenüber zum Cembalo Bedeutung; satztechnisch gesehen verdoppelt es — von einigen wenigen (gleichstrukturierten) Takten abgesehen (T. 21, 28, 54, 61, 149) — entweder den Cembalosatz (z. B. T. 1, 4, 12), oder es hat rein begleitende, klangfüllende Funktion (etwa T. 5—7, 8—11). Der Cembalobaß ist meist virtuos ausgestaltet und nur selten basso-continuo-mäßig geführt. Beide Cembali werden sehr eng und überzeugend miteinander verknüpft: Das ineinandergreifende Nacheinander in T. 13/14, das Aufteilen auf die beiden Instrumente in T. 2/3, die kontrapunktische Verschränkung in T. 5—7 und die Ineinanderschachtelung der Gänge zwischen *d'* und *g* (bzw. *d''* und *g'*) in den Takten 10/11 etwa scheinen von vornherein für zwei Cembali

<sup>18</sup> Vgl. auch die Orgelbearbeitungen von J. G. Walther, DDT 26/27, S. 285—364.

<sup>19</sup> Gleiche Funktion von Orgel- und Cembalobearbeitungen sehen hingegen Dahlhaus (S. 65) und Theodor Göllner, J. S. Bach and the Tradition of Keyboard Transcriptions, in: Studies in Eighteenth Century Music (= Festschrift Karl Geiringer), New York 1970, S. 253—260 (S. 259).

entworfen und nicht etwa Übernahme aus einer mit Melodieinstrumenten besetzten Konzertsvorlage zu sein<sup>20</sup>. Mit diesem durchgehend solistischen, kaum auffallend gliedernden Cembalosatz geht eine unübersichtliche formale Anlage des Stückes einher. An „Wiederkehrendem“ findet man ein größeres Ritornell außer in T. 1–12 nur in T. 37–43 in G-Dur und in T. 96–99+136–140 (mit erweiterter Wiederholung des zweiten Teils in T. 158–166) in C-Dur. Der Orgelpunktbaß aus T. 8/9 (s. Spalte 2 der folgenden Tabelle) erhält im Zusammenhang mit diesen Ritornellen ganz bestimmte Funktion: Er bereitet einerseits den das erste und dritte – zerspaltene – Ritornell beschließenden gehaltenen Dominantseptakkord (T. 10, 138, 162 Mitte – s. Spalte 3) vor und führt andererseits (T. 36, 94 Mitte) auf das zweite und dritte Ritornell hin (s. Spalte 1). Der genannten Gliederung durch die Ritornelle steht eine sich damit nicht deckende tonale Gliederung gegenüber. Wichtige tonale Orientierungspunkte sind T. 21 mit G-Dur, T. 54 mit a-Moll, nach einer Kadenz nach e-Moll (T. 86) der T. 87 mit C-Dur und T. 122 mit gefestigtem C-Dur. Der Kenntlichmachung dieses tonalen Aufbaus dient vor allem der Ritornellkopf im Solo T. 87 und 122 bzw. der melodisch und harmonisch leicht veränderte, mit T-D-T noch stärker tonal zentrierende Ritornellkopf im Orchester T. 21, 28, 54, 61, 149 (s. Spalte 4). Daneben unterstützen auch die zweitaktig gehaltenen Dominantseptklänge (s. Spalte 3) diese tonale Gliederung, indem sie die für die tonale Anlage wichtigen Kadenzen (s. Spalte 4) einleiten<sup>21</sup>. Weder die Ritornellanlage noch die tonale Gliederung läßt sich mit der Einteilung in Tutti (s. Spalte 5) und Soli verbinden:

---

<sup>20</sup> Vgl. hingegen den Cembalosatz in BWV 1060, 1062 und 1065, der mehr Verdoppungen und mehr Generalbaßführung aufweist und damit seine Herkunft von Konzerten für Melodieinstrumente belegt.

<sup>21</sup> Ritornelle modulieren in diesem Satz nicht. Modulationsfunktion übernehmen meist Abschnitte, die den Takten 13 ff. ähneln: T. 13 ff. Hinführung zu G (ebenso T. 22 ff.), T. 44 ff. und 55 ff. Hinführung zu a, T. 68 ff. Hinführung zu e, T. 113 ff. und 125 ff. Hinführung zu C.

Gliederung, ausgehend von der tonalen Anlage				
1	2	3	4	5
Gliederung, ausgehend von den Ritornellen	Orgelpunkt	gehaltenener Dominantseptklang	Ritornellkopf; tonale Gliederungspunkte	Tutti
T.1-12 Ritornell C	T.8/9 vor	T.10/11 vor	T.1 C Kopf T.12 C I Schluß	T.1, 4, 12
	T.36/37 vor		T.21 G, T.28 G Kopf	T.21, 28
T.37-43 Ritornell G		T.41/42 vor	T.43 G I Schluß	T.37, 40, 43
		T.74/75 e v <sup>7</sup> T.83/84 a v <sup>7</sup> } vor	T.54 a, T.61 a Kopf T.86 e I Schluß	(T.54, 61, 81-82 Forte) T.66-67, 73, 86
	T.94/95 vor		T.87 C Kopf	
T.96-99 Ritornell C, 1. Teil		T.118-120 vor	T.122 g I Schluß	T.96, 99, 109, 121 (T.116-118 Forte)
			T.122 C Kopf	T.132
+T.136-140 Ritornell C, 2. Teil	T.136/137 vor	T.138/139 vor	T.140 C I Schluß	T.140
			T.149 C Kopf	(T.149 Forte)
+T.158-166 Ritornell C, Schluß	T.160/161 vor	T.162-164 vor	T.166 C I Schluß	T.154, 156

Dieser Konzertsatz schließt also einerseits direkt an frühere Konzerte an — die Cembalotechnik an die frühen Cembalobearbeitungen, die Ritornellanordnung an die Konzerte der Köthener Zeit und deren Bearbeitungen —, bringt aber andererseits neue, wohl mit Bachs Leipziger Schaffen zusammenhängende Aspekte: Die in der Köthener Zeit sichtbare Idee vom durch Ritornelle gegliederten Konzertsatz wird durch die Überlagerung mit einer anderen Gliederung — der tonalen — in den Hintergrund gedrängt. Um so stärker fällt auf, daß kleinste Abschnitte von Phrasengröße (etwa der Ritornellkopf und der gedehnte Dominantseptakkord oder auch der Orgelpunkt) mit ganz bestimmter Funktion versehen werden und unabhängig von ihrer Stellung in Tutti und Solo oder in Ritornellen formal wichtige Punkte kennzeichnen. Entsteht Form bei Vivaldi durch größere, mosaikartig aus relativ frei wählbaren Phrasen zusammengesetzte Abschnitte mit Tuttibesetzung, in Bachs Köthener Konzerten dagegen durch besetzungsmäßig nicht festgelegte, jedoch eher ritornellartige, nahtlos die einzelnen Phrasen verbindende Teile, so sind im ersten Satz des Konzertes BWV 1061 die Phrasen selbst Ausgangspunkt der Formbildung. Die für die Form verantwortlichen Elemente sind also kleiner geworden<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Die Wiener Klassiker verkleinern um eine weitere Ebene. Sonatensatzform etwa ist bei ihnen kein schematisch vorgegebenes, sich aus großen Abschnitten zusammensetzendes Gehäuse, sondern entsteht durch einen Prozeß auf der Ebene des Einzeltak-

Die Bearbeitung des Violinkonzerts a-Moll für Cembalo übernimmt die in den Konzertbearbeitungen und im Konzert BWV 1061 geschaffene Cembalofaktur. Der erste Satz der Vorlage BWV 1041 (etwa 1720) hat folgende — für Bach charakteristische — Merkmale: Das Ritornell erscheint nur am Satzbeginn vollständig; die übrigen Ritornelle sind gekürzt und stark mit Soli durchsetzt, behalten aber die Reihenfolge der aus dem Kopfritornell ausgewählten Abschnitte genau bei. Die wichtigen Ritornelle sind tonal nicht stabil: T. 1—24 moduliert von a nach E, T. 52—84 von C nach e. Die Anfänge der Ritornelle lassen sich nur schwer erkennen<sup>23</sup> (Übereinanderschichten von Solo und Tutti in T. 52—55, 143—146; häufiges Vorkommen des Ritornellkopfs auch im Forte als Solobegleitung). Die Soli vereinheitlichen: T. 108 ff. greift T. 91 ff. auf. — In der Cembalobearbeitung dieses Konzertes, BWV 1058 (1730—33), bleibt der Orchestersatz nahezu unverändert, verliert jedoch seine Funktion, da der Cembalosatz komplettiert wird. Das Verhaken von Violine und Orchester in Komplementärrhythmen, das einen wesentlichen Bestandteil der Vorlage bildet, geht in das Mit- und Gegeneinander der beiden Cembalostimmen über. Die rechte Hand des Cembalos übernimmt die Oberstimme der Tutti und die Violinsoli; die linke Hand arbeitet den Generalbaß und viele rhythmische Impulse des Orchesters ein. Sie ist nicht nur an Solo-, sondern häufig auch an Tuttistellen (T. 102 ff., 123 ff., 142 ff.) in virtuose Sechzehntel aufgelöst, so daß die schon in der Vorlage undeutliche Tuttiabgrenzung hier ganz verlorengeht. Es entsteht im Cembalo ein durchgehend solistischer Spielfluß, für den die Mitwirkung des Orchesters satztechnisch nicht notwendig ist<sup>24</sup>.

---

tes durch Veränderungen vor allem in motivisch-rhythmischer und metrischer Hinsicht. Nicht die Phrase an sich ist mehr wichtig, sondern wie sie beschaffen ist, was mit ihr geschieht.

<sup>23</sup> Engel S. 57 erwähnt diesen Sachverhalt ausdrücklich.

<sup>24</sup> Daß die Bearbeitung des Violinkonzerts E-Dur BWV 1042 für Cembalo BWV 1054 anderes Aussehen hat, liegt wohl weniger — wie Siegele S. 127 annimmt — an unterschiedlichen Bearbeitungsstufen, sondern an einer anderen Struktur der Vorlage. Der erste Satz aus BWV 1042 enthält viele melodische Imitationen insbesondere des Kopfmotivs. Das Cembalo geht im wesentlichen nicht über Zweistimmigkeit hinaus, vermag also Solostimmenverlauf, Baß und mehrschichtige melodische Imitationen nicht einzuarbeiten. Deshalb beschränkt sich die linke Hand meist auf eine Verdopplung bzw. in den Soli (z. B. T. 21 ff.) auch auf eine Übernahme des Generalbasses. Der Cembalosatz ist also nicht eigenständig, sondern bedarf, da er nur Solovioline und Generalbaß zusammenfaßt, der Mitwirkung des Orchesters.

Das Italienische Konzert BWV 971 knüpft einerseits an die Besetzung der frühen Konzertbearbeitungen für Cembalo und andererseits an den verselbständigten Cembalosatz der Konzerte BWV 1058 und 1061 an, zeigt aber daneben auch — etwa in den Takten 139 ff. — typisch tasteninstrumentale, nicht an die Gattung des Konzerts gebundene Faktur. Die Begriffe der Formenlehre sind noch weniger als in den Bachschen Konzerten mit Orchesterbegleitung anwendbar. Untersucht man die Teile, die Abschnitte aus den ersten dreißig Fortetakten aufgreifen, so erkennt man für die Takte 53 ff. die oben beschriebene Bachsche Ritornelltechnik. Es erscheinen dort die Takte 1—8 und nach einem längeren Einschub (T. 61—72) die Takte 13—30. In den Takten 103 ff. und 139 ff. jedoch versagt die Vorstellung von wiederkehrenden Abläufen, da nur der viertaktige Ritornellkopf (in T. 139 ff. zweimal) erklingt. Manual- und Registerwechsel bzw. Dynamikänderungen, die stellvertretend Gegensätze schaffen, Tutti und Solo kennzeichnen könnten, sind nicht in Einklang zu bringen mit der Gliederung des Satzes nach Ritornell- und Solohaltung. Einige Fortestellen, etwa T. 9—26 und 61—66, haben Solocharakter, andererseits bringen Pianopartien wiederkehrendes Material (z. B. T. 147 ff. = T. 91 ff.). Die harmonische Anlage des Satzes ist unübersichtlich. Das erste Solo scheint über die Doppeldominante (T. 49) nach C-Dur zu modulieren; das zweite Ritornell T. 53—90 beginnt erwartungsgemäß mit C-Dur, führt aber im fünften Takt nicht mit dem erwarteten G-Dur-Dreiklang, sondern mit dem F-Dur-Dreiklang weiter. Es moduliert mit Hilfe des obengenannten Einschubs schließlich nach d-Moll. (Wie in den Rahmenritornellen festigt ein Orgelpunkt kurz vor Schluß die Zieltonart.) Das B-Dur des Ritornellkopfs T. 103—106 hat für den Satz kaum Bedeutung; der Ritornellkopf in T. 139—146 setzt sequenzierend auf F- und G-Dur an, schafft also ebenfalls keinen tonalen Orientierungspunkt. Aber selbst das F-Dur des Eingangsritornells wirkt unstet, da der harmonische Ablauf — im Gegensatz etwa zu Vivaldi — im Ganzen nicht durch die Stufen I-IV-V-I, sondern durch häufige Ankadenzierung der IV. und V. Stufe mit Hilfe von Zwischendominanten (T. 3 — das *es*“ bezieht sich zwischendominantisch auf die gleichzeitig mit ihm erklingende Subdominante —, 11, 13/14, 19/20) bestimmt ist. Bach nähert in diesem Satz, wie so oft, die großflächige tonale Anlage und den kleinräumigen harmonischen Ablauf einander an: Im Großen können alle Dur- und Molldreiklänge der Grundtonart tonaler Ausgangs- oder Zielpunkt eines Abschnitts wer-

den, ohne sich aber dann als Tonart verfestigen zu müssen; im Kleinen können alle Dur- und Molldreiklänge der Tonart über Zwischendominanten angesteuert werden, ohne in eine neue Tonart zu modulieren<sup>25</sup>. Mit dieser Art tonalen und harmonischen Arbeitens ist eine klare tonale Gliederung des Konzertsatzes in Tutti-Tonartenstationen und Soloepisoden mit Modulationen, ist die Einhaltung eines klar erkennbaren formal-tonalen Schemas a priori nur schwer vereinbar<sup>26</sup>.

Auf welcher Ebene nun zeigt sich im ersten Satz des Italienischen Konzertes der Konzertcharakter, da das formale Gegensatzpaar Tutti = Tonartenstation — Solo = Modulation gar nicht und selbst der in anderen Konzerten Bachs noch gültige Begriff „Ritornell“ nur mit Einschränkungen anwendbar sind? Mir scheint, daß auch dieser Satz auf dem Prinzip von „Wiederkehrendem“ beruht, daß aber das Wiederkehrende anderer Art ist als in den Köthener Konzerten Bachs. Nicht so sehr die Wiederkehr einer Reihe von Phrasen, die in bestimmter, im Eingangsritornell festgelegter Abfolge erscheinen, sondern vielmehr die Wiederkehr ganz bestimmter Phrasenstruktur, periodischer Struktur, bestimmt den Satz. T. 1—4 und 27—30 stellen ein bis in die Einzelnote durchgearbeitetes Vordersatz-Nachsatz-Paar dar. Im Vordersatz T. 1—4 hat jeder Takt anderes Aussehen und aufgrund seiner Position seine bestimmte, unverwechselbare Funktion. T. 1 setzt mit dem basisbildenden Dreiklang in tiefer Lage einen Anfang, T. 2 läßt in der rechten Hand die in T. 1 initiierte Bewegung ruhig weiterlaufen, T. 3 spannt durch die Synkope und die kleine Sept der rechten Hand stark an und löst sich in T. 4. T. 5 setzt nach einer trennenden Pause (die man in Bachs Musik sonst nur sehr selten finden kann) mit einem Rückgriff auf T. 1 an; doch kommt den Takten 5—8 Nachsatzfunktion nicht zu, da sie die Vorgänge aus T. 1—4 nur

---

<sup>25</sup> Auch bei den Wiener Klassikern bestehen Ähnlichkeiten zwischen tonaler Satz-anlage und kleinräumigem harmonischem Ablauf: Für Durtonarten ist es die Regel, Abschnitte in der Grund- und in der Dominanttonart einander gegenüberzustellen (s. etwa Sonatensatzform); auf kleinem Raum entsteht Tonart im wesentlichen durch die Kadenz, also wiederum durch Quintverwandtschaften.

<sup>26</sup> Der erste Satz des 5. Brandenburgischen Konzertes, der von der Tutti-Solo-Gliederung und der tonalen Großanlage her den Vivaldischen Konzertsätzen sehr nahe steht — s. oben —, basiert in seinem Eingangsritornell so stark wie wohl kein anderes Bachsches Konzertritornell auf den Stufen I, IV, V und VI (nur in T. 7 eine flüchtig berührte Zwischendominante). Die Parallelität von tonaler Anlage und harmonischem Ablauf ist also auch hier ganz offensichtlich.

um eine Quint nach oben versetzt wiederholen. Erst die Takte 27—30 schließen die beiden eine Antwort benötigenden Viertakter 1—4 und 5—8 nachsatzartig ab. Mit T. 27 führt eine breite Kadenz zum Trugschluß des Taktes 28. Dieser zweite Takt hat aber nun keinen Zäsurcharakter, sondern erhält mit dem doppeldominantischen *b'* und seiner sofortigen Aufhebung durch *b'* und mit den Sechzehnteln an Taktbeginn und -ende eine starke Zielstrebigkeit. T. 29 erinnert durch die Synkope an T. 3, führt jedoch durch das Umschlagen von Sechzehnteln zu Achteln und mit der energischen Klangfolge II  $\frac{6}{8}$  V<sup>7</sup> auf einen wirksamen männlichen Schluß in T. 30 hin. Zweites und letztes Ritornell des Satzes schließen in T. 87—90 bzw. 186—189 ebenfalls mit diesem Nachsatz; die Takte 103—106 und 139—146 bringen nur den Vordersatz. Die Soli hingegen — wie auch die Teile, die von Vorder- und Nachsatz eingerahmt sind — haben keine solche Struktur; sie sind aus teils offenbleibenden (z. B. T. 35—38), teils geschlossenen (z. B. T. 31—34), gut abzirkelbaren Taktgruppen, meist von Zwei- oder Viertaktlänge, gereiht. Diese Taktgruppen entstehen oft dadurch, daß innerhalb eines vorgegebenen zwei- bzw. viertaktigen harmonischen Vorgangs eine ein- oder zweitaktige Bewegungsform wiederholt wird (z. B. T. 21 = 22 = 23, 31 = 32, 35/36 = 37/38, 43 = 44, 61 = 62, 67 = 68, 69 = 70 = 71 = 72, 91/92 = 93/94 = 95/96, 97 = 98 usw., in 129/130 = 131/132 = 133/134 ein absteigender Baß). Diese Wiederholungen machen es unmöglich, daß jeder Takt eine nur ihm eigene Funktion innerhalb der Taktgruppe annehmen kann, wie es in den Periodenhalbsätzen der Ritornelle der Fall ist. — Das Konzertprinzip ist in diesem Satz also durch den Wechsel zwischen gebauter Periode und Reihung (also auf der Ebene von „Kontrast“, „Wettstreit“) verwirklicht, die Konzertform ist somit abhängig vom Aussehen der einzelnen Phrase. Die Phrase ist zu einem bestimmenden Satzfaktor geworden.

Eine Periode der oben beschriebenen Art<sup>27</sup> ist in Bachs Köthener Konzerten bzw. in seinen Konzerten nach Köthener Vorlagen nicht zu finden<sup>28</sup>. Man vergleiche den Anfang des 2. Brandenburgischen

<sup>27</sup> Ich möchte im folgenden den Begriff „Periode“ nur auf zwei wirklich aufeinander bezogene — umfangsmäßig aber nicht unbedingt gleiche — Taktgruppen beschränken und nicht auch jede Reihung von harmonisch zu Halb- oder Ganzschluß führenden Viertaktern oder gar von offenbleibenden, zufällig vier Takte umspannenden Taktgruppen als „Periode“ bezeichnen.

<sup>28</sup> Siehe hingegen Hans Vogt, Johann Sebastian Bachs Kammermusik. Voraussetzungen, Analysen, Einzelwerk, Stuttgart 1981: In den Themen der Instrumentalkon-

Konzertes BWV 1047, in dem T. 1 in T. 2, T. 3 in T. 4 und T. 5 in T. 6 wiederholt wird, also beliebige zweitaktige Glieder ohne feste Funktion gereiht und dann durch eine zweitaktige Kadenz T. 7/8 abgeschlossen werden. Im 3. Brandenburgischen Konzert BWV 1048 ist eine Untergliederung der zunächst eine Periode vortäuschenden acht Anfangstakte in Vorder- und Nachsatz nicht möglich. Das Konzert BWV 1053 reiht in den ersten Takten schlecht abgrenzbare Abschnitte (s. oben); BWV 1060 bezieht zwar T. 3/4 auf T. 1/2, setzt aber schon T. 1 aus zwei quasi gleichen Halbtakten zusammen, so daß den einzelnen Takten ebenfalls keine feste Funktion zukommt. Das Konzert BWV 1055 beginnt mit einem siebzehntaktigen Abschnitt<sup>29</sup>, von dem nur die ersten vier Takte übersichtlich — in jeweils vier Viertel umfassende, offenbleibende Phrasen — zu gliedern sind. — Doch auch in regelmäßig mit Viertaktgruppen arbeitenden instrumentalischen Gattungen — in Tänzen und gelegentlich Konzertschlüssen<sup>30</sup> — sucht man eine solche gebaute, vom Einzeltakt her entstehende Periode wie im ersten Satz des Italienischen Konzerts vergebens. Das kann wohl nur mit der späten Entstehungszeit dieses Konzerts (Druck 1735) erklärt werden. Das konstruktive Bauen mit Taktgruppen ist ein in der italienischen Instrumentalmusik nach 1720, etwa in Vivaldis Konzerten oder in der neapolitanischen Opernsinfonie<sup>31</sup>, verbreitetes Kompositionsprinzip, und so ist es denkbar, daß der Titel des Konzertes BWV 971 nicht nur auf die italienische Her-

---

zerte finden sich fast immer regelmäßige Perioden und klare Kadenzen (S. 120). Siehe auch Heinrich Bessler, Zur Chronologie der Konzerte J. S. Bachs, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 155—128, der bereits in den Köthener Konzerten um 1720 mit Kontrasten arbeitende, in Vorder- und Nachsatz gegliederte Themen erkennen will (S. 125 f.). Von den von ihm in diese Phase eingeordneten Konzerten — den beiden Violinkonzerten und dem 5. Brandenburgischen Konzert — beginnt nur das a-Moll-Violinkonzert mit einer 2+2-taktigen (aber nicht vordersatz-nachsatzähnlichen) Taktgruppe. — Breig, Periodenbau sieht die Periodik für Konzertsätze als gattungsspezifisch an (Diskussion S. 41). Er betont allerdings, daß es sich bei der von ihm an Konzertsätzen (auch Kopfsätzen) herausgearbeiteten 4-, 8- und 16taktigen Gliederung im Gegensatz zu der von unten, vom Einzeltakt her entstehenden Periodik in Tänzen meist um eine Periodik von oben handelt (S. 27).

<sup>29</sup> Siehe hingegen Breig, Periodenbau S. 31 f., der dieses Ritornell als sechzehntaktig bezeichnet.

<sup>30</sup> Siehe Kapitel A I 2. und A II 1.

<sup>31</sup> Siehe Helmut Hell, Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 19), Tutzing 1971, insbesondere Kapitel IV.

kunft der Konzertsattung — im Gegensatz zur französischen der Overture bzw. Suite —, sondern auch auf die satztechnischen Besonderheiten dieser Komposition hinweist<sup>32</sup>.

## I 2. Beziehungen zwischen Phrase, Besetzung und Form in Konzertschlusssätzen

Schlusssätze aus Konzerten können ähnlich wie Konzertkopfsätze gebaut sein. Im Schlusssatz des Cembalokonzerts BWV 1053 etwa sind wie im ersten Satz in den Ritornellen Tutti und Soli miteinander verwoben: Schon in den ersten drei Takten — wie bei allen Wiederholungen des Ritornellkopfes — umspielt das Cembalo in virtuosen Sechzehnteltriolen den vom Orchester in Achteln ausgespielten Tonkadreiklang. In T. 48–61 ist auch die Ritornellfortsetzung, in T. 108–125 sogar das gesamte Ritornell solistisch ausgezert (deshalb im Orchester Piano). Wie im Kopfsatz wiederholen nicht alle Ritornelle das Eingangsritornell vollständig; auch das Erweitern des Ritornellablaufs durch Soli findet sich. Ritornell und Tonartenstation sind einander ausnahmsweise fest zugeordnet<sup>33</sup>. Aus der folgenden Tabelle ist der Ablauf des Satzes ersichtlich:

Ritornell	T. 2–19	E-dur	a b c d e Kadenz (4 4 4 2 2 2 Takte)
Solo	T. 19–23		
(Ritornell)	T. 24–27	E-dur	a)
Solo	T. 27–43		
Ritornell	T. 44–61	H-dur	a b c d e Kadenz (b,c,d,e im Piano)
Solo	T. 62–79		(beginnend mit b, T. 71/72 Forte im Orchester)
Ritornell	→ T. 80–83	E-dur	a
	Solo T. 83–107		(Orchester häufig a)
	Ritornell T. 108–125	E-dur	a b c d e Kadenz (Piano)
	→ T. 126–137	E-dur	b c d e Kadenz

<sup>32</sup> Andere auf Klavierinstrumente reduzierte Konzerte dieser Zeit, die nach „neuestem gusto“, also italienischem Vorbild komponiert sind, zeichnen sich nach Schering S. 131 durch gebrochenes Akkordspiel aus.

<sup>33</sup> Auch für Schlusssätze trifft normalerweise die Zuordnung der Formenlehre Ritornell = Tonartenstation nicht zu. Bach folgt hierin Vivaldi, der z. B. im dritten Satz des Konzerts op. 7/11 (= F I/206 = RV 208a = GA 452, Bachs Bearbeitung BWV 594) modulierende Tutti schreibt (das zweite führt von C- nach G-Dur, das dritte von G-Dur nach e-Moll).

Solo	T. 138-175		
Ritornell	→	T. 176-179	fis-moll a
	Solo	T. 179-183	
→	T. 184-187	fis-moll b	
Solo	T. 187-191		
Ritornell	→	T. 192-195	E-dur a
	Solo	T. 195-198	
→	T. 199-200	E-dur c	
Solo	T. 200-203		
→	T. 204-207	E-dur c als Sequenz	
Solo	T. 207-258		
	ab T. 259 Ca capo <sup>34</sup> bis T. 137		(Orchester häufig a)

Schwierigkeiten bereitet die Taktzählung, d. h. die Festlegung der Phrasengrenzen. Da das Cembalo in T. 1 abtaktig beginnt, ist man geneigt, dort auch den Anfang des Orchesterritornells zu sehen. Es erscheint mir jedoch für den weiteren Satzverlauf günstiger, Abschnitt a erst mit dem Auftakt des Orchesters zu T. 2 beginnen und Phrase a bzw. b auf der Takteins von T. 5 bzw. 9 schließen zu lassen. Wie im ersten Satz ergeben sich für die weiteren Phrasen keine klaren Grenzen; die im Schema angeführten Taktzahlen sollen nur gleiche Bewegungsformen grob zusammenfassen.

Unter den Konzertschlußsätzen finden sich jedoch einige Sätze, die deutlicher gliedern<sup>35</sup>. Daß solches Gliedern durch ausdrückliches Nebeneinanderstellen von Tutti und Concertino und durch scharfes Voneinanderabgrenzen verschiedener Bewegungsformen erreicht wird — dritter Satz des 1. Brandenburgischen Konzerts BWV 1046 —, ist die Ausnahme. Häufiger findet sich, vor allem in den Ritornellen, eine regelmäßig durchlaufende Viertaktigkeit. Im Violinkonzert E-Dur BWV 1042 läßt sich der letzte Satz vollständig in regelmäßige Sechzehntakter unterteilen. Im Gegensatz zu den Periodenhalbsätzen aus dem ersten Satz des Italienischen Konzerts ist jedoch die Funktion der einzelnen Takte vom Rhythmischen her nicht bestimmbar: T. 1 entspricht von der Bewegungsform her T. 3; T. 5, 6, 7 und 8 entsprechen einander; T. 9 ff. greift T. 1 ff. auf, und nur T. 4 und 15/16 sind als Takte mit Schlußfunktion herausgehoben. Die Gliederung wird eher auf harmonischer Ebene vollzogen, indem die ersten beiden

<sup>34</sup> Die Da-capo-Anlage ist keine Besonderheit von Schlußsätzen, sondern findet sich etwa auch im Kopfsatz des Violinkonzertes E-Dur BWV 1042.

<sup>35</sup> Siehe dazu auch Engel S. 61.

Viertakter auf der Tonika ansetzen und auf der Dominante offenbleiben, der dritte Viertakter nochmals mit der Tonika beginnt, aber zur Zwischendominante der Subdominante führt und der letzte Viertakter den Spannungsverlauf umkehrt und über eine Quintbeziehung — von der IV aus — die I ansteuert. Die weiteren Ritornelle sind stets vollständig, stehen aber alle in der Grundtonart, so daß der Satz Ron docharakter annimmt. Bei den Soli schimmert eine Gliederung in Viertakter — offenbleibende Sequenzen (z. B. T. 17–20), mit Halb-, Ganz- oder Trugschluß abgerundete Taktgruppen (z. B. T. 29–32) oder durch den Rhythmus oder die Bewegungsform des begleitenden Orchesters zusammengehaltene Phrasen (z. B. T. 49–52, 53–56) — durch. Die Viertaktigkeit dieses Satzes und die Bauweise der Viertakter erinnern an die schematisch vorgegebenen Viertaktgruppen von Tanzsätzen (s. Kapitel A II 2.). Tänzerische Taktart ( $\frac{3}{8}$  oder ein Vielfaches davon), gekoppelt mit einer tanzsatzähnlichen Gliederung in gleichsam vorgeprägte Viertakter, findet sich auch in einigen anderen Konzertschlußsätzen Bachs, am auffälligsten in den Cembalokonzerten A-Dur BWV 1055 und f-Moll BWV 1056. Im A-Dur-Konzert sind die ersten drei Takte der meisten Tutti-Viertaktgruppen untereinander ähnlich gestaltet, mit einer funktionalen Hervorhebung nur des dritten, kadenziell zielstrebigen Taktes. Der vierte Takt ist meist Abschluß, kann aber auch aufgrund seiner Andersartigkeit Ausgangspunkt für eine neue Phrase werden (T. 60, 98). Auch in den Tutti des f-Moll-Konzerts sind die Viertakter nicht das Ergebnis eines Bauens mit funktional differenzierten Einzeltakten, sondern werden im wesentlichen durch harmonische Vorgänge abgesteckt. Nur der Rhythmus  $\overline{\text{TTT}}$  hat eine gewisse Initialfunktion (T. 1, 5, 9, 11, 13), der Rhythmus  $\text{T}|\text{T}|\text{T}$  abbremsenden Charakter (Ende der zweiten und vierten Viertaktgruppe).

Das einzige Konzert, das im Schlußsatz mit aus Einzeltakten gebau- ten Viertakten arbeitet, ist wiederum das Italienische Konzert BWV 971. Der eröffnende synkopische Oktavsprung, der davonstürmende Lauf des zweiten Taktes, das Sammeln des dritten Taktes und Absteigen in die weibliche Endung des vierten Taktes in der rechten Hand sind gekoppelt mit einer Beschleunigung Halbe — Viertel — Achtel und einem bis T. 3 reichenden Abwärtsgang der linken Hand. Jeder Takt hat seine bestimmte Aufgabe, außerdem aber sind die vier Takte auf äußerst differenzierte Weise (Abstieg links T. 1–3, rechts T. 3–4,

Aufstieg rechts T. 2, links T. 3–4, Beschleunigung links T. 1–3, Bremsen rechts T. 3–4) zueinander in Beziehung gesetzt. Nach einem weniger stark strukturierten Achtakter folgt in T. 13–16 noch einmal dieser Periodenvordersatz, um in den Takten 21–24 seine Beantwortung durch einen Nachsatz zu finden. T. 21 beginnt auf dem ersten Viertel zwar wie der eine pendelnde, statische Viertaktgruppe eröffnende T. 17, gibt jedoch durch das Abändern des Rhythmus (T. 17 ♩♩, T. 21 ♩♩♩) den Anstoß zu einer abwärtsfallenden Bewegung auch in T. 22. Damit ist das Pendeln durchbrochen, T. 23 sammelt – in ähnlicher Weise wie T. 3 – die Bewegung in akkordlichen Viertelschlägen und führt zum Schluß des Taktes 24. – Normalerweise füllt Bach im Vierviertel- und auch im Allabrevetakt die Takthälften gleich aus (s. im Konzert BWV 1052 1. Satz etwa T. 7 ff., T. 14, im Konzert BWV 1042 1. Satz etwa T. 7 und T. 82 ff. – dort der um einen Halbtakt verschobene Ritornellkopf). Innerhalb der Periodenhalbsätze des Schlußsatzes aus dem Italienischen Konzert hat der Allabrevetakt jedoch Eindeutigkeit gewonnen: Die erste Halbe hat mehr Gewicht als die zweite, die kompositorische Ausfüllung der ersten Taktälfte unterscheidet sich von der der zweiten (vgl. hingegen T. 5 und 9). Erst dadurch erhält der T. 21 seine starke Stoßkraft, taucht in ihm doch die in T. 17 Mitte auftaktig beginnende Wendung



so verschoben auf, daß sie abtaktig beginnt.

Das erste Ritornell dieses Satzes ist also ähnlich von festgefügt Periodenhalbsätzen umrahmt wie das des ersten Satzes. Auch die Soli sind ähnlich wie dort meist reihend angelegt: als Sequenz (T. 33–37), zwischen zwei Klängen oder Bewegungsformen pendelnd (T. 38–43, 77–84, 85–88), als Wiederholung einer vor allem durch die Harmonik zusammengehaltenen Viertaktgruppe mit Stimmtausch (T. 25–32). Die Periodenhalbsätze erklingen, häufig durch einen Orgelpunkt vorbereitet (T. 59, 85, 132, 181), in

- T. 65–68 und 73–76 auf C,
- T. 93–96 und 101–104 auf d,

- T. 113—116 Vordersatz, zunächst auf g, dann B,
- T. 124—126 Vordersatz (ohne den ersten Takt) auf d,
- T. 140—142 und 147—150 auf a (Vordersatz ohne den ersten Takt),
- T. 152—154 Vordersatz (ohne den ersten Takt) auf F;
- T. 187—190/199—202 und 207—210 auf F;

die durch Orgelpunkt vorbereiteten Abschnitte T. 65—76, 93—104, 140—150 und 187—210 lassen sich, ohne daß die Dynamik diese Einteilung an allen Stellen unterstützen würde, als Ritornelle zusammenfassen. Ähnlich wie in den Köthener Konzerten kürzt Bach die auf das Eingangsritornell folgenden Ritornelle (außer dem Schlußritornell), ohne die Reihenfolge der Abschnitte zu ändern, und schiebt neue Teile ein (T. 97—100). Ein gegenüber der Köthener Zeit neues Phänomen macht sich jedoch bemerkbar: Die Phrase T. 1—4 ist in einigen Fällen um den ersten Takt gekürzt (T. 124, 140, 152) oder mindestens entstellt (T. 113, 187). Trotzdem registriert man beim Erklingen des zweiten oder spätestens dritten Taktes, daß es sich um den Periodenvordersatz handelt. Auch die Orientierung, wo innerhalb des Halbsatzes man sich befindet, ist sofort möglich.

Dieser Satz verbindet demnach die für die Köthener Konzerte übliche Gliederung durch Ritornelle mit der aus dem ersten Satz des Italienischen Konzerts bekannten Gliederung durch Periodenhalbsätze. Damit werden die Grenzen der in den Ritornellen verwendeten Phrasen — die in den Köthener Konzerten meist noch verschwimmen<sup>36</sup> — deutlich. Die Zusammenstellung der Ritornelle aus phrasengroßen Abschnitten und die Konstruktion der periodischen Halbsätze aus Takten haben Gemeinsamkeiten. In den Ritornellen folgen Phrasen aufeinander, von denen jede ihre bestimmte Funktion (Eröffnen, Vorwärtstreiben, Schließen usw.) hat und zwar ausgespart, aber nicht in der Reihenfolge mit anderen Phrasen vertauscht werden kann. Im Periodenhalbsatz folgen Takte aufeinander, von denen jeder seine bestimmte Funktion hat (Eröffnen, Weiterdrängen, Schließen usw.) und insofern nicht an einen anderen Platz verschoben werden kann.

---

<sup>36</sup> Vgl. etwa den ersten Satz des Violinkonzerts a-Moll BWV 1041, in dem der viertaktige Ritornellkopf trotz der stets vollständigen Gestalt gelegentlich nicht sofort erkannt wird, weil die Solovioline gleitende Übergänge schafft und der Rhythmus des ersten Ritornelltaktes häufig auch an funktional anderer Stelle (schon in T. 2, aber auch bei der Begleitung der Soli) vorkommt — s. dazu auch Kapitel A I 1. mit Anm. 23.

Der dritte Satz des Italienischen Konzertes führt nun auch das bewußte Überspringen von Takten — in Analogie zum Auslassen von Phrasen in Ritornellen — vor Augen. Phrasenaufbau und Phrasenlänge sind zu einem Satzfaktor geworden, der nicht mehr dem Zufall überlassen oder von vornherein vorgegeben ist, sondern in jedem Moment vom Komponisten konstruktiv gehandhabt werden kann und vom Hörer deutlich wahrgenommen wird<sup>37</sup>.

Manche Schlußsätze aus Konzerten haben eine Affinität zur Gattung der Fuge (s. zu dieser Kapitel A II 4). Sofern Fugenkennzeichen sehr ausgeprägt sind (BWV 1049; BWV 1050 mit einem eher inventionsartigen Satz, aber dem einzigen Fall, wo das Thema zu Beginn einstimmig, ohne Generalbaßbegleitung, auftritt; BWV 1061 — dort „Fuga“ überschrieben), sind Ripieno- und Solostimmen an der Fuge beteiligt; die solistisch-virtuose Seite kann sich eventuell in den Zwi-

---

<sup>37</sup> Für die Wiener Klassiker wird dieses Prinzip der funktional in ein Taktgefüge eingebauten Takte und die damit gegebene Möglichkeit, auffällig Takte auszusparen oder einzufügen, grundlegend. Ich möchte kurz ein Beispiel hierzu anführen: Im zweiten Satz aus dem Streichquartett F-Dur op. 59/1 von Ludwig van Beethoven (Beethoven Werke, hrg. vom Beethoven-Archiv Bonn unter Leitung von Joseph Schmidt-Görg, Abt. IV, Bd. 4, hrg. von Paul Mies, München/Duisburg 1968, S. 13 ff.) wird in den ersten vier Takten ein Vordersatz allein durch den Rhythmus angedeutet: T. 1 mit einem Initialrhythmus, der in T. 2 wiederholt wird, T. 3 mit einem vorwärtsdrängenden Sechzehntelrhythmus und T. 4 mit einem Auffangen dieser Sechzehntel. Der erwartete Nachsatz ist plötzlich auch melodisch ausgearbeitet; er knüpft mit dem Rhythmus von T. 7/8 an T. 3/4 des Vordersatzes an. Jeder Takt hat eine spezielle rhythmische Gestalt: T. 5 wird über drei Sechzehntel Auftakt erreicht; in T. 6 findet sich ein nicht schlußkräftiges Auslaufen bis zum zweiten Achtel (Tonikaquintton); T. 7 setzt mit nur einem Sechzehntel-Auftakt energischer ein, und T. 8 schließt rhythmisch klar (wenn auch harmonisch nur die Tonika der Dominanttonart erreicht wird). Jede rhythmisch-melodische Gestalt hat also ihren Platz im Gefüge von Vorder- und Nachsatz zugewiesen bekommen, und dadurch ist es möglich, im folgenden mit diesen Elementen zu konstruieren. Jeder Baustein ist so fest geprägt, daß er bei einer nicht den ersten acht Takten entsprechenden Verwendung als Fremdkörper, als in den Ablauf eingreifendes, ihn neu bestimmendes Element erkennbar ist. Der ganze Satz beruht hierauf; ich erwähne jedoch nur einige wenige Stellen. So setzt Beethoven in T. 17—19 den Initialrhythmus dreimal hintereinander an und bringt die vorwärtsdrängende Sechzehntelfolge erst im vierten Takt. Der Ausgleich für diese Verschiebung wird durch eine Längung der Schlußnote auf zwei Takte (T. 21/22) vorgenommen. In T. 72—79 taucht, an Nachsatzstelle beginnend, eine neue Periode auf, die sich mit dem melodischen Aufstieg *f·b·d*'' (auf den Volltakt verschoben) an den Auftakt zu T. 5 und mit T. 77 an T. 6 anlehnt. Die abrupte dynamische Änderung (*cresc—pp*) macht es unmöglich zu überhören, daß T. 79, der eigentliche Schlußtakt der Periode, unerwartet mit dem Rhythmus des Taktes 1 gefüllt ist, um in T. 80—82 den Rhythmus der Takte 2—4 folgen zu lassen.

schenspielen durchsetzen. Im Tripelkonzert BWV 1044 besteht der solistische Cembalosatz (s. die Vorlage BWV 894) aus einer im wesentlichen in Achteltriolen verlaufenden Fuge. Der Orchestersatz und Soloflöte und -violine bilden auf rhythmisch ruhigerer Ebene ein eigenes Fugato, dessen Thema allerdings durch Reduzierung des Cembalothemas entstanden sein dürfte. Daher ist auch der Kontrapunkt aus T. 2 ff. in T. 26/27 wiederverwendbar. — Einige der fugenartigen Konzertschlußsätze weichen jedoch von einer Fuge in entscheidenden Punkten ab<sup>38</sup>. Im letzten Satz des Violinkonzerts a-Moll BWV 1041 sind bereits vom ersten Takt an Thema, Kontrapunkt und Baß gekoppelt, so daß der neue Themeneinsatz in T. 5 weniger als Imitation denn als quintversetzte Wiederholung eines geschlossenen Blockes mit vertauschten Stimmen gehört wird. Auch die Forteeinwürfe in T. 43—46, 69—72 und 91—94 (ohne Kontrapunkt), die auf jegliche nachfolgende Imitation verzichten, wirken kompakt<sup>39</sup>. Im Schlußsatz des 2. Brandenburgischen Konzertes BWV 1047 wird die Entstehung von Blöcken durch die Flächigkeit des Themas und der Kontrapunkte unterstützt. Das Thema, ein Trompetenthema, umspielt zunächst Tonikagrundton und -quint als Kerntöne. Der erste Kontrapunkt, in den Takten 1—4 rhythmisch fast parallel zum Thema geführt, bevorzugt als Kernton zunächst die Tonikaterz (mit Wechsel zum Subdominantgrundton), der zweite Kontrapunkt (ab T. 7) den Tonikagrundton. So wird der Themenblock im wesentlichen auf die Tonika zentriert. Mit einem imitierend einsetzenden, sich mit dem Kontrapunkt in Komplementärrhythmen verhakenden Fugenthema besteht kaum Gemeinsamkeit. Bemerkenswert ist auch, daß die meisten Themenblöcke solistisch besetzt sind, die meisten Tutti hingegen (T. 48 ff., 80 ff., 98 ff., 126 ff.) vom Thematischen her Zwischenspiel-

---

<sup>38</sup> Siehe dazu die Feststellung von Dahlhaus (S. 60), Konzert und Fuge bei Bach wiesen eine „Ähnlichkeit der formalen Bestimmungen“ auf. Dahlhaus bringt Vordersatz — Fortspinnung, Ritornell — Episode und Tonartenstation — Modulation auf der Konzertseite mit Thema — Fortspinnung, Durchführung — Zwischenspiel und Tonartenstation — Modulation auf der Fugenseite zur Deckung. Bei diesem Ansatz bleibt jedoch die satztechnische und phrasierungsmäßige Ebene unberücksichtigt.

<sup>39</sup> Auch im ersten Satz des d-Moll-Konzerts für zwei Violinen BWV 1043 geht der Fugencharakter verloren, da die Tutteeinwürfe T. 46—49, 55—58 und 85—88 alle Stimmen von Anfang an vereinigen, nur einen Themendurchlauf umfassen und ihm einen relativ festen Kontrapunkt (zweite Violine aus T. 5—8) gegenüberstellen, also jede imitatorische Haltung vermissen lassen.

charakter haben<sup>40</sup>. — Der letzte Satz des Konzertes für drei Cembali d-Moll BWV 1063 geht über die bisher genannten Fugensätze noch hinaus, indem die Forte-Tutti T. 69, 109, 131, 174, 196 und 213, die das Fugenthema enthalten, als Block akkurat abtaktig einsetzen. Dieses abtaktige Gliedern überträgt sich auch auf die Stellen T. 113, 117, 119, 121, 134, 138 usw., an denen ein gelegentlich sogar abrupter Wechsel des Partiturbildes erfolgt (besonders deutlich T. 133/134). Das ist eine für Fugen völlig ungewöhnliche Gliederungsart; sie ist allerdings auch für Konzertsätze Bachs — wie überhaupt für seine Instrumentalmusik — ungewöhnlich und mag ein ergänzender Hinweis darauf sein, daß die Vorlage dieses Konzertes möglicherweise nicht von Bach stammt<sup>41</sup>.

Die fugierten Schlußsätze der Konzerte BWV 1041, 1047 und 1063 (und der erste Satz aus BWV 1043) haben also folgende Eigenschaften gemeinsam: Wiederum sind das formal Bestimmende für diese Sätze Ritornelle, die an keine feste Besetzung gebunden sind. Sie werden durch das Fugenthema (und seine Wiederholungen) gebildet und sind deshalb einerseits einheitlicher und meist kürzer als Ritornelle in Konzertkopfsätzen und unterliegen andererseits anderen tonalen Regeln als Kopfsatzritornelle (zur Quinttonart modulierendes Thema z. B. in BWV 1041, quintversetzte Beantwortungen eines ganz in der Grundtonart bleibenden Themas z. B. in BWV 1047). Das „Fugen“-thema wird anders als in Fugen behandelt, um die „Wiederkehr“ zu betonen: Die von Anfang an erfolgende Kopplung mit einem Kontrapunkt und häufige Beschränkung auf nur einen Themendurchlauf, aber auch die Besetzung oder die flächige Gestaltung des Themas tragen dazu bei, daß sich ein kompakteres, weniger imitatorisches Aussehen ergibt. Bach setzt hier also auffälligere Gliederungspunkte als in Fugen, die gerade von einem „gleichmäßigen Fortgang“<sup>42</sup> bestimmt sind.

---

<sup>40</sup> Siehe auch die Tabelle bei Dahlhaus S. 57. Damit wird aber die von Dahlhaus vorgenommene Zuordnung Thema = Ritornell = Tutti, Nichtthematisches = Episode = Solo (S. 69) hinfällig.

<sup>41</sup> Fischer S. 142 äußert aufgrund des Mittelsatzes Zweifel an der Echtheit der Vorlage.

<sup>42</sup> Dahlhaus S. 61.

### I 3. Beziehungen zwischen Phrase, Besetzung und Form in Konzertsatzen

In den meisten seiner langsamen Konzertsätze deutet Bach den „Concerto“-Begriff im Sinne eines „Wettstreites“, einer Gegenüberstellung von konzertierenden Solisten und einer musikalisch festgefügtten Schicht. Die Soli wirken meist ausladend, improvisatorisch, ungebunden<sup>43</sup>. Der Gegenpol dazu wird nur in wenigen Fällen (BWV 1041, 1053, 1055) wirklich von einem Tutti gebildet. Stattdessen kann ein unnachgiebiger Rhythmus (die meist repetierenden Achtel, die den solistischen Partien in Violino piccolo und gelegentlich 1. Oboe und Baß im 1. Brandenburgischen Konzert BWV 1046 gegenüberstehen; der in gleichmäßigen Achteln verlaufende Generalbaß im 2. Brandenburgischen Konzert BWV 1047; der Rhythmus  $\downarrow \uparrow$ , der Begleitung in BWV 1053; der fast den gesamten Orchestersatz bestimmende Rhythmus



in BWV 1060), ein quasiostinater Baß (BWV 1041, 1042, 971) oder auch nur der strenge, in schnellem Tempo verlaufende Rhythmus der umrahmenden Sätze (bei nur solistisch besetztem Mittelsatz im 5. Brandenburgischen Konzert BWV 1050 und in BWV 1061) als Gegenpart fungieren. Die improvisatorische Haltung des Solos zieht undeutliche Gliederung nach sich, so daß das Wiedererkennen einzelner wiederholter Phrasen und damit auch das Erkennen der formalen Anlage des Satzes erschwert ist.

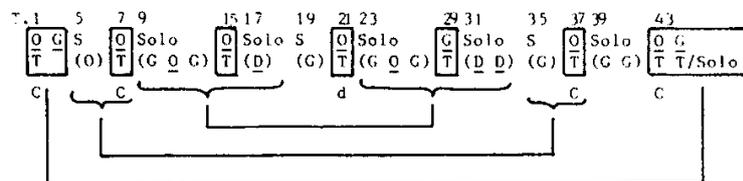
Ich möchte diesen Satztyp am Konzert BWV 1053 demonstrieren. Die taktgroßen Phrasen des einleitenden Tuttis werden durch vorgezogene Anfangs- bzw. übergehaltene Schlußtöne nahtlos miteinander verbunden; die melodische Sequenz der Takte 3–5 fällt durch den unterschiedlichen harmonischen Verlauf der Sequenzglieder kaum auf. Im Solo wird außer dem Halbschluß in T. 18 keines der Phrasenenden gliedernd wirksam, da an den harmonischen Ruhepunkten durch rhythmische Bewegung (Ende von T. 7, 8, 10, 12, 20, 27), ver-

---

<sup>43</sup> Selbst wenn die Solostimmen untereinander imitatorisch geführt sind (z. B. 2. und 5. Brandenburgisches Konzert BWV 1047 und 1050, außerdem BWV 1061), entsteht der Eindruck des Ungebundenen. In BWV 1061 etwa bleibt das Kopfmotiv nicht fest. Die Quint kann zur Oktav gedehnt werden (T. 2 usw.), die Sekund zur Terz (T. 22). Die Stimmensätze des Taktes 7 sind frei, nicht imitierend.

späteten Melodieschluß (Ende T. 13, 14, 15, 23, 25, 28) und sofortiges harmonisches Wiederanspannen (Ende von T. 10, 12, 13, 17, 20, 25) der Eindruck kontinuierlichen Fließens entsteht. Außerdem verhindern die unterschiedlichen Phrasenlängen eine Orientierung. In formaler Hinsicht ist der Satz wenig ergiebig. Außer der Einrahmung durch zwei gleichgebaute Tutti fallen nur die Halbierung des Solos durch den Halbschluß in T. 18, der Beginn beider Soloteile mit ähnlich aussehenden Takten und das Aufgreifen des Verlaufs der 1. Violine aus T. 1 in der rechten Hand des Cembalos in T. 11, erste Hälfte, auf.

Die mit Ostinati arbeitenden Mittelsätze zeigen hinsichtlich der Gliederung und der formalen Anlage mehr Übersichtlichkeit. Der Mittelsatz des a-Moll-Violinkonzertes BWV 1041 kommt in der wichtigsten Stimme des Orchestersatzes, dem Baß bzw. in den Soli auch der Bratsche, mit sehr wenigen Bauelementen aus: mit einem Orgelpunkt und einem stufenweise erfolgenden Abwärtsgang, die beide jeweils auf durchlaufendem Achtelrhythmus oder gekoppelt mit einem rhythmischen Ostinato auftreten können, und weiter mit einem aufgefächerten Dominantsept(non)akkord, der mit dem rhythmischen Ostinato verbunden ist. Auch das Solo beschränkt sich: T. 9—14, 23—28 und 39—42 (um dritten und vierten Takt der beiden anderen Abschnitte gekürzt) entsprechen sich; T. 17—20 und 33—36 sind gleich; T. 6 gleicht sich dem Schluß der beiden letztgenannten Abschnitte an. Trotzdem haben die Soloabschnitte aufgrund der auszierenden Girlanden improvisatorischen Charakter. Das „Konzertieren“ ist durch Gegenüberstellungen — improvisatorisch wirkende Violine und ostinate Baßbildungen, Forte-Tutti und Piano-Solo — realisiert. — Für den Satz ergibt sich eine fast symmetrische Anlage:



Zeichenerklärung:

T-Tutti

S-Solo, mit fester Figurenfolge im zweiten Takt, mit Halbschluß endend

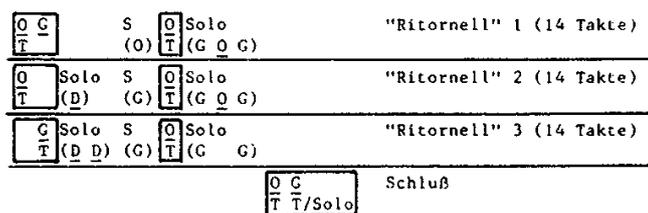
O-Orgelpunkt

G-Gang

D-aufgefächertes dominantischer Klang im Baß und harmonische Auflösung

Unterstreichungen verbunden mit rhythmischem Ostinato

Da einerseits die Soli völlig in die Konstruktion einbezogen sind, also auch „Wiederkehrendes“ bringen, und andererseits kein einziger Takt des Satzes ohne die Bauelemente Orgelpunkt, Gang, ostinater Rhythmus auskommt, ist es nicht sinnvoll, nur die Tuttianteile als Ritornelle zu bezeichnen<sup>44</sup>. Die Satztechnik des g a n z e n Satzes erinnert an die von Ritornellen. Die einzelnen Abschnitte eines Ritornells haben je eine bestimmte Aufgabe, die sie während des ganzen Satzes behalten und die es unmöglich macht, die Abschnitte in der Reihenfolge zu vertauschen. Nur Einschübe und Auslassungen sind möglich. Auch im Mittelsatz des a-Moll-Violinkonzertes haben die meisten Bausteine feste Funktion. Die symmetrisch liegenden Tutti T. 7–8, 21–22 und 37–38 liefern die statisch-ruhige Vorbereitung für die drei großen, bewegten Soli des Satzes; die mit T. 6 = 20 = 36 schließenden kurzen Soli bereiten diese drei Tutti vor; der Dominantsept(non)klang von T. 17/18 bzw. 31–34 ist seinerseits wiederum Ausgangspunkt für zwei dieser vorbereitenden Soli. So läßt sich der Satz aus drei großen — im übrigen gleich langen und jeweils mit Kadenz abgeschlossenen — Teilen mit wiederkehrendem Ablauf zusammengesetzt denken:



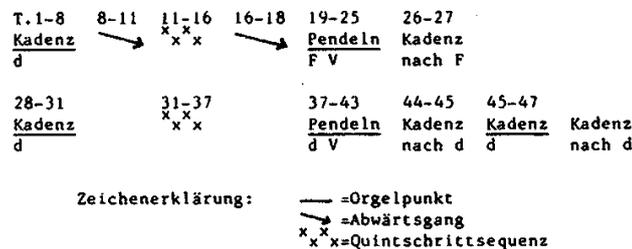
In jedem der drei Teile ist mindestens ein Abschnitt ausgespart bzw. eingeschoben — ein Verfahren, das von Kopfsatzritornellen her bekannt ist. Anders aber als in Kopfsatzritornellen sind hier die Phrasen alle gleich lang (2 Takte) und deutlich voneinander abgehoben (Dynamikwechsel stets abtaktig!). Die gleiche Länge ergibt sich jedoch nicht durch die melodisch-rhythmische Struktur der Phrasen, sondern durch kadenzielle Abläufe, die hinter dem ostinaten Gerüst stehen, die Gliederung also gleichsam vorgeben. Die Solovioline füllt dieses harmonische Gliederungsschema, ohne selbst aktiv die Phrasen nachzuzeichnen.

Der Mittelsatz des E-Dur-Violinkonzerts BWV 1042 ähnelt mit seinem Gegensatz von frei geführter Solovioline und Ostinatoelementen im Orchester dem soeben besprochenen Satz. Er beschränkt sich

<sup>44</sup> Siehe hingegen Eller S. 43.



male Anlage der linken Hand — sie kennt nur Orgelpunkt (unter einer Kadenz bzw. unter pendelnden Akkorden), Abwärtsgang oder Quintschrittsequenz — bildet einen Gegensatz zum improvisatorischen Duktus der rechten. Im folgenden Schema



erkennt man die Parallelität beider Teile des Satzes; der zweite Teil ist gegenüber dem ersten durch die angehängte Schlußbestätigung erweitert und um die beiden Baßgänge gekürzt. Der die beiden Teile des Satzes trennende T. 27 führt als einziger Takt die beiden Stimmen auf viertem bis sechstem Achtel der linken Hand in Gegenbewegung. Sonst laufen die beiden Stimmen stets parallel; Änderungen ihrer Bewegungsrichtung sind an die Gliederung des Satzes gebunden. So sind die Baßgänge T. 8—11 (erste Zählzeit) und 16—18 durch die Gruppe  $\text{♩} \text{♩}$  zusammengefaßt; die Quintschrittsequenz beginnt mit Aufwärtsbewegung (T. 11/12 bzw. 31—34); der lange Orgelpunkt verbindet sich mit drei nacheinander folgenden Aufwärtsgängen (T. 19—21, 37—39) und drei Figuren  $\text{♩} \text{♩}$  (T. 22—24, 40—42). Das harmonische Aussehen des Satzes — die Flächigkeit, die Beschränkung auf einfache Kadenzen oder Sequenzen, das regelmäßige Pendeln zwischen V<sup>7</sup> und I über den Orgelpunkten T. 19—25 und 37—43 — ist für Generalbaßmusik ganz ungewöhnlich, erinnert aber an den klanglichen Verlauf schneller Konzertsätze von Vivaldi<sup>46</sup> und damit an eine Harmonik, die für die Kompositionen der Vorklassiker und Wiener Klassiker zum Ausgangspunkt wird<sup>47</sup>. So ist auch dieser Satz — wie die beiden

<sup>46</sup> Man vergleiche etwa den ersten Satz aus op. 3/8 = BWV 593 (s. Kapitel A I 1.). Der zweite Satz dieses Konzerts, der wie Bachs Satz von ostinaten Bausteinen ausgeht — s. oben Anm. 45 —, hat kleinere harmonische Flächen. Auffallend ist jedoch, wie sich bestimmte Partikeln mit bestimmter harmonischer Funktion verbinden: Der Baßrhythmus aus T. 1 trägt Abwärtsgänge (T. 1—4, 5—8, 9—12, 41—44) oder Quintschrittsequenzen (T. 13—19, 24—31), der Baßrhythmus aus T. 4/5 die Folge I—V oder V—I (T. 4/5, 8/9, 12/13, 19/20, 22/23, 32—41).

<sup>47</sup> Bei Bach und bei anderen Komponisten der Generalbaßzeit bestimmt normalerweise der klangliche Vorgang der Komposition, der als primäre Schicht anzusehen ist, die Gliederung. Klangliche Vielfalt und Lebendigkeit werden angestrebt; regelmäßige

schnellen Sätze dieses Konzertes — im Rahmen von Bachs Konzertschaffen als satztechnisch „fortschrittlich“, vom fortschrittlichen Italien beeinflusst einzuordnen. Sind es in den schnellen Sätzen die Phrasierung und der Phrasenbau, die an italienische Musik denken lassen, so sind es in diesem Satz die Harmonik und der Belcanto-Charakter der Solostimme, die den Titel „Italienisches Konzert“ rechtfertigen und erklären.

## II 1. *Eigenarten der Phrasenbildung in Tanzsätzen*

Zeigen die meisten schnellen Sätze aus Bachs Konzerten, wie die formbildenden Ritornelle durch ein Zusammenstellen aus kleinen, schlecht abgrenzbaren Phrasen unterschiedlicher Länge entstehen, so läßt sich in denjenigen Suitensätzen Bachs, die dem Tanz noch nahe stehen (Sarabande, Menuett, Gavotte, Bourrée, evtl. Corrente und Giga), eine ganz andere Funktion der Phrasen beobachten. Die Bindung dieser Gattungen an die Bewegung, an den Tanz macht eine regelmäßige, überschaubare Phrasierung nötig, die gleichsam als Schema vorgegeben ist und kompositorisch nur gefüllt wird. Als wichtigste Stellen der vorgegebenen Viertaktgruppen kristallisieren sich die erste Betonung im ersten Takt und die erste Betonung im letzten, vierten, heraus. Im ersten Takt beginnen alle Vorgänge gleichzeitig (Auftake und eventuelles Nachschlagen der Begleitung bleiben unberücksichtigt), im vierten finden sie zu einem gemeinsamen Schluß. Melodie und Rhythmus stehen still (ein Weiterführen über die gemeinte Pause hinweg hat nur überleitenden Charakter), der klangliche Vorgang schließt mit Tonika, Trugschluß oder Halbschluß. Die Phrasengrenzen sind deutlich; es finden keine Überlappungen statt.

---

Wiederholungen einfacher klanglicher Verbindungen sind nicht üblich. (Die wörtlichen Kadenzbestätigungen, die Walter Reinhart in seiner Rekonstruktion des ersten Satzes aus Bachs Kantate 190, Zürich 1948, verwendet, verraten deshalb sofort die Hand des Bearbeiters.) Die Wiener Klassiker setzen häufig aus metrischen und phrasierungsmäßigen Gründen geordnete Wiederholungen von Klangfolgen, z. B. Wiederholungen eines Wechsels zwischen Tonika und Dominante. Die Harmonik ist also hier sekundärer, sich den Gliederungsgesichtspunkten unterordnender Bestandteil der Komposition.

Die Einheit der vier Takte kann auf verschiedene Weise realisiert werden. Die wichtigste Möglichkeit, eine Taktgruppe zusammenzufassen, als zusammengehörig spürbar werden zu lassen, liegt auf klanglichem Gebiet. Die Sarabande der 4. Englischen Suite F-Dur BWV 809 bringt in jeder Viertaktgruppe als Agens schon im ersten oder zweiten Takt einen durch eine verminderte Quint oder übermäßige Quart stark angespannten Klang, so daß die erste Phrasenhälfte trotz melodischen und rhythmischen Stagnierens (unverzerrter Sarabandenrhythmus) stark weiterdrängt. Diese Spannung wird in der zweiten Phrasenhälfte in einer rhythmisch fließenden Kadenz gelöst<sup>48</sup>. Nur aufgrund dieser sich wiederholenden harmonischen Anlage ist es dem Hörer in jedem Moment möglich, sich zu orientieren, an welcher Stelle einer Phrase er sich befindet, denn nicht alle Takte sind melodisch und rhythmisch unterschieden. T. 1 und 2 haben — wie so oft in tanzartigen Viertaktern — gleiches Aussehen. Die Viertaktgruppen jedoch sind untereinander differenziert. T. 7/8 und 23/24 bringen die überzeugendsten Kadenzen, da alle Stimmen in zielstrebigem Achtern zusammenlaufen. Den Kadenzen in T. 3/4 und 11/12 fehlt im vorletzten Takt eine Dominante in Grundstellung; sie wird erst im letzten Takt, wie eine weibliche Endung wirkend, nachgetragen, so daß die beiden Phrasen nicht überzeugend schließen. — Der erste Teil der Sarabande setzt zwei klanglich in sich geschlossene Taktgruppen nebeneinander; der zweite Teil aber verknüpft die Taktgruppen stärker, indem T. 13, 17 und 21 bereits auf erster Zählzeit mit einem Spannungsklang beginnen, der querständig oder chromatisch an den Schlußklang der vorausgehenden Phrase anschließt. Das harmonische Aussehen der Phrasen differiert also je nach ihrer Stellung im Satz.

In der Sarabande der 3. Französischen Suite h-Moll BWV 814 fehlen rhythmische und harmonische Modelle, die die Viertaktgruppen zusammenfassen. Der Sarabandenrhythmus erscheint ohne Regelmäßigkeit (synkopische Überbindungen von zweiter zu dritter Zählzeit stehen stellvertretend für auf zweitem Viertel einsetzende halbe Noten); harmonisch zeigen nur die Phrasenschlüsse eine gewisse Ordnung

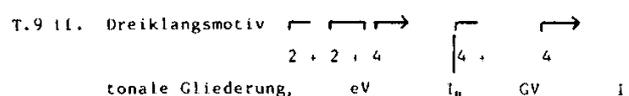
---

<sup>48</sup> Das Hinzielen aller musikalischen Vorgänge auf den vierten Takt ermöglicht es sogar, daß sich Tanzphrasen im dritten Takt in unterschiedliche Kadenzvorgänge aufspalten: s. etwa T. 23 und 56 aus der Courante der Französischen Suite c-Moll BWV 813 oder T. 31 und 63 aus der Corrente der Partita G-Dur BWV 829 mit einem Gegenüber von kadenzierendem Quartsextakkord und Subdominante auf der zweiten Taktzeit.

(h V<sup>7</sup> D I — A I fis I — h V<sup>7</sup> I). Die Phrasen nehmen melodisch wenig Bezug aufeinander; nur T. 1, 9 und 21 sind verwandt. Die Oberstimme und in T. 13—15 und 18—20 auch die Unterstimme wirken fast improvisatorisch. Trotzdem ist das regelmäßige Pulsieren von Viertaktgruppen spürbar. Die Ursache dafür liegt in zusammenfassenden Gängen. Der erste Viertakter wird von einem zur Dominante führenden Terzengang der Unterstimmen umspannt. Die Gänge der folgenden Viertaktgruppen sind zwar meist weniger prägnant, doch genügen sie, um die von der ersten Taktgruppe geweckte Erwartung, gleichlange und ähnlich gestaltete Taktgruppen könnten sich anschließen, zu erfüllen:

- T. 5—8 Unterstimmensexten mit Vorhalten in T. 5/6; in T. 7/8 Kadenz nach D
- T. 9—12 zunächst bis zu T. 10 Dezimen der Außenstimmen, ab T. 10 ein Abwärtsgang der Unterstimme nach *a*
- T. 13—16 Oberstimmensexten mit Vorhalten, fis-Moll ankadenzierend
- T. 17—20 Gang der Mittelstimme bis zu T. 18, ab T. 18 fast paralleler Gang der beiden Oberstimmen
- T. 21—24 Unterstimmengang bis T. 22, ab T. 22 Ende ein fast paralleler Achtelgang der beiden Unterstimmen, zur h-Moll-Kadenz führend

In der Gavotte der 5. Französischen Suite G-Dur BWV 816 fällt die harmonische Gliederung durch Schlüsse und Halbschlüsse wegen der Überleitungsfiguren in T. 4, 16 und 20 wenig ins Ohr. Gliederndes Merkmal in diesem Satz ist ein melodisches Element: der in Vierteln ab-oder aufsteigende Dreiklang (in Grundform oder Umkehrungen), der in das viertaktige harmonische Raster variabel eingefügt wird. Er folgt in den ersten beiden Takten zweimal nacheinander, eröffnet beim dritten Erklären einen zweitaktigen, mit G-Dur schließenden Melodiebogen und in T. 5/6 eine nach D-Dur führende viertaktige Einheit, die die Kleingliedrigkeit des Anfangs (Einzeltakte bzw. Zweitaktgruppen) überwindet. Der zweite Teil des Tanzes arbeitet gegenüber dem ersten mit tonal größeren Flächen und längeren Melodiebögen:



Die für Tanzsätze so häufige Untergliederung 1+1+2 der ersten vier Takte wird somit im zweiten Teil der Gavotte auf größere Einheiten übertragen<sup>49</sup>. Das immer stärkere Zusammenfassen wird durch die rhythmische Bewegung unterstützt, die in den Takten 1 und 2 von Vierteln ausgeht, in T. 3—7 stets in einer der beiden Hände Achtel bringt, im zweiten Teil noch einmal Ruhepunkte in T. 12 und 16 einschleibt und dann in einem siebentaktigen ununterbrochenen Achtelgang der linken Hand, bei dem teilweise sogar die rechte Hand mitgeht, zur Kadenz der Takte 23/24 führt.

Eine weitere Möglichkeit, ein aus Viertaktern bestehendes Gliederungsschema auszufüllen, besteht im Einsatz verschiedener Bewegungsformen. Besonders gut läßt sich das am Menuet aus der 3. Französischen Suite h-Moll BWV 814 zeigen. Die rechte, melodisch wirksame Hand läuft fast durchgehend in Achteln; wo längere Notenwerte auftreten, haben sie wichtige Funktion: Die Viertel in T. 19—22 lassen die auf das tonal gliedernde fis-Moll (T. 8 hV, T. 16 D, T. 24 fis, T. 36 h) hintreibenden Achtel des Taktes 23 deutlich hervortreten. Stehen diese Achtel in einem Takt, der auf eine lange Schlußnote hinführt, so kehrt sich in den Takten 25—28, also genau ab der zäsurbildenden Mittelkadenz des zweiten Teils, das Verhältnis um: Die langen Notenwerte der rechten Hand stehen nun im Anfangstakt, die Achtel im Schlußtakt. Damit wird ein Schließen dieser Taktgruppe verhindert; im Gegenteil drängen die Achtel auf den Einsatz des letzten Achttakters hin. (In der Fassung des 1. Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach wird die Zusammengehörigkeit der letzten acht Takte durch den Baßgang in T. 32/33 besonders deutlich.) — Im ersten Teil umspielen in T. 1—4 (und 9—12) die Achtel der rechten Hand *fis* mit einem Klangwechsel im Rhythmus ♩ ♩ . T. 5 (und ähnlich T. 13) verändert die Bewegungsform; der das *fis* übersteigende Hochtön erscheint nicht mehr auf dem dritten Achtel, sondern auf dem fünften. Harmonisch geht damit ein Wechsel vom V-I-Pendeln in T. 1—4 zu einer Sequenz (T. 5/6) mit abschließender Wendung zum Halbschluß (T. 7/8) einher. Der Rhythmus ♩ ♩ wird

---

<sup>49</sup> Ein solches Übergehen von kleinen Taktgruppen auf größere Flächen findet sich häufig dann, wenn die Taktgruppen melodisch miteinander verknüpft sind — s. z. B. 4(h) + 4(D) + 4(A) + 4(fis) + 8(hV) + 8(hI) in der Anglaise der Französischen Suite h-Moll BWV 814. Aber auch die harmonische Anlage der Sarabande BWV 809 — s. oben — läßt diese Tendenz erkennen.

auch im zweiten Teil zunächst für den Harmoniewechsel beibehalten. Nach der Verschiebung des Spitztones (linke Hand T. 21) folgt eine harmonische Beruhigung auf  $\downarrow$  (T. 22, 25, 29, 31), die in T. 32 in eine Schlußbeschleunigung — Harmoniewechsel auf Viertel — übergeht. Trotz dieser harmonischen Anspannung bildet sich in T. 32—34 ein Orgelpunkt ( $b'$ ) heraus, der den Bezug zu den klanglich statischen Takten 1—4 herstellt. Jede Taktgruppe bildet also ihre Bewegungsform gemäß ihrer Stellung im Satzablauf aus und wäre nicht an eine andere Stelle verschiebbar.

Welcher Unterschied besteht nun zwischen den Viertaktgruppen aus Suitensätzen und etwa den Ritornellperioden aus Kopf- und Schlußsatz des Italienischen Konzerts (s. Kapitel A I 1. und 3.)? Im Italienischen Konzert wird der Halbsatz aus funktional unterschiedlichen Einzeltakten zusammengesetzt — er entsteht. Der Periodenvordersatz öffnet sich in einer Weise, die Antwort erfordert; der Periodennachsatz nimmt auf den Vordersatz Bezug, ist aber dennoch anders gestaltet. Zwischen den beiden Halbsätzen existieren vielschichtige Beziehungen. — Eine Viertaktgruppe in einem Suitensatz ist als Gehäuse vorgegeben und kann beliebig gefüllt werden; die einzelnen Takte können einander ähneln. Sofern eine Differenzierung der Takte stattfindet, setzt sie meist erst beim dritten (oft kadenzierenden) Takt ein<sup>50</sup>. Eine viertaktige Phrase kann abgeschlossen sein, ohne Antwort auskommen. Nur selten stellt sich zwischen zwei Viertaktern eine wirkliche Vordersatz-Nachsatz-Beziehung her. Die dem ersten Viertakter folgenden sind diesem oft in irgend einer Hinsicht — harmonisch, rhythmisch, mit ihren melodischen Anfängen usw. — ähnlich, aus ihm abgeleitet, wodurch sich die konstante Phrasenlänge noch besser einprägt. Jede Taktgruppe hat im Ablauf des Stückes ihre bestimmte Funktion vor allem hinsichtlich der Harmonik, aber auch hinsichtlich der Bewegungsform und Spannung und ist somit mit der Gesamtheit aller anderen Viertaktgruppen verknüpft. — Sind es im Italienischen Konzert also untereinander differenzierte Takte, aus denen der Periodenhalbsatz gebaut wird, so sind es in der Suite in der Länge fest vorgegebene, untereinander differenzierte Phrasen, aus

---

<sup>50</sup> Eine Ausnahme ist die Polonaise aus der Französischen Suite E-Dur BWV 817, die mit vier unterschiedlich gestalteten Takten eröffnet wird. Diese Takte behalten im weiteren Verlauf (T. 5/6, 9—12, 17/18) die einmal zugewiesenen Funktionen bei.

denen sich der Tanzsatz zusammensetzt. Die musikalische Füllung auf Einzeltaktebene ist im Tanz sekundär. Ein Abändern einzelner Töne oder Rhythmen — sofern es im Gesamtduktus der Phrase erfolgt und deren Funktion nicht ändert — würde den Sinn des Stückes nicht antasten, würde dem Hörer kaum auffallen. Anders im Italienischen Konzert: Da jeder Takt seine besondere Funktion hat, erhält auch die Einzelnote mehr Gewicht; Änderungen würden sich stärker auf die Substanz des Stückes auswirken. Daß das Italienische Konzert in einem die Komposition genau festgelegten Druck überliefert ist, die Französischen Suiten etwa aber in mehreren musikalisch teils voneinander abweichenden Handschriften, von denen keine den Vorzug vor den anderen Fassungen verdient<sup>51</sup>, hängt sicher eng mit dieser unterschiedlichen Faktur zusammen.

Eine Reihe von Tanzsätzen Bachs ist in unregelmäßig lange Phrasen gegliedert oder gar nicht gliederbar. Es sind dies Sätze, die ihre Herkunft vom Tanz allenfalls noch durch ihre durch Vier teilbare Gesamttaktzahl, nicht aber mehr durch ihren Bau ahnen lassen und unmöglich getanzt werden könnten: die Allemande<sup>52</sup> und die französisch beeinflussten Typen der Courante und Gigue. Diese Sätze kadenzieren gewöhnlich in unregelmäßigen Abständen und verhindern durch das Hinüberziehen einzelner Stimmen über diese harmonischen Ruhepunkte jede gliedernde Wirkung. Gegliedert wird nur auf der Ebene der Einzelstimme (durch Neueinsätze, meist imitatorisch). Einen Gegensatz zu den unauffälligen Binnenkadenzen bilden die ausgedehnten Schlüsse der beiden Satzteile: Oft erscheint der schließende

---

<sup>51</sup> Siehe dazu auch S. 97 bei Alfred Dürr, Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke, in: Bach-Jb 43 (1956), S. 93–104 und S. 11 ff. bei Georg von Dadelsen, Die „Fassung letzter Hand“ in der Musik, in: Acta musicologica 33 (1961), S. 1–14.

<sup>52</sup> Schon einige Allemanden aus dem Fitzwilliam Virginal Book (The Fitzwilliam Virginal Book, hrg. von J. A. Fuller Maitland / W. Barclay Squire, 2 Bände, Leipzig 1899, Nachdruck New York 1963) lassen ein zwei- oder viertaktiges Gliederungsschema vermissen (s. Bd. 2 S. 160, 309). Möglicherweise hängt das mit der weniger festen Choreographie dieses Tanzes zusammen. Kleine Glieder können eingeschoben werden — s. Karl Heinz Taubert, Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie, Mainz 1968, S. 92 (Anmerkung zu Grundschrift II). Auch die Affinität der Allemande zu anderen eröffnenden, nicht scharf gliedernden Stücken wie zum Grave der französischen Ouverture, zur Fantasie und Entrée — s. Irmgard Hermann-Bengen, Tempobezeichnungen. Ursprung. Wandel im 17. und 18. Jahrhundert (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 1), Tutzing 1959, S. 105 und Danckwardt S. 256 — mag Ursache für dieses Verhalten sein.

Tonikagrundton nicht erst im letzten Takt<sup>53</sup>, sondern — vielfach als Orgelpunkt — bereits im vorletzten oder gar drittletzten (1. Französische Suite BWV 812, Allemande T. 11 Mitte). Durch diese Dehnung wird eine deutliche formale Gliederung erreicht<sup>54</sup>.

## II 2. *Eigenarten der Phrasenbildung in Sonaten*

Die Phrasenbildung in Sonaten, Eröffnungstücken, Fugen und Orgelchoralbearbeitungen (s. Kapitel II 2.—4. und III) verdient nur in wenigen Fällen besondere Beachtung. Wenn dennoch im folgenden ein Überblick über Gliederungsmöglichkeiten dieser Gattungen gegeben wird, so vor allem deshalb, um auf diesem Hintergrund im zweiten Teil der Arbeit die Eigenarten der Vokalmusik plastischer herausarbeiten zu können.

In den Sonaten für Orgel sind viele Sätze — gleichgültig, ob Kopf-, Mittel- oder Schlußsatz — wenigstens zu Beginn viertaktig gegliedert, doch findet sich kein Fall, in dem eine Viertaktgruppe aus Takten unterschiedlicher Funktion zusammengesetzt wäre oder in dem zwei Viertaktgruppen als Vorder- und Nachsatz aufeinander Bezug nähmen. Die Gliederung ist oft nur latent vorhanden, vielfach nur am harmonischen Verlauf erkennbar. Sie ähnelt also der Gliederung von Tanzsätzen. Der dritte Satz, Allegro, aus der Sonate Es-Dur BWV 525 z. B. enthält in beiden Teilen 32 Takte und läßt an verschiedenen Stellen die Phrasengrenzen von Viertaktern durchschimmern: T. 5, 9, 25 und 57 setzen mit dem Kopfmotiv des Satzes, T. 33, 37 und 41 mit dessen Umkehrung an, T. 17—20 und 49—52 weisen eine deutliche Halbierung in 2+2 auf. Die übrigen Phrasengrenzen sind melodisch-rhythmisch nicht ausgebildet, sondern nur durch die klangliche

---

<sup>53</sup> Viele dieser Sätze sind in zusammengesetzten Taktarten notiert. Der Allemande liegt immer Zweivierteltakt, der Courante gelegentlich Dreivierteltakt und der Gigue vielfach Dreiachtel-, Sechsstachel- oder Sechsstachelzehnteltakt zugrunde.

<sup>54</sup> Vgl. auch im Fitzwilliam Virginal Book (s. oben Anm. 52) zwei Allemanden Byrds (Bd. 1 S. 234 und 245) mit breit ausgespieltem Schlußklang. Das Tempo beider Stücke läßt sich nicht so rasch nehmen, daß der im Baß auftretende, in doppelten Notenwerten (vgl. Bd. 2 S. 218) notierte Allemandenrhythmus als Zusammenhang hörbar würde. Damit aber isoliert sich der Schlußklang.

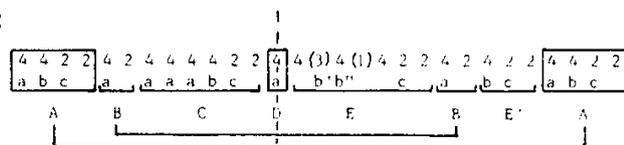
Anlage angedeutet (I in T. 4, 8, 12, 28, 32, 36, 40, 44, 60, 64, Halbschluß in T. 16, 24, 48, 56, weiterführende V in T. 20 und 52). Ähnliche Eigenschaften weisen viertaktig gegliederte langsame Sätze auf, etwa das Largo aus der Sonate c-Moll BWV 526 (das in T. 17—19 und 32—34 zwei offene Dreitakter einfügt).

Im letzten Satz, Vivace, der d-Moll-Sonate BWV 527, der sich ganz in Viertakter gliedern läßt, kommen ausnahmsweise einige weitere gliedernde Eigenschaften hinzu: der stets mit der viertaktigen Kopfmelodie verbundene Quartabstieg des Basses, das abrupte Umschlagen von Sechzehnteln zu Sechzehnteltriolen und umgekehrt (z. B. T. 16/17, 24/25), Pausen (z. B. T. 36, 40, 44), flächig angelegte Baßrhythmen (z. B. T. 45—48, 49—52). Eine für die Orgelsonaten seltene, die Viertaktigkeit verdeutlichende Flächigkeit weist auch der Kopfsatz, Vivace, aus der Sonate G-Dur BWV 530 auf (T. 13—16 Pedal, T. 21—24 Pedal und linke Hand, T. 29—32 Pedal, Sequenzen ab T. 37). Der erste Viertakter der Oberstimme läßt sogar Ansätze zu einer Differenzierung der Takte erkennen (T. 1 Setzen des Grundtones, T. 2 weiterstrebender Lauf, T. 3 zum Abschluß führende Sprünge mit der Klangfolge  $V \frac{6}{4} \frac{6}{3}$ ).

Auch in den Sonaten für mehrere Instrumente spielt eine auffällige Phrasierung keine Rolle. Eine gleichsam schematisch ablaufende Viertaktigkeit — vielfach durch eine Reihung gleichartiger Takte, in keinem einzigen Fall durch so prägnanten Bau wie im Italienischen Konzert (s. Kapitel A I 1. und 3.) charakterisiert — bestimmt wie in den Orgelsonaten oft den Beginn schneller und langsamer Sätze unabhängig davon, ob der Satz imitatorisch, in Stimmtausch- oder in anderer Technik gearbeitet ist. Vielfach verliert sich diese tanzähnliche Viertaktgliederung im Laufe des Satzes oder sogleich nach Beginn. Von den vielen Stücken mit Tendenz zu einer solchen Viertaktigkeit möchte ich den ausgeprägtesten und am konsequentesten gliedernden Satz, das erste Allegro aus der Gambensonate D-Dur, BWV 1028, vorstellen. Dieser Satz besteht aus  $8 \times 4 + 12 \times 4$  Takten. Der erste Viertakter ist vordersatzähnlich gebaut. Zwei im Duktus gleiche Takte und ein rhythmisch glatt in einen Halbschluß auslaufender Zweitakter lassen einen mit überzeugender Kadenz zur Tonika führenden rundenden Nachsatz erwarten. Tatsächlich knüpfen auch T. 5 und 6 an T. 1 und 2 an, doch stellt sich im weiteren Verlauf heraus,

daß T. 5—8 nur eine Variation der ersten vier Takte ist, sich also reihend an den ersten Viertakter anschließt. Das reihende Prinzip dieser ersten acht Takte setzt sich im weiteren Verlauf fort. Einige der Taktgruppen führen in einem zielstrebigem Gang zu einem harmonischen Ruhepunkt (Halbschluß oder Schluß), sind aber durch Überleitungen mit der nächsten Gruppe verbunden. Sie sind tanzähnlich nach dem Muster 1+1+2 des ersten Viertakters gebaut (T. 13—16, nach D kadenzierend, T. 21—24 und 29—32, nach A kadenzierend, T. 25—28, nach A V führend). Andere Taktgruppen wieder bilden — harmonisch statischer — eine Sequenz aus 2+2 Takten (T. 9—12, 17—20). Zielstrebige Kadenzen und nicht schlußfähige Sequenzen sind in einem sinnvollen Wechsel zu einem ganzen Satz gereiht. — Da T. 29 und 30 auf T. 1 und 2 zurückgreifen, erscheint diese letzte Taktgruppe wie ein verspäteter (und in der Dominanttonart stehender) Nachsatz zu T. 1—4. Das Fehlen von Beziehungen zwischen jeweils benachbarten Viertaktgruppen wird durch diesen Rahmen, im übrigen aber durch die Ableitung vieler Takte aus dem Kopfmotiv (Baß T. 9—12, Rhythmus der Gambe T. 13/14, Gambe T. 17/19/21), durch ähnlichen Duktus aller Viertaktgruppen und durch das Hinweglaufen der Bewegung über die Phrasengrenzen kompensiert. Bleibt im ersten Teil die Viertaktgliederung unangetastet, so wird sie im zweiten Teil aufgelockert. Der Taktgruppenbeginn verliert an Prägnanz, da kleine Imitationen auftauchen und da das Kopfmotiv aus T. 1 auch in den letzten Takt einer Taktgruppe überwechselt (T. 40) bzw. überlappend mit einem Schlußtakt eine neue Taktgruppe eröffnet (T. 48, 51).

Streng durchgeführt ist eine Gliederung in Zwei- und Viertaktgruppen im dritten Satz BWV 1019a der Violinsonate G-Dur<sup>55</sup>. Die meisten der Taktgruppen gehören zu einem der folgenden Typen: (a) Sie knüpfen an T. 1 an und spinnen dieses Kopfmotiv fort bzw. imitieren es; (b) sie wiederholen eine zweitaktige Gruppe über Orgelpunkt (s. T. 5/6—7/8); (c) sie wiederholen die Spielfigur eines Einzeltaktes (s. T. 9—10). Aus diesen Bausteinen baut sich ein etwa symmetrisch angelegter Satz auf:



<sup>55</sup> Dieser Satz nur in den Handschriften C und D, s. NBA Serie VI, Bd. 1 S. 197. Es wird vermutet, daß der Satz als Umarbeitung einer verschollenen Köthener Kantatendarstellung entstanden ist (s. z. B. Dürr S. 595). Vgl. dazu Kapitel C 2. Anm. 17.

Ungewöhnlich für Bachs Sonaten für Violine und obligates Cembalo — und möglicherweise Anlaß für Bach, den Satz aus der Sonate BWV 1019 auszuschneiden — ist nicht nur die durchlaufende und insbesondere beim Einsatz der Taktgruppen b und c auch recht auffällige Gliederung, sondern auch die Beschaffenheit von b und c. Beide Glieder sind virtuos beeinflusst und werden im Gegensatz zu Baustein a, der partnerschaftlich zwischen den Instrumenten ausgetauscht wird, ausschließlich von der Violine verwendet.

An einem langsamen Sonatensatz, dem Adagio ma non tanto aus der Violinsonate E-Dur BWV 1016, möchte ich eine völlig andere Möglichkeit durchgehender Viertaktgliederung aufzeigen — die Gliederung mittels eines auf verschiedenen Stufen ansetzenden offenbleibenden Ostinatos. Die Ostinatophrase gliedert in 1+1+2 Takte, realisiert jedoch diese Kleingliederung auf ganz andere Weise als etwa die geschlossene Viertaktgruppe T. 1—4 aus BWV 1028 (s. oben). Erster und zweiter Takt setzen isoliert je einen Oktavsprung nebeneinander<sup>56</sup>; die Zweitaktgruppe T. 3/4, die ebenfalls mit einem Oktavsprung beginnt, wird durch einen stufenweise über die Taktgrenze hinwegziehenden Viertelgang zusammengefaßt zu einer Einheit, die über die — unterschiedlich erreichte — Dominante zur eröffnenden Tonika der nächsten Gruppe strebt, ihr harmonisches Ende also nicht im vierten Takt findet. Die drei Oktavsprünge bilden eine in Terzen fallende Kette, die unbetonten Zählzeiten der ersten drei Takte eine stufenweise fallende Linie, die ihr Ziel auf der ersten Zählzeit von T. 4 hat. Damit ist dem Satz ein Phrasierungsschema vorgegeben, dem sich die Oberstimmen (mit einem in den ersten Takt der nächsten Ostinatoeinheit überlappenden Schluß) einfügen:

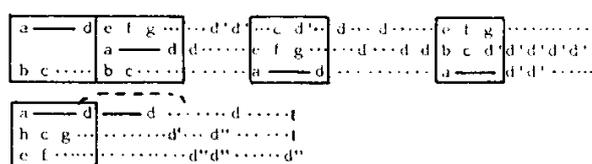
T. 1-4	cis	Vorstellung des Ostinatos ohne Oberstimmen
T. 5-12	cis	2,2,4 Takte Melodieeinheit in der Violine
T. 13-20	E	im Cembalo
T. 21-24	gis	
T. 25-28	fis	
T. 29-32	E	
T. 33-40	gis	2,2,4 Takte Melodieeinheit in der Violine (mit Kp)
T. 41-48	H	im Cembalo
T. 49-52	fis	zweiter Teil der Melodieeinheit in der Violine (mit Kp)
T. 53-56	cis	erster Teil der Melodieeinheit im Cembalo

Abkürzung: Kp-Kontrapunkt

<sup>56</sup> Die beiden Takte muß der Cembalist selbst dann voneinander trennen, wenn durch Oktavversetzungen eine scheinbare melodische Verbindung von erstem zu zweitem Takt zustandekommt (s. T. 26/27 und 53/54).

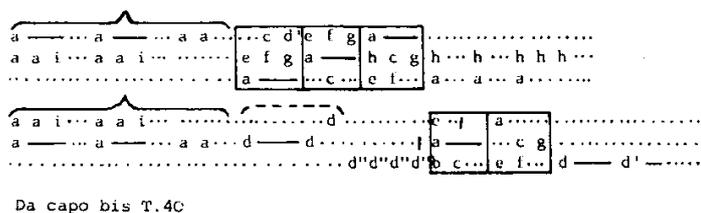
Das ist für ein ostinat gebautes Stück nicht selbstverständlich<sup>57</sup>, hat aber zur Folge, daß die Dehnung des Ostinatos auf sechs Takte in T. 57 ff. deutlich wahrgenommen wird. Dadurch wird die in T. 63–65 folgende Hemiole, die traditionsgemäß zusammenfassend und verbreiternd zum Schlußklang führt, intensiv vorbereitet.

Innerhalb der Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo findet sich häufiger eine Kompositionsweise, bei der zwar Phrasengrenzen kaum hörbar sind, bei der aber doch die Phrasengrenzen aller drei Stimmen zusammenfallen. Diese Kompositionsweise resultiert aus den Besonderheiten der Gattung. Drei Stimmen sollen zu jeder Zeit gleichberechtigt erscheinen. Das ist nicht im einfachen imitatorischen Satz realisierbar, da sich dort die Gleichberechtigung nur im Nacheinander einstellt, bei gleichzeitig erklingenden Stimmen sich aber meist eine Stimme als führend („Thema“) herauskristallisiert und die übrigen Stimmen als Kontrapunkt untergeordnet sind. Gleichberechtigung herrscht dann, wenn die Stimmen ihre melodisch-rhythmischen Vorgänge beliebig untereinander austauschen können. Als kompositorische Technik setzt das den mehrfachen Kontrapunkt voraus. Bestimmend für das Aussehen solcher Sätze ist aber nicht die kunstvolle kontrapunktische Arbeit (die zudem bei Bach immer von einem zielstrebigen klanglichen Ablauf getragen ist), sondern der Eindruck der Umschichtung der Stimmen, des Stimmtausches. Da diese Kompositionsweise vom Ansatz her stark konstruktiv ist, möchte ich ein Beispiel dafür, den zweiten Satz der Sonate h-Moll für Violine und obligates Cembalo BWV 1014, schematisch darstellen:



<sup>57</sup> Man vergleiche etwa bei Bach den dritten Satz aus der Kantate 153 (s. Kapitel B I 2.). In BWV 992 Satz 3 und 1004 Satz 5 spiegelt sich die Ostinatogliederung nur selten in gliedernden Zäsuren, eher hingegen in einer sich von Abschnitt zu Abschnitt — oft nur geringfügig — ändernden rhythmisch-bewegungsmäßigen Faktur der Oberstimme(n). Die Passacaglia c-Moll für Orgel BWV 582 gehört nicht in diesen Zusammenhang, da ihre Baß- bzw. klanglichen Phrasen abgeschlossen sind und Ausgangspunkt für quasi abgeschlossene Variationen werden.

Mittelteil T. 41ff.:



Größere Abschnitte des Mittelteils (im Schema durch Klammern gekennzeichnet) beteiligen nur die beiden Oberstimmen am Stimmtausch; die linke Hand des Cembalos übernimmt hier Generalbaßfunktion. Viele Dreitakt- oder, wenn die schließende und überleitende Figur d noch angehängt wird, Viertaktgruppen (im Schema durch Kästchen gekennzeichnet) tauschen jedoch die melodischen Phrasen beliebig zwischen den drei Stimmen aus. Mit dem Einsatz des Kopfsthemas a (Violine T. 1) ist bis auf den Satzanfang stets der Einsatz von Motiv e (Violine T. 5) und meist auch der von Motiv b (Baß T. 1) oder auch h (Cembalo rechte Hand T. 28) gekoppelt, mit dem zweiten Takt von Thema a der Einsatz von Motiv c (Baß T. 2) und meist auch f (Violine T. 6). Der dritte Takt des Kopfsthemas wird mit Motiv g (Cembalo rechte Hand T. 14; das Motiv kommt nicht im Baß vor) und eventuell d' (Violine T. 14) verbunden. Die Drei- bzw. Viertaktphrasen werden also — sofern es sich nicht um das stets komplette Kopfsthema a handelt — aus einzelnen taktgroßen Einheiten zusammengefügt. Trotz dieser konstruktiven Bauweise sind die Grenzen der Phrasen nicht deutlich<sup>58</sup>. — Dort, wo alle drei Stimmen in den Stimmtausch einbezogen sind, unterscheidet sich der Satz sowohl von dem der Triosonate für Orgel als auch von dem der Triosonate für zwei Melodieinstrumente und basso continuo. In der Triosonate hat das Pedal bzw. der basso continuo meist klangstützende Funktion; allenfalls kurze Imitationen stellen einen melodischen Bezug zu den Oberstimmen her. Die Oberstimmen können durch phrasentrennende Pausen, imitatorisch wirkende Einsätze und die Dominanz der jeweils

<sup>58</sup> Das insbesondere in englischer Musik des Mittelalters (Rondellus) verbreitete Stimmtauschprinzip hingegen geht meist von deutlich schließenden Phrasen aus — s. z. B. „Salve rosa florum“ aus der Handschrift Worcester, Chapter Library Add. 68 Frag. XIX f. a 2 verso (Faksimile bei Dom Anselm Hughes, Worcester Medieval Harmony of the Thirteenth & Fourteenth Centuries, Burnham 1929, Nachdruck Hildesheim/New York 1971, S. 124).

themaführende Stimme geprägt sein<sup>59</sup>. Gegenüber der sogenannten „Permutationsfuge“<sup>60</sup> fallen in den Stimmtauschpartien der Violinsonate die Freiheit in der Auswahl und Abfolge der festen Elemente, die Möglichkeit, die festen Elemente auch mit freier Stimmführung abzuwechseln, und die daraus resultierende größere Unregelmäßigkeit und Ungebundenheit der Stimmen auf.

Ähnliches Aussehen wie der besprochene Satz zeigen der vierte Satz der Violinsonate h-Moll BWV 1014, der vierte Satz der Violinsonate A-Dur BWV 1015 (bis T. 91), zweiter und vierter Satz der Violinsonate E-Dur BWV 1016, erster und fünfter Satz der Violinsonate G-Dur BWV 1019<sup>61</sup> und der erste Satz der Flötensonate h-Moll BWV 1030, der allerdings an den verhältnismäßig seltenen Stimmtauschstellen (vgl. T. 1/2 und 38/39 usw., T. 21/22 und T. 27/28 usw.) nicht den Baß an der Umschichtung beteiligt.

### II 3. *Eigenarten der Phrasenbildung in Eröffnungstücken*

Bei den wenigen Präludien des Wohltemperierten Klaviers, die auffälliger phrasieren, ist meist — ähnlich wie in Tänzen — ein vorgegebenes Gliederungsschema, bestehend aus Viertaktern oder Achttaktern, hörbar<sup>62</sup>. Das Präludium I Cis-Dur BWV 848 enthält in den Takten 1—32<sup>63</sup> und 47—62 nur durch Stimmtausch abgegrenzte, offene Achttakter und in T. 31—46 durch Stimmtausch, in T. 75—86 durch unterschiedliche Bewegungsform voneinander abgehobene offene

---

<sup>59</sup> Im besprochenen Satz der Violinsonate h-Moll rufen nur die Pausen in T. 88 und 91 ein imitatorisch wirkendes Verhältnis von rechter Hand des Cembalos und Violine hervor. Die übrigen gliedernden Pausen des Satzes — T. 40 und 101 ff. — haben formale Aufgaben: Zäsurbildung vor dem Mittelteil und dem Da-capo-Teil.

<sup>60</sup> Siehe Neumann, Chorfuge S. 14—52, insbesondere seine Schemata auf S. 15, 17, 19, 20, 21.

<sup>61</sup> An der Echtheit dieser Sonate ist gezweifelt worden — s. BWV S. 565. Der Stimmtausch in den beiden Außensätzen verbindet sie jedoch eng mit den anderen Violinsonaten.

<sup>62</sup> Benary, Wohltemperiertes Klavier S. 373 sieht im Gegensatz zu mir die Mehrzahl der Präludien des Wohltemperierten Klaviers zum tänzerischen Thementyp gehörig. Damit bilde sich das Thema des klassischen 18. Jahrhunderts heraus.

<sup>63</sup> T. 31/32 ist gleichzeitig Beginn der folgenden Viertakter; s. auch Keller, Wohltemperiertes Klavier S. 48.

Viertakter. Im Präludium I a-Moll BWV 865 sind die einzelnen Viertakter bis zu T. 15 je aus drei ähnlichen Einzeltakten und einem sich abhebenden Schlußtakt aufgebaut. Dieser Schlußtakt wird in T. 16 Anfangstakt eines zweimal zweitaktigen Überleitungsgliedes. Der Viertakter T. 20—23 gibt die Differenzierung der Takte ganz auf; er ist nurmehr aus vier gleichstrukturierten Takten gereiht. Danach verliert sich die Viertaktgliederung<sup>64</sup>. Im Präludium II Es-Dur BWV 876 sind es die Harmonik und die Reihung von je zwei statischeren, gleichgestalteten Einzeltakten und zwei zusammenfassenden, schließenden Takten, die die Phrasenlänge von vier Takten bis hin zum T. 20 und in T. 29—32 abstecken (in T. 21—28 ist nur der jeweils vierte Takt durch einen Tonikaklang hervorgehoben). Durch die Harmonik — deutlicher Schluß oder Halbschluß in jedem achten Takt außer in T. 64 — gliedert auch das Präludium II F-Dur BWV 880<sup>65</sup>.

Nur die beiden am übersichtlichsten viertaktig gliedernden Präludien des Wohltemperierten Klaviers, II f-Moll BWV 881 und II h-Moll BWV 893, möchte ich ausführlich besprechen, um zu zeigen, wie wenig konstitutiv die Phrasierung für Sätze dieser Art ist. Wie für Instrumentalmusik üblich, ist es im Präludium II f-Moll der Anfang, der die Viertaktgliederung regelmäßiger und übersichtlicher ausprägt. Später — ab T. 41 — verlieren die Phrasengrenzen ihre Schärfe. Deshalb beschränke ich mich auf die Untersuchung des ersten Teils. Die Viertakter nehmen, da sie aus vier rhythmisch gleichgebauten Einzeltakten zusammengesetzt sind, keine Differenzierung nach Einzeltakten vor. Nur harmonisch werden in den Takten 1—20 jeweils zwei und in den Takten 25—28 vier Takte zusammengefaßt. T. 4 (und T. 16) endet harmonisch wie ein Periodenvordersatz mit Halbschluß, doch die nachfolgenden Abschnitte mit ihrem Pendeln zwischen I

---

<sup>64</sup> Keller, Wohltemperiertes Klavier S. 101 setzt in T. 17—21 eine „Rückleitung“ zu einer „Reprise“ aus 4+4 Takten an. Daß Keller sich derartig über die Zusammengehörigkeit der Taktgruppen hinwegsetzt, ist wohl nur aus seinem Bemühen heraus zu verstehen, hier einen Vorläufer der Sonatensatzform aufzuzeigen.

<sup>65</sup> Das Präludium I C-Dur BWV 846 in Viertakter zu gliedern, wie es Keller, Wohltemperiertes Klavier S. 40 f. tut, ist nicht möglich, da wegen der gleichen Bewegungsform alle Takte und nur geringer und unregelmäßiger Änderung von Baß- und Spitzentönen einzig die Harmonik gliedernde Funktion übernehmen könnte, aber keinen Ansatz zu irgend einer Regelmäßigkeit aufweist. Ankadenzierte Klänge liegen in T. 4, 11, 19, 21 und 35, die harmonischen Vorgänge zwischen ihnen sind unterschiedlicher Art (Kadenz oder Sequenz).

und V vermögen diese harmonische Spannung nicht zu beantworten, sondern halten sie eher statisch aufrecht. Zu einer klanglichen Beantwortung führt erst der Abschnitt T. 21–28, der sich aber rhythmisch-melodisch nicht auf die Takte 1–4 bzw. 9–16 bezieht. Der Satz baut also nicht auf einem periodischen Thema mit Vorder- und Nachsatz auf<sup>66</sup>, sondern auf einer mehr zufälligen Reihung von unabhängigen Viertaktern, deren Länge wie in Tänzen vorgegeben ist und mit unterschiedlichen Bewegungsformen gefüllt wird<sup>67</sup>. — Auch dem Präludium II h-Moll liegt ein vorgegebenes, vier- bzw. zweitaktig gliedern- des Gehäuse zugrunde<sup>68</sup>, das teilweise durch Stimmtausch gefüllt wird. Den ersten vier Takten (und ihren Wiederholungen in T. 5–6, 17–20, 21–24, 25–28 und 29–32 auf h, D und e) könnte zwar aufgrund der harmonischen Anlage (I V I Halbschluß) und des stark wirksamen melodischen Schlusses im vierten Takt Vordersatzstruktur zugesprochen werden, doch macht schon die reihende Anlage dieser vier Takte — T. 3 entspricht T. 1 genau, T. 4 knüpft an T. 2 an — eine Beantwortung durch einen Nachsatz unwahrscheinlich. So fehlt auch hier eine wenigstens im Harmonischen nachsatzähnliche Antwort. In T. 41–44 wird der reihende Charakter der ersten vier Takte durch völlige Angleichung der beiden Zweitakter und damit verbundene Aufhebung des halbschlüssigen Endes verstärkt.

Ein einziges Präludium, II Fis-Dur BWV 882, weist eine Reihe von deutlich abgegrenzten Phrasen unterschiedlicher Länge auf, jedoch ist die Phrasenlänge nicht von konstruktiver Bedeutung für den Satz. Der Beginn der Phrasen wird durch eine plötzliche Bewegungsänderung — ohne daß zuvor ein Schluß eingetreten wäre — angezeigt. Wenigstens eine der beiden Stimmen schlägt an solchen Gliederungspunkten über ankadenziertem Tonika(sext)klang von  $\square\square\square\square$  oder

---

<sup>66</sup> Siehe hingegen Keller, Wohltemperiertes Klavier S. 152 f., der T. 1–4 als „Aufstellung“, T. 5–8 als „Antwort“ bezeichnet.

<sup>67</sup> Die Spannung zwischen Haupt- und Seitensatz in der Exposition eines Sonatensatzes späterer Zeit und der Prozeß, in dem die Spannung verstärkt und schließlich in der Reprise oder Coda gelöst wird, ist durch solche Unterschiedlichkeit von Bewegungsformen nicht zu ersetzen. Auch eine Reprise fehlt. Insofern hat der Satz nichts mit dem späteren Sonatenhauptsatz zu tun. Siehe hingegen Keller, Wohltemperiertes Klavier S. 152.

<sup>68</sup> Die Notierung des Stückes in Sechzehnteln in der späteren Fassung bei Altnikol — s. Keller, Wohltemperiertes Klavier S. 185 — macht diesen Sachverhalt augenfällig. Der Taktstrich dient hier als Abgrenzung der kleinsten Phrasierungseinheit.

$\frac{1}{2}$  zu Sechzehnteln um oder umgekehrt. Am besten hörbar sind jene Stellen, wo eine der beiden Stimmen von neuem mit den Sechzehnteln des Taktes 4 beginnt (T. 17, 20, 23, 25, 34, 38, 45, 49, 53, 60, 68). Die übrigen Schnittstellen (T. 12, 14, 29, 30, 31, 65) sind unauffälliger. Bach benötigt also, um auffällig zu gliedern, zusätzlich zum Umkippen der Bewegungsform auch ein stets wiederkehrendes melodisches Element. In den im folgenden zu besprechenden Eröffnungsstücken für Orgel finden hingegen gelegentlich solche Bewegungswechsel so abrupt statt, daß keine melodische Angleichung der Phrasenanfänge nötig ist, um sie hörbar zu machen.

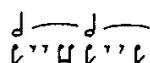
In diesen Eröffnungsstücken für Orgel bestimmt nicht das Instrument, sondern die Haltung des mit dem „Einspielen“ auf dem Instrument beschäftigten Musikers die phrasierungsmäßige Seite. Wenn ein Instrumentalist sein Spiel beginnt, möchte er mit dem Instrument vertraut werden und seine Finger beweglich machen. Dafür verwendet er bestimmte anspruchsvolle Spielfloskeln, die er spontan wechselt, wenn er einen andersartigen Bewegungsimpuls oder das Bedürfnis nach einer andersartigen Spielfigur hat. Der Spieler reiht also gleichsam improvisierend verschiedene Bewegungsformen aneinander. Durch Wiederholung solcher Figuren werden Flächen geschaffen, durch das Umschlagen in eine andere Figur scharfe Schnittstellen. Als Gerüst für solche „Improvisation“ dient vielfach ein klanglicher Vorgang<sup>69</sup>. Diese Art des Präludierens hat eine lange Tradition. Schon in frühester Musik für Tasteninstrumente, z. B. im Praeambulum super d a f et g von Ileborgh oder im Ascensus und Descensus simplex aus dem Fundamentum organisandi von Conrad Paumann<sup>70</sup>, werden einzelne Klänge oder Töne blockhaft nebeneinandergesetzt und ein jeder für sich mit Spielfiguren ausgeschmückt. Striche trennen die Klänge bzw. Töne; bei Ileborgh begrenzen sie gleichzeitig längere, auch geschlossene Phrasen, bei Paumann kurze Abschnitte gleicher Länge (die Vorläufer der späteren Takte), deren Bewegung meist auf den nächsten Klang hinzielt.

Die auffälligste Gliederung in Abschnitte mit bewegungsmäßig verschiedener Faktur findet sich bei Bach im Präludium G-Dur BWV 541. Der Spieler scheint sich bei Spielfiguren von der Ausdehnung

<sup>69</sup> Siehe Danckwardt S. 253. Vgl. auch BWV 872a.

<sup>70</sup> Corpus of Early Keyboard Music 1, hrg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1963, S. 28 bzw. 32.

genau eines Taktes — mit Grenzen an den Taktstrichen — unterschiedlich lang aufzuhalten: Manche Spielfiguren werden zweimal (z. B. T. 4—6), ausnahmsweise sogar dreimal (T. 65—68), manche nur einmal (z. B. T. 10—11) unmittelbar nach dem ersten Erklingen wiederholt, manche kommen dem Spieler auch erst später wieder in Erinnerung (z. B. T. 12 in T. 14, T. 42 in T. 45 und 81) oder werden gar nach einem Durchlauf fallengelassen (z. B. T. 31). Alle von spieltechnischen Vorgängen geprägten Taktgruppen führen in ununterbrochener Bewegung zur nächsten Taktgruppe hin; nur an wenigen Stellen scheint sich der Spieler zu sammeln und mit einem längeren harmonisch zielstrebigem Gang auf einen Schluß (T. 27/28, 77/78) oder Halbschluß (T. 53—56) hinzusteuern. Doch schon beim Erreichen der Schlußnote beginnt der Spieler wieder mit neuen Spielfiguren. — Die Gegensätzlichkeit der Spielfiguren, die unstete Länge der Phrasen und deren ungeordnete Abfolge bedingen es — mindestens für einen Komponisten wie Bach —, daß andere musikalische Ebenen zusammenfassende Funktionen übernehmen. So zeigt das Erreichen des Spitzentones *g*'' in T. 1 und dann erst wieder in T. 12 — dazwischen fallen die Spielfiguren bis *d* und sogar *D* hinab —, daß die ersten elf Takte tonartfestigende Vorbereitungsfunktion haben. Das Stück faßt erst in T. 12 Fuß: Erst hier setzt das Pedal ein, erst hier wird der Satz mehrstimmig, hier beginnt der einzige 2+2-taktige periodenartige Abschnitt des Stückes. Auch die harmonisch-tonale Konzeption des Präludiums — der sich die Spielfiguren beugen müssen — geht über die eines improvisierten Stückes hinaus: Der erste Teil wird in einem Dominantorgelpunkt (T. 18—20) abgebremst; die Wendung zur Dominanttonart (die in T. 29 mit den metrisch verschobenen Spielfiguren aus T. 1/2/4 ihre Tonika setzt) wird ebenfalls über einen breiten Dominantorgelpunkt (T. 24—26) vollzogen; die Vorbereitung des Schlußabschnitts wird durch zwei Dominantorgelpunkte (T. 63—70, 74—76) bewerkstelligt. — Ähnlich, allerdings zunächst auf geschlossenen Gliedern basierend, ist der Anfang des Präludiums A-Dur BWV 536 gestaltet (1½] + 1½] + 1 + 5 + 1 + 1 + 2). Auch das Präludium C-Dur BWV 545 weist einige Stellen mit abruptem Wechsel der Bewegungsformen auf. Besonders auffällig sind der Wechsel des Pedals vom Dominantorgelpunkt zu Sechzehnteln und der rechten Hand von Sechzehnteln zum Rhythmus



in der Mitte von T. 24 und das Umschlagen von der Kadenz des Taktes 27 zu den vom Anfang des Stückes übernommenen Spielfiguren. Erste und letzte Takte des Stückes stellen eine um den Orgelpunkt *c* gruppierte breite Kadenz dar, die das Stück einrahmt. Die Deutlichkeit, mit der diese Orgelpunkt-Taktgruppe in T. 28 einsetzt, dient also der formalen Gliederung<sup>71</sup>.

Einige wenige Eröffnungssätze aus Suiten phrasieren ebenfalls auffällig. Im Praeambulum der Partita G-Dur BWV 829 aus dem 1. Teil der Clavier-Übung erscheint nur der Satzkopf, der durch Anlauf zur Tonika, I-IV-I-Kadenz über Tonikaorgelpunkt, nochmaligen vergrößerten Anlauf zur Tonika und V<sup>7</sup>-I-Kadenz über Orgelpunkt die Tonart konstituiert, regelmäßig unverändert als Viertaktgruppe. Er gliedert durch seine metrische und tonale Festigkeit das Stück formal:

a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	d'	k	l	h	e	d	m	n		
4	3	7	2	4	4	4	3	5	4	4	4	4	4	4	4	5,1	2	6	1+2,3+3
G				D				e				C							

Die Länge der Phrasen in den Zwischenteilen ist ohne Bedeutung, denn alle Taktgruppen, auch die viertaktigen, entstehen durch die Wiederholung ein- oder zweitaktiger Zellen und wären deshalb beliebig dehnbar oder reduzierbar. Die Wiederkehr der ersten vier Takte auf verschiedenen Stufen erinnert entfernt an Konzertkopfsätze<sup>72</sup>. Im Gegensatz zu Konzertkopfsätzen jedoch können alle Phrasengrenzen exakt gezogen werden können. Sie fallen stets mit Taktstrichen zusammen. Die meisten Phrasen der Zwischenteile schließen nicht, sondern werden — häufig nach einer Dominante — von einer neuen Bewegungsform abgelöst. Zwischen den einzelnen Gliedern fehlt also eine Atempause, Platz für eine Überleitung.

Die Toccata der e-Moll-Partita BWV 830 aus dem 1. Teil der Clavier-Übung zeigt in ihren Außenteilen (bis T. 26 und ab T. 89)

<sup>71</sup> Die wahrscheinlich ältere Fassung des Präludiums, BWV 545a, verzichtet auf die Spielfigur der ersten drei Takte und hat damit auch keine Möglichkeit, mit ähnlicher Deutlichkeit einen abschließenden Orgelpunkt zu setzen. Abbremsende Funktion übernimmt hier der dominantische Paenultimatakt, der sich in der Oberstimme an die beiden Kadenzakte (T. 16 erste Hälfte und T. 21 erste Hälfte) anlehnt, aber vom übrigen Oberstimmenverlauf ganz abweicht.

<sup>72</sup> Siehe auch den Diskussionsbeitrag Rudolf Ellers in: Bach-Studien 6, S. 107. — Am ehesten könnte man diese Viertaktgruppe wohl mit dem Ritornellkopf aus dem ersten Satz von BWV 1061 — s. Kapitel A I 1. — vergleichen.

ähnlich klar begrenzte, stets abtaktig beginnende Phrasen. Die Takte 1 und 2, eine vollständige Kadenz darstellend, werden in T. 5/6, 13/14, 17/18, 89/90, 93/94, 97/98 und 101/102 mit abweichender Klangfolge wiederholt und gliedern durch ihre kompakte, an ein Tutti erinnernde Klanglichkeit — ebenso wie die wenigen akkordlichen Kadenzakte 8, 20, 26, 104, 108 — den Satz. Sie umrahmen durchwegs Zweitaktgruppen, die auf der Reihung von Halbtakteinheiten, teilweise sogar von nur eine Viertelnote umfassenden Einheiten beruhen.

Das Preludio aus der Violinpartita E-Dur BWV 1006 enthält zwar keine regelmäßig wiederkehrende, den Satz formal unterteilende und von ihrem Duktus her zentrierende Taktgruppe, phrasiert aber über große Strecken ähnlich scharf. Nicht nur das Umschlagen in eine neue Bewegungsform, sondern auch die Dynamikwechsel erfolgen abtaktig. Diese Bewegungs- und Dynamikwechsel sind um so wirksamer, da alle Phrasen offen bleiben, also unmittelbar in die neue Phrase hineinlaufen. T. 1—6 und 7—12 ähneln einander: Jeweils der erste Takt eröffnet die Taktgruppe durch eine tonartfestlegende Figur; der zweite Takt greift den ersten auf; der dritte Takt geht auf kleinräumigere Bewegung über und setzt sie im folgenden Takt fort; fünfter und sechster Takt wiederholen die beiden vorausgehenden Takte im Piano. Von der ausgedehnten, nicht untergliederbaren Bariolagestelle T. 17—28 hebt sich die folgende Viertaktgruppe, die in T. 33—36 nach *fis* V versetzt wird, scharf ab. Dann aber werden die Phrasengrenzen (Anfänge in T. 37, 39; ab T. 39 Zweitakter, die durch die Dynamik und ab T. 51 durch zweitaktig wechselnden Orgelpunkt erkennbar sind) undeutlicher. Bezeichnend dafür ist, daß im folgenden nicht der ganze gut gegliederte Abschnitt T. 1—28 in A-Dur wiederholt wird, sondern nur die Takte 10 ff. Das Einfädeln in diesen Teil geschieht unmerklich in der Mitte von T. 59. Ab T. 79 finden sich dann auch ungeradzahlige Taktgruppen, deren Grenzen immer schwerer zu erkennen sind.

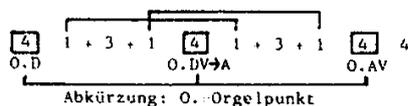
Die drei soeben besprochenen Stücke gehören satztechnisch zusammen. Der erste Teil des Violinpreludios und die Zwischenteile der Klavierpräludien bauen auf kleinen, unterschiedlichen, musikalisch meist nicht aufeinander bezogenen, offenbleibenden Spielfiguren auf, von denen jede einige Male wiederholend ausgekostet wird, um dann von einer neuen Figur verdrängt zu werden. Diese Satztechnik gleicht

der gelegentlich in Orgelpräludien Bachs verwendeten (s. oben) und hängt mit dem Eröffnungscharakter all dieser Stücke zusammen<sup>73</sup>.

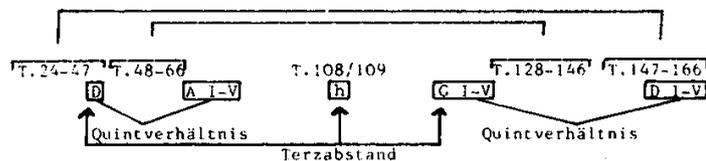
Eine ganz andere Art zu gliedern findet sich im eröffnenden Grave Adagio der Partita c-Moll BWV 826 aus dem 1. Teil der Clavier-Übung. Die Gliederung in

$$\underbrace{1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2}} + 1\frac{1}{2} + \underbrace{1 + 1 + 1\frac{1}{2}}$$

ergibt sich nicht durch einen Wechsel der Bewegungsform, sondern durch den klanglichen Plan und die rhythmisch regelmäßige Ausfüllung dieses Planes<sup>74</sup>, die beide das Stück trotz seiner Punktierungen vom Grave der französischen Ouverture unterscheiden. Auch der langsame Teil der Ouverture der 4. Orchestersuite D-Dur BWV 1069 hat Merkmale, die nicht ouverturengemäß sind. Ist es für den langsamen Teil einer französischen Ouverture charakteristisch, daß er unübersichtlich gliedert und alle Einschnitte, Kadenzen, tonal festigenden Stellen und Wiederholungen meidet<sup>75</sup>, so hat dieser Satz aus BWV 1069 drei lange, gleichgestaltete Orgelpunkte (T. 1–3 D, 9–11 D V bzw. A, 17–20 A V) und eine größere Anzahl von Kadenzen (T. 4/5, 6/7, 12/13, 14/15, also jeweils in Zweitaktabstand). Die Abschnitte nach erstem und zweitem Orgelpunkt beginnen gleich, zweiter und dritter Orgelpunkt werden durch einen Takt mit durchgehender Punktierung im Baß vorbereitet. Damit ergibt sich eine sehr geordnete Anlage:



Auch der schnelle Teil läßt eine — für ein Fugato (s. Kapitel A II 4.) ungewöhnliche — Hervorhebung einzelner tonal zentrierender Phrasen erkennen (T. 46/47 D-Block, T. 67/68 Block mit A I-V, T. 108/109 h-Block, T. 126/127 Block mit G I-V, T. 165/166 Block mit D I-V). Diese Phrasen unterstützen den sehr übersichtlichen Bau des Satzes:



<sup>73</sup> Eigenartigerweise hat der Schlußsatz der Violinsolosonate C-Dur BWV 1005 ähnliches Aussehen.

<sup>74</sup> Siehe Danckwardt S. 211 ff.

<sup>75</sup> Siehe Danckwardt S. 236 ff.

Die beiden zuletzt genannten Stücke stehen mit ihrer deutlichen, weder tanzmäßigen noch präludienähnlichen Abgrenzung von Phrasen außerhalb der für Bach üblichen instrumentalen Satztechnik. Für die Klavierpartita mag die späte Entstehungszeit diese Sonderstellung erklären. Für die Orchestersuite jedoch fehlt eine solche Begründung. Die Suite ist in ihrer — verschollenen — Frühfassung wahrscheinlich schon in der Köthener Zeit entstanden<sup>76</sup>. Da die beiden späteren Umarbeitungen der Overture — in Kantate 110 und in der kurz danach, frühestens 1725 entstandenen Suitenfassung — in der oben erwähnten Hinsicht identisch sind, dürfte auch die Vorlage schon ähnlich gearbeitet gewesen sein.

#### II 4. *Eigenarten der Phrasenbildung in Fugen*

Für die Inventionen und für die Fugen des Wohltemperierten Klaviers spielen weder auffallende noch für den Satzverlauf konstitutive Taktgruppierungen — sei es im Sinne gebauter Perioden, tanzmäßiger Viertakter oder gereihter Taktgruppen unterschiedlicher Faktur — eine Rolle<sup>77</sup>. Nur wenige Stücke — die zweistimmige Invention Nr. 6 E-Dur BWV 777, die Fugen I c-Moll BWV 847, I F-Dur BWV 856, II f-Moll BWV 881 und weniger deutlich II B-Dur BWV 890 — zeigen anfangs eine tanzähnliche Viertaktgliederung<sup>78</sup>, die sich aber meist rasch verliert oder allenfalls noch rechnerisch (z B. als bloßer Abstand von Themeneinsätzen) vorhanden ist.

Daß sich in Invention und Fuge keine durchgängig auffällige Phrasierung ausbilden kann, wird verständlich, wenn man die leitenden Gesichtspunkte dieser beiden Gattungen überdenkt. Invention und Fuge enthalten als kontrapunktische Gattungen außer an formal wichtigen Stellen kaum allen Stimmen gemeinsame Pausen oder

---

<sup>76</sup> Siehe NBA Serie VII, Bd. 1, Kritischer Bericht, hrg. von Heinrich Bessler unter Mitarbeit von Hans Grüß, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1967, S. 15 f.

<sup>77</sup> Benary, Wohltemperiertes Klavier S. 370 hingegen ordnet die Mehrzahl der Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers den Typen eines charakterhaften und symmetrischen Themas, eines Charakterthemas und eines tanzähnlichen Themas zu.

<sup>78</sup> Von Kunze wird I F-Dur als Passepiedtypus bezeichnet (S. 89), II B als Menuett-Fuge und II Fis als Gavotte-Fuge (S. 90). Kunze geht dabei wohl von den Tanzthementypen aus, die Bessler auf S. 13 ff. erwähnt.

Zäsurpunkte. Deshalb sind die Schlußbildungen tanzmäßiger Viertaktphrasen schwer durchlaufend zu realisieren. Auch eine auf gegensätzlicher Gestaltung von Taktgruppen basierende Gliederung ist den beiden Gattungen wesensfremd. Der Begriff „Invention“ bezeichnet bei Bach<sup>79</sup> das Erfinden eines Gedankens von Motiv- bis Themenlänge und dessen Durchführung, also ein Stück großer Einheitlichkeit. Die Fuge arbeitet mit einem (eventuell mehreren) vorgegebenen Thema, aus dem sie nicht nur die Durchführungen baut, sondern auch die Zwischenspiele ableitet. In ihr ist also ebenfalls kein Raum für voneinander abgegrenzte Taktgruppen unterschiedlicher Faktur. Gegensätze sind allenfalls innerhalb der Themen möglich<sup>80</sup>, werden aber meist schon bei Eintritt des Comes durch die kontrapunktische Verflechtung nivelliert. Nur in einer einzigen Fuge des Wohltemperierten Klaviers wirkt sich die Zusammensetzung des Themas aus unterschiedlichen Partikeln auch auf den Kontrapunkt aus. Gliedert man das Thema der Es-Dur-Fuge BWV 852 aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers nach Schlußbildungen, so liegen die Zäsuren nach der Takt drei beider Takte<sup>81</sup>. Gliedert man jedoch nach unterschiedlichen Bewegungsformen, so ergibt sich ein Aufbau aus



Takten. Der Kontrapunkt paßt sich dieser Gliederung an. Der erste halbe Thementakt wird durch Achtel, die Eintaktgruppe im wesentlichen durch Sechzehntel und der letzte halbe Thementakt durch die Figur  $\text{♩} \text{♩}$  kontrapunktiert. Die Sechzehntel am Ende des Themas sind nicht als Überleitung zu sehen, sondern als eigenständige Partikel, zu der auch das erste *b'* gehört<sup>82</sup>. Sie können im folgenden abgespalten und vervielfältigt werden (T. 4 Mitte — T. 5, T. 7 Mitte — T. 9,

<sup>79</sup> Im Titelblatt des Autographs von 1723, s. BWV S. 475.

<sup>80</sup> Zu dieser Frage konstatiert Bessler eine chronologisch zu verfolgende Entwicklung vom Einheitsablauf der Themen hin zu Charakterthemen mit scharfer Gliederung, Kontrast und Motivsymmetrie, die Grundlage für die Herauskristallisierung eines typisch instrumentalen Stils seien.

<sup>81</sup> So ist wohl die Bemerkung Kellers, Phrasierung S. 56 zu verstehen, das Thema sei wie eine Strophe gebaut.

<sup>82</sup> Diese Eigenart sollte bei der Aufführung berücksichtigt werden: Die erste Note dieser Sechzehntelgruppe ist nicht als Schluß, sondern als Anfang zu spielen.

T. 12 Mitte — T. 14), umgekehrt kann aber auch das Thema — was regelmäßig im zweiten Teil der Fuge ab T. 17 der Fall ist — verkürzt werden und nach dem eintaktigen offenbleibenden Glied eine neue Bewegungsform anhängen (T. 18, 21, 27, 30, 35).

Für die Phrasierung der Orgelfugen gelten die zu den Fugen des Wohltemperierten Klaviers gemachten Bemerkungen ohne Einschränkung. Fugen mit regelmäßig gegliedertem Thema sind sogar noch seltener als in der Klaviermusik. Das Thema der Fuge c-Moll BWV 549 ist aus zwei je einen Takt umfassenden Phrasen und einer doppelt so langen zusammenfassenden Phrase zusammengesetzt. Der Schluß liegt in der Mitte von T. 4. Diesem tonal geschlossenen Thema wird eine kurze Modulation nach g-Moll angehängt, die in T. 5 bereits ihr Ziel erreicht hat. Bis zu T. 20 nun erfolgen Themeneinsätze stets nach vier Takten. Für die Fuge typisch ist jedoch, daß die Phrasenabschnitte des Themas bei dieser Gliederung gar nicht in Erscheinung treten. Die Ruhepunkte der ersten beiden kurzen Phrasen werden ebenso überspielt wie der Abschluß des Themas. Eine Kadenz erscheint erst mit dem Abschluß des überleitenden Modulationsgliedes (T. 12/13; T. 8/9 Trugschluß, T. 16/17 VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup>). Die regelmäßige Gliederung der ersten zwanzig Fugentakte hängt also nicht mit der Struktur des Themas zusammen, sondern ergibt sich zwangsläufig durch die unmittelbare Aufeinanderfolge von fünf Themeneinsätzen. Sie wird nicht durch Phrasenschlüsse, sondern durch Phrasenanfänge — durch den Themeneinsatz jeweils nur einer einzigen Stimme — kenntlich gemacht.

Nur eine Orgelfuge — die Fuge D-Dur BWV 532 — nutzt etwas bewußter die Phrasierung des Themas: das Zusammengesetztsein aus der kreisenden Sechzehntelfigur des Taktes 1, der nach großer Pause einsetzenden Sechzehntelsequenz der Takte 3 (mit Auftakt) bis 5 (erstes Viertel) und der abschließenden Kadenz. In T. 7/8 etwa wird akkurat die Pause im Thema durch den Kontrapunkt gefüllt. In T. 54 kann diese Pause (Thema in h) zugunsten der Hörbarkeit der den Themenkopf imitierenden Mittelstimme um einen ganzen Takt gedehnt werden. Die Einsätze in T. 72 (fis) und 124 (D) können sogar das Kopfglied aussparen<sup>83</sup>.

<sup>83</sup> In der Variante dieser Fuge, BWV 532a, fehlen einige dieser Besonderheiten — die Pausendehnung in T. 54 und der um die Kopfphrase gekappte Einsatz in T. 124 —, was Beleg dafür sein mag, daß dies die ältere Fassung ist.

### III *Der cantus firmus als Akzidens oder abstrakte Konstruktionsbasis in den Cantus-firmus-Bearbeitungen für Orgel*

Im folgenden Kapitel sollen drei in phrasierungsmäßiger Hinsicht für charakteristisch erachtete Typen Bachscher Orgelbearbeitungen im Hinblick auf einen Vergleich mit den vokalen Cantus-firmus-Bearbeitungen betrachtet werden.

1. In einigen Orgelchorälen gliedern die drei Unterstimmen harmonisch mit dem in der Oberstimme liegenden, auf Viertelebene ohne Pause ablaufenden cantus firmus. Ein solcher von schlichten Kantatenschlußchorälen nicht unterscheidbarer Satz findet sich etwa in Kirnbergers Sammlung im an BWV 707 anschließenden Choral und in BWV 708, beide über den cantus firmus „Ich hab' mein' Sach Gott heimgestellt“. Auszierungen auf der Fermate (BWV 715 „Allein Gott in der Höh' sei Ehr““, BWV 722 „Gelobet seist du, Jesu Christ“, BWV 726 „Herr Jesu Christ dich zu uns wend“ und anfangs auch BWV 729 „In dulci jubilo“) bewirken, Zeilenzwischenspielen im Gemeindegang vergleichbar, eine noch deutlichere Zäsursetzung. Auch eine Auszierung des ganzen Oberstimmensatzes — einschließlich cantus firmus — ist möglich, ohne die an den cantus firmus angelehnte harmonische Gliederung zu verlassen, doch bewirkt eine starke Auszierung des cantus firmus meist, daß die Choralkerntöne durch den sich verselbständigen Spielvorgang des Auszierens verdeckt werden und dadurch die Zeilengrenzen verwischen (s. etwa BWV 614 „Das alte Jahr vergangen ist“, BWV 622 „O Mensch, beweine dein' Sünde groß“, BWV 641 „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“). — Die meisten durchgehend vierstimmigen Orgelchoräle mit raschem cantus firmus (Grundsatz Viertel) überspielen dessen Gliederungspunkte. Entweder lösen sich nur die Mittelstimmen von der Gliederung des cantus firmus (z. B. BWV 609 „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ und BWV 625 „Christ lag in Todesbanden“) — so daß ein am cantus firmus ausgerichteter Außenstimmensatz hörbar bleibt —, oder es verselbständigt sich auch der Baß gliederungsmäßig — so daß der cantus firmus seinen phrasierungsmäßigen Einfluß auf den Satz ganz verliert. Das Verselbständigen des Basses geht häufig mit der Wiederholung imitierender Motive einher, die mitten in Choralzeilen (z. B.  in BWV 604 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ in T. 4, 5, 7 und 10) und auch an Kadenzstellen (T. 8/9) gesetzt werden. Im Choral „Da Jesus

an dem Kreuze stund“ BWV 621 zieht der Baß synkopisch über jede Phrasierungsgrenze des cantus firmus hinweg; außerdem fehlt eine die Cantus-firmus-Abschnitte nachzeichnende harmonische Gliederung (V-I-Baß in der Zeilenmitte oder vor Zeilenschluß). — Die Verselbständigung der Unterstimmen kann so weit gehen, daß der motivisch durchgearbeitete Unterstimmensatz ohne den cantus firmus bestehen könnte<sup>84</sup>. Im Choral „Herr Christ, der ein’ge Gottes-Sohn“ BWV 601 etwa hat die Altstimme eine einleuchtende Oberstimmenführung; die Hochtöne der einzelnen Abschnitte stehen in überzeugender Relation zueinander: Der Hochtön steigt von *gis*’ (T. 1) über *a*’ (T. 2) nach *b*’ (T. 5) und *cis*’’ (T. 6). Dann sinkt die Stimme bis zum Ausgangston *a* (T. 8). Der cantus firmus wird als Melodiestimme nicht benötigt, ist gleichsam nur aufgestockt.

Im Choral „Hilf Gott, dass mir’s gelinge“ BWV 624, in dem der schlichte vierstimmige Gerüstsatz kaum noch zu erkennen ist, tritt eine weitere Komplikation auf. Nicht nur der Baß zieht ohne Kadenz und rhythmische Ruhepunkte über die Phrasengrenzen des Chorals hinweg; nicht nur die linke Hand verselbständigt sich durch die durchlaufenden Sechzehnteltriolen — ein Gliedern mit dem Choral, ein Ernstnehmen der Fermaten als Phrasengrenzen wird vor allem durch den Kanon der beiden Oberstimmen, der zu unerwarteten klanglichen Wendungen zwingt und die Zeilenschlüsse gegenseitig verzahnt, unmöglich gemacht. Der cantus firmus steht sich selbst im Weg, wird weniger als melodisch wahrnehmbare Gestalt denn als kontrapunktische Konstruktionsgrundlage verwendet.

2. Choralbearbeitungen, bei denen der cantus firmus abschnittsweise, durch größere Pausen getrennt, in einer der Stimmen liegt, haben oft Fugatocharakter und weisen dann wie Fugen (s. Kapitel A II 4.) wenig Gliederungspunkte auf. Die anderen Stimmen unterwerfen sich, von gelegentlichen gemeinsamen Kadenz abgesehen, nicht der Gliederung des cantus firmus, sondern führen — meist jede Stimme für sich — ihr phrasierungsmäßiges Eigenleben, so daß der cantus firmus eher wie ein zufälliger Zusatz erscheint<sup>85</sup>. Besonders

<sup>84</sup> Siehe auch Richter S. 110 f.: Die Figuration in einigen Sätzen des Orgelbüchleins, die als zunehmende Instrumentalisierung zu werten ist, stellt eine neue Schicht dar, einen Satzhintergrund, der sich durch seine Faktur vom Choral abhebt.

<sup>85</sup> Fugatotechnik verwenden auch einige der oben besprochenen Sätze mit durchgehendem cantus firmus — z. B. die Orgelchoräle „Helft mir Gottes Güte preisen“

deutlich ist das in der Choralbearbeitung „Kyrie, Gott heiliger Geist“ BWV 671 aus dem 3. Teil der Clavier-Übung. Der Oberstimmensatz hat stets gleichen Duktus, ob der cantus firmus erklingt oder nicht (Fugatoeinsätze in T. 17 und 48 auch bei Anwesenheit des cantus firmus). Er reagiert nicht auf Beginn und Schluß der Cantus-firmus-Zeilen, sondern läuft in unveränderter Besetzung, ohne klangliche Orientierungspunkte, melodisch und rhythmisch nicht differenzierend über die Phrasengrenzen hinweg. Der cantus firmus ist, von einigen für die Oberstimmen notwendigen Baßtönen (T. 25, 36, 44, 45, 46, 48) abgesehen, in klanglicher Hinsicht entbehrlich.

Auch motettischer Satz, der durch die von Abschnitt zu Abschnitt wechselnden Fugathemen eher die Möglichkeit böte, die Cantus-firmus-Gliederung zu verdeutlichen, ignoriert meist die Phrasengrenzen. Die Choralbearbeitung „Nun danket Alle Gott“ BWV 657 gliedert nur in T. 39 und 47 durch eine Ausdünnung des Satzes und in T. 60 durch eine mit einem Choralzeilenende zusammenfallende kräftige Kadenz. Der Satz ist trotz des starken melodischen Bezugs aller Abschnitte zum cantus firmus vollständig ohne ihn aufführbar. Baß und cantus firmus wirken wie zwei einander fremde, nicht miteinander zu vereinbarende Ebenen (s. etwa die Baßpause in T. 14/15, aber auch generell die Bewegungsart). Der klangliche Verlauf des Basses ist wesentlich kleingliedriger als der für den cantus firmus erwartete; viele der Cantus-firmus-Töne werden zu einer orgelpunktartigen Achse für in Quint- oder Terzabstand liegende Klänge (T. 5 zweite Hälfte, T. 6 erste Hälfte, T. 7 zweite Hälfte, T. 8, T. 16 zweite Hälfte, T. 18, T. 44 zweite Hälfte, T. 46). Auch in der Choralbearbeitung „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BWV 723 ist das Pedal weniger auf den cantus firmus als auf die beiden Mittelstimmen bezogen, die mit ihm einen vollgültigen Satz ergeben. Der Unterstimmensatz ist (von drei deutlichen Kadenz zu T. 11, 15 und 23 hin und dem Schließen des Pedals mit dem cantus firmus in T. 23 abgesehen) vom Einsetzen und Aufhören der Cantus-firmus-Zeilen nicht beeinflusst. In der Choralbearbeitung „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ BWV 705 sind zwar viele der Choralzeilenschlüsse des Soprans durch breite V-I-

---

BWV 613 und „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ BWV 641, die in den Unterstimmen laufend den Cantus-firmus-Beginn imitieren —, doch ist in diesen Stücken größere Nähe zu einem klanglichen vierstimmigen Satz zu beobachten. Die Unterstimmen konzentrieren sich zum Zeilenschluß hin in einer Kadenz.

Kadenzen und nachfolgende Stimmreduzierung unterstützt, doch lassen mehrere Faktoren den cantus firmus kompositorisch zurücktreten: Die drei Unterstimmen übernehmen nicht nur die Choralzeilenanfänge, sondern häufig ganze Choralzeilen im Tempo der Oberstimme, haben also gleichen Duktus wie diese; die Stimmen sind teilweise kanonisch geführt; die imitatorischen oder kanonischen Einsätze folgen häufig sehr eng aufeinander, so daß sich der ganze Satz imitatorisch stark verhakt. Ebenso ist in der Choralbearbeitung „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ BWV 668, obwohl Choralzeilenanfänge und -schlüsse stärker die Gliederung des Satzes bestimmen (Kadenzen am Anfang zweier Zeilen — T. 8, 29 —, motivisches Umschalten vom Kopf der folgenden Zeile auf das aus dem Choralbeginn abgeleitete Motiv bzw. dessen Umkehrung am Anfang jeder Zeile, Reduzierung des Satzes auf zunächst eine Stimme an fast allen Zeilenenden), der cantus firmus nur lose den übrigen Stimmen zugeordnet. Der Baß ist stärker auf die Unterstimmen hin orientiert als auf den Choral (s. etwa die Pause in T. 8 und die gegenüber den Zeilenschlüssen verspäteten Zielklänge in T. 22 und 32); Baß und Unterstimmen könnten als sinnvoller dreistimmiger Satz ohne cantus firmus existieren.

3. Auch in Choralbearbeitungen ohne bewegungsmäßigen oder motivischen Zusammenhang zwischen cantus firmus und den übrigen Stimmen und ohne Fugierung der cantus-firmus-freien Stimmen verbindet sich der cantus firmus phrasierungsmäßig nicht mit den übrigen Stimmen. In der Choralbearbeitung „Von Gott will ich nicht lassen“ BWV 658 bringt das Manual einen (nur in T. 1 aus dem Choralanfang abgeleiteten) stark ausgezierten Satz, der völlig selbständig ist. Der Baß hat keinen Bezug zum cantus firmus des Pedals. Er gliedert nicht mit ihm, befindet sich auf ganz anderer Bewegungsstufe und geht harmonisch Wege, die für den cantus firmus künstlich wirken. In der Choralbearbeitung „Wo soll ich fliehen hin“ BWV 694 bilden die Oberstimmen einen für sich existenzfähigen zweistimmigen Satz<sup>86</sup>, dessen einzige Bezugnahme auf den Choral in fast regelmäßiger Kadenzierung einen Takt vor Einsatz der Zeilen besteht (T. 9, 25, 40, 70; in T. 50 nur V<sup>6</sup>). Durch das Hinzutreten des cantus firmus zu den

---

<sup>86</sup> Vgl. Richter S. 80 zu den Takten 52 ff. der Orgeichoralbearbeitung BWV 655: Das Oberstimmenpaar stellt gegenüber dem Choral einen autonomen Stimmenkomplex dar, so daß zwei disparate Gebilde aufeinandertreffen. Der Choral ist hinzugefügt, ist Additiv.

beiden Oberstimmen entstehen mehrere Quartsextakkorde (T. 11, 15/16, 45, 55, 74, 75)<sup>87</sup>. Der cantus firmus fügt sich auch nicht der von den Oberstimmen durchgeführten Ankadenzierung g V-I in T. 29/30 und der Klangfolge g I-V in T. 47/48<sup>88</sup>; der Cantus-firmus-Ton d in T. 71 stört den Vorgang B V<sup>7</sup>-I der Oberstimmen<sup>89</sup>. — In der Choralbearbeitung BWV 734 „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“ läuft im Manual ein bewegtes, ungegliedertes Spielstück ab, das zwar gelegentlich vor Choralzeilen (T. 2, 38, 44) und mit dem Schlußton (T. 6, 13) kadenziert, diese Kadenzen aber nicht auf rhythmischer oder melodischer Ebene deutlich werden läßt.

Andersgeartet ist das Verhältnis zwischen den zusammentreffenden Schichten in der Choralbearbeitung „Gott, durch deine Güte“ BWV 600. In der in durchgehenden Vierteln verlaufenden Baßstimme ist in T. 1/2 die melodische Bewegung des Cantus-firmus-Beginns zu erkennen; die in Achteln verlaufende Altstimme hat Spielfiguren. Der cantus firmus ist in Sopranstimme und Pedal kanonisch geführt. Die von den beiden Kanonstimmen gebildeten Dissonanzen oder ungewöhnlichen Klangfortschreitungen (T. 5, 7, 9, 10, 17, 18) werden verstärkt, wenn zum Kanon der gehende Manualbaß hinzugefügt wird: In T. 3, 8, 20 (C-Dur-Klang auf erster Zählzeit) und 7 (Dominantseptakkord auf g auf der dritten Halben) stört der Pedal-cantus-firmus den eigentlich gemeinten Klang. Auch beim Hinzutreten der Altstimme bleiben klangliche Unstimmigkeiten bestehen. Einzig dann, wenn man den Pedal-cantus-firmus ausspart, ergibt sich ein in den klanglichen Fortschreitungen überzeugender Satz, der die Zeilenschlüsse des Sopran-cantus-firmus durch Kadenzen (nach I, aber auch I<sup>6</sup> oder VI) nachvollzieht. Der vierstimmige Satz weist also ein eigenartiges Phänomen auf: Die im dreistimmigen Satz Sopran (cantus firmus) — Alt — Baß immerhin schwach erkennbare Harmonisierung und Gliede-

---

<sup>87</sup> Auch durch die Versetzung des cantus firmus um eine Oktave nach oben ließen sich Quartsextakkorde nicht vermeiden. Sie erschienen dann in T. 11 und 53.

<sup>88</sup> Was bei Bach Dissonanz, was Konsonanz ist, läßt sich vielfach nicht kontrapunktisch-intervallisch bestimmen, sondern nur danach, ob sich eine Stimme mit ihrer klanglichen Zielstrebigkeit dem der ganzen Stelle zugrundeliegenden klanglichen Vorgang einpaßt. Intervallische Dissonanzen können ohne weiteres durch gleichgerichtete klangliche Vorgänge als konsonant erscheinen (s. z. B. Kapitel A II 1. Anm. 48).

<sup>89</sup> Zur Bearbeitung desselben cantus firmus in den Schübler-Chorälen (BWV 646) s. Kapitel C 1.

rung mit den Choralzeilen wird durch das Hinzutreten des cantus firmus im Pedal — der aber gerade durch die Registrierung (Tromp. 8') von Bach hervorgehoben ist — massiv gestört. Die Cantus-firmus-Melodie ist also nicht selbstverständlicher Repräsentant eines Textzusammenhanges, der von den anderen Stimmen respektiert und in einem homogenen Satz gliedernd unterstützt würde, sondern wird im Kanon von Sopran und Tenor zu einer eigenständigen instrumentalen Schicht verarbeitet, die sich mit den frei geführten Stimmen nur konstruktiv verbindet<sup>90</sup>. — Auf wieder andere Art wird in der Choralbearbeitung „Vom Himmel kam der Engel Schar“ BWV 607 über die Cantus-firmus-Grenzen und damit über die dahinterstehenden Texteinheiten hinwegmusiziert. Der in Vierteln gehende, große Räume stufenweise durchschreitende Baß ergänzt den stark gedehnten cantus firmus zu einem klanglich brauchbaren Satz, der durch Abkadenzierung an allen Zeilenenden die Möglichkeit bieten würde, die Phrasierung des Chorals nachzuzeichnen. Doch die Mittelstimmen, die im wesentlichen den Baßduktus auf Sechzehntelebene übertragen und damit eine bewegungsmäßig eigenständige Schicht schaffen, verhindern dies, da sie einzelne Töne des cantus firmus in ihren Sechzehntelablauf mit einbeziehen und damit aus dem Zusammenhang des Chorals herausbrechen. An einer Stelle wie T. 2



(ähnlich im Auftakt zu T. 1, auf der letzten Halben in T. 3 und 11, auf der ersten Halben in T. 4 = 8, 6 = 13 und 17) ist die geradlinige, regelmäßige Bewegung von *a'* bis *g* (T. 3) gehörmäßig wichtiger als der gewundene, rhythmisch unregelmäßige Verlauf der einzelnen Stimmen oder der Verlauf des cantus firmus. Der erste Cantus-firmus-Ton in T. 6 und der letzte in T. 14 können umgekehrt als Zielton der vorausgehenden Sechzehntelgänge verstanden werden. Ein solches Verfah-

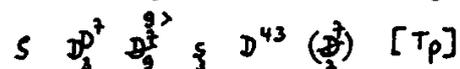
<sup>90</sup> Vgl. dazu auch Richter S. 88: In der zweiten Variation aus BWV 769 „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ sind, wie häufig bei Bach, zwei eigenständige Satzschichten — Choralkanon und instrumentale Schicht — zusammengekoppelt.

ren, zusammenhängende Tonleiterfolgen auf verschiedene Stimmen zu verteilen, ist typisch instrumental und setzt für alle Stimmen das gleiche Instrument oder Instrumente der gleichen Familie<sup>91</sup> voraus. — In der Choralbearbeitung „Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf“ BWV 617 verhaken sich ebenfalls zwei selbständige Ebenen: die aus Choral (mit Begleitstimme) und Pedal gebildete und die aus Pedal und Sechzehntelfiguration (fast nur  $\text{♩♩♩♩}$  und  $\text{♩♩♩♩}$ ) der linken Hand bestehende. Im vierstimmigen Satz geht die melodische Einheit der Cantus-firmus-Abschnitte verloren: Der cantus firmus zerfällt in eine Folge von mit Klängen versehenen Einzeltönen, die mit Spielfiguren ausgeziert wird. Solches Auszieren einer Klangfolge erinnert an Präludien schon des 15. Jahrhunderts; der von linker Hand und Pedal gegebene Satz hat Ähnlichkeit mit Bachs Präludienfaktur (s. Kapitel A II 3.).

Die meisten der Cantus-firmus-Bearbeitungen für Orgel haben die Tendenz, die Phrasierung des cantus firmus zu ignorieren<sup>92</sup>. Häufig

<sup>91</sup> Siehe z. B. Haydns Streichquartett op. 76 Nr. 4, Eulenburg Taschenpartitur Nr. 78, Leipzig o. J., Anfang des Più Allegro im vierten Satz.

<sup>92</sup> Ähnliches Verhalten zeigen Kantatensätze mit instrumentalem cantus firmus. Im achten Satz der Kantate 75 sind die zum Choral tretenden Stimmen melodisch von ihm unabhängig und stellen einen selbständigen — fugierten — Satz dar, der kaum auf das Einsetzen oder Aufhören der Cantus-firmus-Zeilen reagiert (deutliche Kadenzen im Zusammenhang mit Cantus-firmus-Einheiten nur in T. 17 = 19 und 42, wo die mit dem Choralschlußton erreichte Tonika Ausgangspunkt eines Orgelpunktes wird). Der Baßverlauf zeigt in den Takten 8, 20 und 48—50 deutlich, daß nicht der cantus firmus, sondern die übrigen Stimmen sein Bezugspunkt sind. — Auch wenn in Kantate 25 Satz 1 in den Bläsern ein akkordlicher Cantus-firmus-Satz oder in Kantate 77 Satz 1 in der Tromba und anschließend vergrößert im Baß ein einstimmiger cantus firmus einsetzt, hat das auf den übrigen Satz — Chor und Instrumente — keine Auswirkungen. — Der Baß ist meist als Fundament für die cantus-firmus-freien Stimmen konzipiert. In Satz 5 der Kantate 10 etwa (der Vorlage für den vierten der Schübler-Choräle) paßt sich der Baß in Bewegung und Motivik weit besser den Gesangsstimmen an als dem Choral (mit dem ihn nur die Kadenzen am Anfang beider Zeilen und am Ende von Zeile 2 verbinden). Die großen Sprünge und verminderten bzw. übermäßigen Intervalle des Basses sind nur im Zusammenhang mit den Oberstimmen verständlich. Auch das Rezitativ Nr. 9 aus der Kantate 70 zeigt, wie sich die Harmonik vom instrumentalen cantus firmus löst: Der cantus firmus wird etwa in Zeile 1 mit der nur als Rezitativharmonisierung verständlichen Klangfolge



verbunden. Der Choral ist gleichsam nachträglich hinzugefügt, hat nur Füllfunktion. — Im vierten Satz der Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (1724), der Vorlage für den dritten der Schübler-Choräle, sind allerdings beide Schichten gleich-

bilden die cantus-firmus-freien Stimmen einen eigenständigen Satz, zu dem der cantus firmus als satztechnisch unwesentliche oder gar störende Schicht hinzutritt. Wird der cantus firmus selbst als Karon verarbeitet oder werden Einzeltöne des Chorals zum Ausgangspunkt des Satzes gemacht, so verliert der cantus firmus ganz seinen liedhaften Zusammenhang und dient nur mehr als Konstruktionsgrundlage. — In vielen Choralbearbeitungen erschwert die starke Dehnung des cantus firmus bzw. die unterschiedlich rasche Bewegung von Choral und freien Stimmen eine enge harmonische Beziehung aller Stimmen und einen flüssigen harmonischen Ablauf. Die einzelnen Cantus-firmus-Töne nehmen eher Halteton- oder Orgelpunktfunktion an. Liegt der cantus firmus im Baß, so wird eine phrasenunterstreichende V-I-Kadenzbildung unmöglich, da in der Kirchenliedmelodik an Zeilenenden Quintsprünge abwärts oder Quartsprünge aufwärts praktisch nicht vorkommen. Ohnehin gibt ein im Baß liegender cantus firmus einen Teil seiner melodischen Qualitäten — und damit auch melodische Einheit — auf, um Träger für das klangliche Geschehen werden zu können.

Ich habe nur drei Cantus-firmus-Bearbeitungen für Orgel gefunden, in denen die zum cantus firmus hinzugefügten Stimmen auf den Choral — auf das Einsetzen und das Schließen der Zeilen und damit also auf die Phrasierung der Choralmelodie — auffällig reagieren. Die Choralbearbeitung „Jesus Christus unser Heiland“ BWV 688<sup>93</sup> — deren Druck erst 1737 im Rahmen des dritten Teils der Clavier-Übung erfolgte — enthält im Manual eine Reihe von violinmäßig beeinflussten, gegensätzlichen Spielfiguren, die jeweils über einen oder mehrere Takte beibehalten werden, um dann abrupt von einer anderen Figur abgelöst zu werden (s. z. B. T. 1–5 Achtel, T. 6 sich abwärtsbewegende Sechzehntelgruppen, T. 7–9 rechts  $\text{♩}$ , links Achtel usw.). Solche Nahtstellen zwischen zwei Spielfiguren fallen oft mit

---

berechtigt. Instrumentaler cantus firmus und Baß sind so einander angepaßt, daß sie als Außenstimmen eines akkordlich gesetzten Chorals dienen könnten. Aber auch Sopran, Alt und Generalbaß können als selbständiger Satz angesehen werden, dem insbesondere durch die Verwendung unterschiedlicher Themen in den beiden Teilen (1. Thema ab T. 1/2 und zusammenfassend in T. 32/33, 2. Thema ab T. 17b/18) Profil verliehen wird.

<sup>93</sup> Siehe dazu auch Richter S. 122 ff.

Choralzeilenanfängen (T. 18, 47, 73, 99), mit den Schlußtönen (T. 28, 57, 110) oder auch mit dem Aufhören der Zeilen (T. 30, 59, 115) zusammen. Das Kompositionsverfahren erinnert, wenn man nur den Satz im Manual betrachtet, an Präludien (s. Kapitel A II 3.), wenn man die Cantus-firmus-Behandlung betrachtet, an Kantatensätze wie etwa den ersten Satz aus der Kantate 140 (s. Kapitel B II 3.), ohne jedoch deren gliederungsmäßige Prägnanz ganz zu erreichen. — Auch in der Choralbearbeitung „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 661<sup>94</sup> ist der Choral trotz seiner Baßlage stärker in den Satz integriert; seine Zeilengrenzen sind durch das Pausieren jeweils einer der übrigen Stimmen gliederungsmäßig berücksichtigt. Das Fehlen einiger Zäsuren in der Weimarer Fassung BWV 661a (T. 19, 22) bestätigt, daß sich Bach erst in seiner Leipziger Zeit intensiv mit Phrasierungsproblemen auseinandersetzt.

Die Choralbearbeitung „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 739 hebt einige Phrasen aus dem zweiten Teil des Chorals hervor, indem im Manual zu jeweils neuen, nicht im Vorspiel vorgegebenen und auch an anderer Stelle nicht wiederholten Bewegungsformen gewechselt wird. Die Phrase „lieblich“ mit nahezu parallel geführtem Alt und Tenor und synkopisch füllender Sopranstimme (T. 40 Mitte/41) hebt sich von der Phrase „freundlich“ mit ähnlicher Parallelführung, aber nachklappenden Zweiunddreißigstelfiguren der Sopranstimme (T. 42), ab. Mit dem Verklingen dieser Phrase im Pedal geht das Manual zu Sechzehntelgängen über. Der Einsatz des Choralzeilenschlußtons in T. 54 ruft einen Wechsel von kleinräumigen Sechzehntelfiguren zu Dreiklangsbrechungen, sein Aufhören einen Wechsel zu einstimmigen Sechzehntelgängen hervor. T. 42, 44, 48 und 55 unterstützen das Umschlagen außerdem durch einen Manualwechsel. Einzig mit dem Beginn der letzten Choralzeile (T. 65) wird eine frühere Bewegungsform wieder aufgegriffen (T. 40 Mitte/41 mit Funktionstausch zwischen Sopran und Alt). Vergleicht man dieses Stück mit anderer Musik Bachs — sei es mit anderen Orgelchoralbearbeitungen, mit Orgelpräludien oder mit vokalen Choralbearbeitungen —, so erscheinen die Zufälligkeit im Einsatz der jeweiligen Bewegungsform, die Uneinheitlichkeit des Stückes in motivischer Hinsicht und das

---

<sup>94</sup> Siehe dazu auch Richter S. 80 ff.

Fehlen jeder formalen Gestaltung oder einer Gesamtkonzeption für Bach äußerst ungewöhnlich. Diese Charakteristika unterstützen die These Hermann Kellers<sup>95</sup>, das Werk sei nicht Bach zuzuschreiben.

#### IV Überblick: Die geringe Bedeutung der Phrasierung für die Instrumentalmusik

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, ist für die Instrumentalmusik die Phrasierung kein Faktor, der konstitutiv an der Entstehung des Satzes beteiligt wäre. Vielfach sind die Phrasengrenzen ganz unauffällig; gelegentlich sind sie deutlicher, folgen aber in schematisch vorgegebenen, regelmäßigen Abständen aufeinander. In beiden Fällen läuft die Musik ohne abrupte Eingriffe ableitend und fortspinnend ab. Ein Motiv wird aus dem anderen entwickelt oder eine Phrase aus der anderen hergeleitet. In Musik, die Phrasengrenzen durch ein Konfrontieren verschiedener Bewegungsformen kenntlich macht, bleibt die Phrasenlänge ganz dem Zufall überlassen.

Jede Gattung hat hinsichtlich der Phrasierung ihr eigenes Aussehen. In Konzertkopfsätzen und teilweise auch in -schlußsätzen wird zwar mit phrasengroßen Abschnitten gebaut, ohne daß aber — von den gliedernden Kadenzen am Ende von Ritornellen abgesehen — Phrasengrenzen und -längen deutlich erkennbar wären. Gerade die nahtlose Verbindung der Abschnitte ist es, die die Entstehung eines größeren Ganzen, das „wiederkehren“ kann — eines „Ritornells“ —, ermöglicht. Die Ritornelle bestehen aus Abschnitten, die aus dem Kopfritornell unter Beibehaltung der dort gegebenen Reihenfolge ausgewählt wurden; jedoch können die Abschnitte — auch hinsichtlich der Besetzung — abgeändert, einzelne Abschnitte übersprungen und neue Tutti- oder Solo-Abschnitte eingefügt werden. Orchester und Solist(en) bzw. Concertino sind aufs engste miteinander verkettet. Der Ausgangspunkt der Bachschen Konzertkopfsätze wird besonders klar, wenn man die Konzertkopfsätze von Vivaldi danebenhält. Dort beruht das Konzertprinzip auf einem Tutti-Solo-Kontrast, auf einer scharfen Abgrenzung der beiden Besetzungsmöglichkeiten. Dem entspricht die Satztechnik innerhalb der Tutti: Hier werden in sich un-

---

<sup>95</sup> Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe, Leipzig 1948, S. 174.

veränderbare, gegensätzliche kleine Bausteine hart gegeneinandergesetzt. Dadurch verliert sich der Eindruck einer größeren geschlossenen Passage. Die mittleren Tutti können auf einzelne, fragmentarisch herausgegriffene Bausteine beschränkt bleiben, so daß auch in dieser Hinsicht kein eigentliches „Ritornell“ entsteht. Da bei Bach der Tutti-Solo-Gegensatz nicht bestimmend ist für die Konzertsatzform, spielt die Besetzung der Konzerte keine Rolle. Sie kann auf Orgel oder Cembalo reduziert werden (BWV V 592–597, 971, 972–987) oder wenigstens dem Cembalo die Hauptaufgaben zuweisen (BWV 1058 und 1061).

Konzertkopfsätze weisen wegen dieser Eigenschaften normalerweise keine Ritornelle mit echtem Vorder- und Nachsatz oder auch nur mit einer schematisch durchlaufenden Viertaktgliederung auf. Viertaktigkeit als gleichsam vorgegebenes Gliederungsgehäuse bildet sich eher in Konzertschlußsätzen heraus, die — wie generell Schlußsätze auch späterer Zeit — eine gewisse Affinität zum Tanz oder auch zum Rondo (BWV 1042) haben.

Von den vielen auf Phrasenebenen kaum gegliederten Konzertmittelsätzen heben sich einige Sätze ab, die mit ostinatoähnlichen Elementen arbeiten (dazu gehört auch der Mittelsatz aus der Violinsonate BWV 1016). Der Ostinato ist ein typisch instrumentales Prinzip, das — ableitbar aus dem Volkslied (*Guardame las vacas*) — in der Nähe des Tanzes oder mindestens bewegungsmäßig gebundener Musik (*Chaconne*, *Passacaglia*) anzusiedeln ist. Verbunden mit strenger Ostinatoanlage sind genau fixierbare Phrasengrenzen und eine vorgegebene konstante Phrasenlänge (die Bach gelegentlich — z. B. BWV 1042 — auf ein taktgroßes rhythmisches Grundmodell reduziert). Die Phrase ist also wiederum kein in den Satzablauf eingreifender Faktor. Dem vom Baß vertretenen festen Gerüst steht meist eine um so freier geführte Solostimme gegenüber. Trotz des andersartigen Ausgangspunktes finden sich in solchen Ostinatosätzen auch kopfsatzähnliche Ritornellbildungen (insbesondere BWV 1042).

Die Domäne für viertaktige Gliederung innerhalb der Instrumentalmusik ist der Tanz (*Sarabande*, *Menuett*, *Gavotte*, *Bourrée*, evtl. *Corrente* und *Giga*, nicht aber *Allemande*, *Courante*, *Gigue*). Die Anregung zur Phrasenabsteckung kommt von Außermusikalischem: von der Tanzbewegung, die feste Einheiten fordert. Die Musik füllt diese

Einheiten, oft mit gleicher Bewegungsform über 2, 3 oder gar 4 Takte, und hebt häufig nur den vierten Takt einer solchen Einheit hervor, indem er zum harmonischen Zielpunkt wird. Die Anlage einer Viertaktgruppe als 2+2-taktige Sequenz ist seltener. Jeder Viertakter nimmt im Verlauf des Stückes seine feste Funktion ein und wäre — ähnlich wie die einzelnen Abschnitte der Konzertritornelle — nicht an andere Stelle verschiebbar. Er ist damit auf die Gesamtheit der Taktgruppen bezogen. Nur selten sind die Viertakter paarweise — wie Vorder- und Nachsatz einer Periode — miteinander verknüpft.

Dieses wie selbstverständlich wirkende Füllen von vorgegebenen Viertaktgruppen findet sich auch häufig in Kopf-, Mittel- und Schlußsätzen von Sonaten jeder Besetzung (und außerdem in einigen Präludien des Wohltemperierten Klaviers, die damit von improvisationsartigen Eröffnungsstücken abrücken). Harmonisch zum vierten Takt führende tanzähnliche Viertakter und aus Sequenzen zusammengesetzte Viertaktgruppen wechseln sich in sinnvoller Reihenfolge ab. Oft verliert sich die Gliederung schon nach wenigen Takten. Daß sie wirklich für ein ganzes Stück verbindlich bleibt, ist eine Ausnahme (BWV 1019a).

Ist die eine Wurzel für eine auffälliger instrumentale Phrasenbildung der Tanz, so liegt die andere in der Besetzung und der damit verbundenen Musizierhaltung. Innerhalb der Sonaten für ein Soloinstrument und obligates Cembalo gibt es eine Satztechnik, die die Gleichberechtigung des Cembalos — der wie ein Soloinstrument geführten rechten Hand, aber auch der linken Hand — deutlich vor Augen führt: die Stimmtauschtechnik. Stimmtausch bedeutet Tausch von Phrasen mit gleichen Längen und Grenzen, und vom kompositorischen Bauplan her sind diese Phrasen meist auch exakt zu bestimmen. Doch bleiben sie ein Abstraktum; ihre Grenzen sind nicht hörbar. — Der solistischen Besetzung von Eröffnungsstücken wird eine andere Satztechnik gerecht: das improvisatorisch-spontane Wechseln von einer für einen oder mehrere Takte beibehaltenen Spielfigur in eine neue Bewegungsform. Eine solche mit dem „Einspielen“ auf dem Instrument zusammenhängende Faktur findet sich in Orgelpräludien und in Eröffnungsstücken von Partiten für Klavier oder Violine. Die Phrasenlänge scheint in diesen Stücken gleichsam von der Entscheidung des Spielers abzuhängen, wie lange er bei einer Spielform verweilen will, ist also kein kompositorisch wirksamer Faktor. Die Phra-

sengrenzen hingegen können bei großer Gegensätzlichkeit zweier aufeinanderfolgender Spielfiguren sehr deutlich werden, zumal die Phrasen offen sind, also ohne Schluß und ohne Zäsur und damit auch ohne Raum für eine vermittelnde Überleitung bis an das nächste, abtaktig beginnende Glied heranreichen.

Imitatorisch und in Fugentechnik gearbeitete Stücke widerstreben wegen der Verflechtung der Stimmen a priori einer auffälligen, in allen Stimmen gleichzeitig erfolgenden Phrasierung. Fugenthemen können tanzähnlich gebaut sein, ohne daß diese Gliederung — sieht man einmal vom meist regelmäßigen Abstand der Themeneinsätze am Anfang einer Fuge ab, der sich oberflächlich gliedernd auswirkt — auch nur den geringsten Einfluß auf die Phrasierung des Stimmenverbandes hat. Deutlicher abgrenzbar bleibt während des ganzen Stückes das Thema in fugenartigen Konzertschlußsätzen, da das Thema selbst und seine Durchführungen meist anders als in echten Fugen beschaffen sind, um den Ritornellcharakter zu unterstreichen.

Aus den soeben genannten Gründen der Stimmverflechtung gliedert auch ein großer Teil der Choralbearbeitungen für Orgel, nämlich der primär auf imitatorischer Arbeit beruhende, kaum auffällig. Liegt der cantus firmus abschnittsweise, mit großen Pausen zwischen den Zeilen, in einem bewegten Instrumentalsatz, so tendieren die Zusatzstimmen, unabhängig davon, ob sie motivisch aus dem cantus firmus abgeleitet sind oder nicht, zu großer Selbständigkeit (Ähnliches gilt für Kantatensätze mit instrumentalem cantus firmus). Ihre Bewegungsstufe ist meist so rasch, daß sie sich mit der des gedehnten cantus firmus nicht verbindet; der cantus firmus tritt vom harmonischen Ablauf her in den Hintergrund, übernimmt teilweise Orgelpunkt- oder Haltetonfunktion und bildet sogar Dissonanzen. Er ist eher Zusatz als Ausgangspunkt des Satzes. Die Phrasierungseinheit der Choralzeile ist kaum mehr spürbar und beeinflußt auch den übrigen Satz kaum. Möglich ist außerdem, daß die Cantus-firmus-Phrasen durch ein Ausrichten der hinzutretenden Stimmen am Einzelton zerrissen werden. Die Phrasengrenzen des cantus firmus brauchen selbst dann nicht zu einer übersichtlichen Gliederung anzuregen, wenn der cantus firmus fortlaufend in der Oberstimme erklingt und der Satz von einer klanglichen vierstimmigen Anlage auszugehen scheint. Die Unterstimmen überspielen dann harmonisch und bewegungsmäßig gerne die Phrasengrenzen des cantus firmus.

Abweichungen von dem für die Instrumentalmusik dargestellten Verhalten finden sich so selten und so unsystematisch über die Gattungen verteilt, daß sie wirklich als Ausnahmen gesehen werden dürfen. Die meisten dieser auffallenden Stücke (eröffnendes Grave der Klavierpartita c-Moll BWV 826, Konzert für zwei Cembali C-Dur BWV 1061, Italienisches Konzert BWV 971, Orgelchoralbearbeitung „Jesus Christus unser Heiland“ BWV 688) stammen aus Bachs Leipziger Schaffenszeit. Aus früherer Zeit zeigen nur die Ouverture der Orchestersuite D-Dur BWV 1069 und die Fuge Es-Dur BWV 852 aus dem Wohltemperierten Klavier I Ansätze zu einer bewußteren Phrasenbildung.

## B

### ZUR STRUKTUR VON BACHS VOKALMUSIK

#### I 1. *Der Zusammenhang zwischen Text und Phrasenbildung in Rezitativen*

Abgesehen von den wenigen Stellen, die um der Textausdeutung willen rhythmisch verändert sind — z. B. ein einzelnes Wort betonend dehnen<sup>1</sup> — oder die einen längeren zusammenhängenden Text aus inhaltlichen Gründen trennen<sup>2</sup>, abgesehen von Schwierigkeiten, die sich durch unregelmäßige metrische Anlage von Dichtung oder Prosa oder durch ungeeignete Abschnittlänge (s. unten) ergeben, sind für Bach bei der rhythmischen Deklamation von Texten in Secco- und Accompagnatorezitativen drei Gesichtspunkte leitend<sup>3</sup>: 1. Die sprachliche Betonung fällt mit einer Viertelzählzeit zusammen<sup>4</sup>; unbetonte Silben werden als

$\frac{\uparrow \uparrow \uparrow}{\downarrow 0 \downarrow}$  oder seltener  $\frac{\uparrow \uparrow \uparrow}{\downarrow 0 \downarrow}$  oder bei Daktylen als  $\frac{\uparrow \uparrow \uparrow}{\downarrow 0 0 \downarrow}$  eingeschoben.

2. Die letzte wichtige Betonung einer sprachlichen Einheit erklingt auf der Takteins oder -drei<sup>5</sup>, die gleichberechtigt sind<sup>6</sup>. Auch die dritt-

---

<sup>1</sup> Siehe z. B. Kantate 132 Satz 4 T. 20 „*erbarme dich*“, T. 22 „*den Gnadenbund*“.

<sup>2</sup> Siehe z. B. Kantate 1 Satz 2 ab T. 9.

<sup>3</sup> Vgl. damit Regeln und Beispiele bei Riepel S. 14 ff.

<sup>4</sup> Siehe hingegen Melchert S. 14 f. und 19, der von der Silbe ausgeht. Doch können sich wohl nur in Prosa und bei fehlender Continuobegleitung betonte Silben auf unbetonte Achtel verschieben (vgl. das Wort „*antwortete*“ in der Matthäus-Passion Nr. 42 (Zählung der Nummern nach BWV) T. 2, Nr. 17 T. 1 und T. 12).

<sup>5</sup> Siehe auch Marshall S. 104.

<sup>6</sup> Dem Bachschen Rezitativ liegt normalerweise trotz der Notierung im C-Takt ein Zweivierteltakt zugrunde; s. hingegen Melchert S. 23: „Das Taktmaß des Bachschen Rezitativs ist 4/4 . . . z. B. kann das 4/4-Schema durch einen latenten 2/4-Takt unterbrochen werden.“ Die von Melchert als Beleg für die letztgenannte Bemerkung angeführte Stelle — Kantate 163 Satz 2 T. 12 — unterscheidet sich nicht von anderen Rezitativen. — Ausnahmen von der Zweiviertel-Gliederung finden sich gelegentlich in Bibelprosa (z. B. Matthäus-Passion Nr. 34 T. 8, Weihnachtsoratorium Nr. 30 T. 11, Nr. 37 T. 4, Nr. 55 T. 3 und 9, Nr. 56 T. 5, Nr. 58 T. 4 und 8), um der besonderen Sprachsituation gerecht zu werden. Doch auch bei jambischer Dichtung gibt es Ausnahmen vom Zweivierteltakt: Die Endung „*ein gerechter Richter bist*“ aus Satz 2 T. 7 der Kantate 105 ist einschließlich der nachfolgenden Kadenz um ein Viertel im Takt verschoben. Marshall S. 104 vermutet, daß Bach erst komponiert und dann die Übereinstimmung von Rezitativrhythmisierung und Taktgerüst überprüft, aber nicht alle Fehler korrigiert hat.

oder viertletzte Silbe kann diese Stelle einnehmen, vor allem bei Spracheinheiten, die Weiterführung verlangen — z. B. Kantate 104 Satz 4 „und *führe* uns“. 3. Nach einer sprachlichen Einheit folgt eine Pause, deren Länge von der Stärke der sprachlichen Interpunktion bzw. Zäsur abhängt. — Dichtung — die in Bachs Kantaten oft jambisches Versmaß hat — ist mit diesen Regeln relativ leicht zu rhythmisieren — die sprachliche Einheit ist hier häufig der Vers —, doch auch Bibelprosa läßt sich auf diese Weise deklamieren.

Die gegebenen Rhythmisierungsregeln sind jedoch nur beim Zusammentreffen ganz bestimmter Verslängen (bzw. Längen von Sinneinheiten) und Pausenlängen konsequent durchzuhalten. Ich möchte kurz besprechen, welche Kombinationen sich bei jambischen Versen ergeben können<sup>7</sup>. Reibungslos schließt mit einer kleinen Zäsur von ein bis zwei Achteln Länge ein männlicher Sechs- oder Zehnsilbler oder weiblicher Sieben- oder Elfsilbler an eine Versendung an:

$$\overline{|/(\circ)|} \vee \overline{0 | / \circ / \circ | / \circ / \circ | /(\circ)}$$

Soll die Pause zwischen den Zeilen aus textlichen Gründen verkleinert werden, so muß der Zeilenanfang gestaucht  $| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$  (bei vorausgehender männlicher Endung, s. etwa Kantate 126 Satz 3 T. 8, 13, 16, 17) oder an die vorausgehende Zeile direkt  $| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$  herangezogen werden (sehr selten, bei vorausgehender weiblicher Endung, s. **Weihnachtsoratorium** Nr. 18 T. 6). Ein männlicher Vier-, Acht- oder Zwölfsilbler oder weiblicher Fünf-, Neun- oder Dreizehnsilbler, der in regelmäßigen Achteln deklamiert wird, kann an den vorausgehenden Vers nur mit einer sehr großen Pause von drei bis vier Achteln anschließen:

$$| /(\circ) \boxed{\text{z}} | 0 / \circ | / \circ / \circ | /(\circ)$$

Wenn die Satzzeichen eine kleinere Zäsur erforderlich machen, so läßt sich die Pause mit Hilfe einer Stauchung im Innern der Zeile

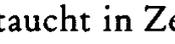
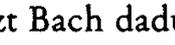
$$| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | /(\circ)$$

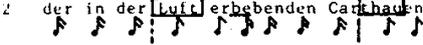
auf eine Achtel- oder Viertel- und mit Hilfe einer Stauchung am Anfang

$$| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | /(\circ)$$

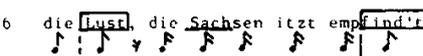
<sup>7</sup> Vergleichbare Anweisungen gibt Gottfried Heinrich Stölzel in seiner „Abhandlung vom Recitativ“ (ca. 1740) — s. dazu Marshall S. 104.



Bei dem Versschema (1) 6m (2) 11w (3) 4m (4) 7w (5) 8m (6) 7w (7) 6m (8) 9w (9) 9w (10) 8m (11) 9w der Kantate 214 „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten“ Satz 4 gelangt man, wenn man die oben gegebenen Regeln befolgt, in mehreren Zeilen zu einer von Bachs Rhythmisierung abweichenden. Bach staucht in Zeile 2 zu , in Zeile 4 zu  und in Zeile 5, die er in 2m+6m teilt, zu . Einerseits verkürzt Bach dadurch die Pausen (z. B. zwischen Zeile 1 und 2 „Mein knallendes Metall“ — „der in der Luft erbebenden Carthauen“), andererseits werden auf diese Weise die stärksten Textbetonungen der Takteins und -drei, die Nebenbetonungen der Taktzwei und -vier und die nur im jambischen Versschema betonten, sonst aber unwichtigen Silben den unbetonten Achteln zugeordnet (wie es auch in den übrigen Versen dieses Rezitativs meist der Fall ist):

2 der in der Luft erbebenden Carthauen  


4 das angenehme Schauen  


6 die Lust, die Sachsen itzt empfind'et  


Ausgangspunkt für die Sprachdeklamation in den Secco- und Accompagnatorezitativs Bachs sind demnach die Verse oder Sinneinheiten, also sprachliche Phrasen, die durch Pausen verschiedener Länge — bemessen je nach Interpunktionszeichen oder sprachlichem Zusammenhang — voneinander getrennt werden. Die betonten Silben fallen — eventuell unter Hervorhebung der inhaltlich wichtigsten Silben — mit den metrischen Betonungen der Musik zusammen; besondere Bedeutung hat die letzte wichtige Betonung, die auf einer Takteins des zugrundeliegenden  $\frac{2}{4}$ -Taktes zu stehen hat und daher die Einordnung der ganzen Phrase bestimmt. Das Innere der sprachlichen Einheiten läuft, sofern nicht mit Sechzehnteln ausgeglichen werden muß, rhythmisch gleichförmig durch; die rhythmische Interpretation des Einzelwortes ist unwichtig. Eine solche das einzelne Wort rhythmisch vernachlässigende, aber die Phrasen zusammenfassende Haltung — die sich bei Bach fast durchgehend in der Vokalmusik zeigt<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Vgl. dazu Kapitel B I 2. und 3. und B II 1. und 2. Dieses Deklamationsprinzip findet sich etwa auch bei den meisten der Schumannschen Lieder. Dies dürfte neben der in gewisser Hinsicht ähnlichen harmonischen Anlage Bachscher und Schumannscher Musik — große Bedeutung des Basses als Klangträger, finale Ausrichtung der harmonischen Vorgänge, sehr viele Zwischendominanten — das stärkste Bindeglied zwischen beiden Komponisten sein.

— entspricht alter liturgischer Tradition. Syllabische Gattungen — Psalmodie, Lesung, Hymnus usw. — dürften stets hinsichtlich des Sprechrhythmus von solchen Prinzipien ausgegangen sein. Doch lassen sich noch weitere Parallelen dieser Gattungen zu Bachs Rezitativ aufzeigen. In Lesung und Psalmvortrag sind wie im Rezitativ Bachs die Phrasen — und zwar in der Lesung die inhaltlich bzw. durch Interpunktionszeichen abgesteckten Einheiten, in der Psalmodie die durch den Parallelismus membrorum abgeteilten Halbzeilen der Psalmverse — und die letzten bzw. vorletzten Betonungen der Phrasen ausschlaggebend für den musikalischen Vortrag. Allerdings beeinflussen die sprachlichen Gliederungspunkte in Lesung und Psalmvortrag nicht wie im Rezitativ Bachs die rhythmische Deklamation bzw. metrische Einordnung der Phrasen, sondern die melodische Gestalt: Feste melodische Formeln (Metrum, Interrogatio, Punctum und Conclusio der Lesung, Initium, Mediatio und Finalis der Psalmodie) kommen an den sprachlichen Zäsuren zu stehen<sup>11</sup>; dazwischen läuft der Text melodisch umgestaltet — nämlich auf der Tuba rezitiert — durch. — Doch auch unmittelbar in melodischer Hinsicht läßt sich eine Ähnlichkeit des Bachschen Rezitativs mit liturgischer Lesung und Psalmodie aufzeigen. Bach verwendet einige Initial- und besonders Schlußwendungen mit solcher Häufigkeit, daß ihnen Formelcharakter im Sinne von Initium, Mittelzäsuren und Schlußformeln der Psalmodie und Lesung zugesprochen werden muß. An öfters wiederkehrenden Initialformeln finden sich 1. eine Aufwärtsbewegung vom Quintton des zugrundeliegenden Dreiklanges über dessen Grundton zur Terz (z. B. **Weihnachtsoratorium** Nr. 2 T. 1/2, 7/8, 16/17; Nr. 58 T. 13 — jeweils am Anfang eines Satzes), eventuell über der Sept im Baß (z. B. **Weihnachtsoratorium** Nr. 2 T. 13/14 nach einem Doppelpunkt; Nr. 60 T. 3/4), und 2. ein aufsteigender Dreiklang (z. B. **Weihnachtsoratorium** Nr. 58 T. 7/8, Nr. 60 T. 1)<sup>12</sup>. Die

<sup>11</sup> Die sogenannten „rhythmischen“ Kadenzen der Psalmodie — d. h. syllabische Schlußwendungen, für die der Wortakzent der Regulator ist — sind möglicherweise als direkte melodische Nachbildungen der sprachlichen cursus anzusehen (s. hierzu zusammenfassend Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien. Dritter Teil: Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde, Leipzig 921, S. 273, 276).

<sup>12</sup> Siehe hingegen Melchert S. 26 f.: „Als Einleitung tritt meist ein einzelnes Intervall auf . . . Seine Größe ist beliebig.“ „Daneben wird eine Einleitungsformel, der ‚Anstieg‘ gebraucht. Er besteht aus einem Sprung, dem die Sekunde aufwärts angesetzt ist.“

Schlußformeln<sup>13</sup> hängen mit der Art der Interpunktion zusammen<sup>14</sup>. Die Formeln, die den Grundton auf betonter Zählzeit bringen (und meist auch von einer V-I-Kadenz gefolgt werden — s. unten), markieren die wichtigsten Einschnitte: Die stärkste Schlußwirkung haben



(z. B. **Weihnachtsoratorium** Nr. 3 T. 1, Nr. 58 T. 15) — meist verwendet für weibliche Endungen und für Fälle, wo bei männlicher Endung die vorletzte Betonung die wichtigere ist — und



(z. B. **Weihnachtsoratorium** Nr. 56 T. 6, Nr. 61 T. 20; besonders häufig z. B. in Kantate 140 Satz 2 T. 5, 9, 11, 12) — überwiegend für männliche Endungen. Der Grundton kann aber auch über



angesteuert werden (z. B. **Matthäus-Passion** Nr. 22 T. 9). Die zur Terz führenden Schlußformeln gehen meist mit einer weniger starken Interpunktion — Komma, Doppelpunkt, Semikolon oder einem inhaltlich nur wenig trennenden Punkt — einher oder kennzeichnen einen Sinneinschnitt (ich gebe jeweils nur wenige Beispiele):



(**Weihnachtsoratorium** Nr. 2 T. 4, 6/7 und 16 Punkt, aber inhaltlicher Zusammenhang; T. 13 Doppelpunkt; Nr. 48 T. 1/2 Komma)



(**Matthäus-Passion** Nr. 25 T. 4/5 Ausrufezeichen; Nr. 42 T. 2 Doppelpunkt)



(**Weihnachtsoratorium** Nr. 56 T. 2 und Nr. 58 T. 12/13 Komma; Nr. 2 T. 10 Sinnabschnitt)

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch Riepel S. 17 ff.

<sup>14</sup> Melchert S. 27 ff. differenziert nach Vollkadenzschlußklausel, Halbschlußklausel, Gruppenklausel.



(Weihnachtsoratorium Nr. 25 T. 2 und Matthäus-Passion Nr. 37 T. 14 Komma; häufig auch Punkt, z. B. Weihnachtsoratorium Nr. 58 T. 7)

Rezitativ und Lesung bzw. Psalmodie lassen sich also in mehrfacher Hinsicht miteinander vergleichen<sup>15</sup>:

*Lesung, Psalmodie*

*Rezitativ*

Abschließen der Texteinheiten durch melodische Finalformeln

Abschließen der Texteinheiten durch metrisch geregelte Einordnung der Schlüsse und durch nachfolgende Pausen

Innerhalb der Texteinheiten ungestaltete Melodie (Tuba)

Innerhalb der Texteinheiten ungestalteter Rhythmus (gleichmäßiger Abstand der Textbetonungen)

In rhythmischer Hinsicht Vernachlässigen des Einzelwortes

In melodischer Hinsicht Kennzeichnung der Anfänge und Schlüsse von Texteinheiten durch Formeln

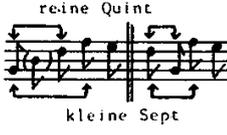
Die Haltung gegenüber der Sprache ist in beiden Fällen gleich. Selbstverständlich aber waren Lesung und Psalmodie für Bachs Rezitativ nicht unmittelbares Vorbild, denn Bachs Secco- und Accompagnatorezitativ ist in erster Linie ein klanglich bestimmter Satz. Die Vokalstimme ist nur selten wirklich melodisch geführt: Selbst wenn ein stützender Baß fehlt, ist sie aus klanglichen Verbindungen gewonnen<sup>16</sup> und erhält erst sekundär auch die Aufgabe, den Text zu interpretieren

---

<sup>15</sup> Nach Theodor Göllner besteht eine andere Beziehung zwischen Bachs Rezitativ und dem Psalmvortrag: Die streicherbegleiteten Jesus-Rezitative der Matthäus-Passion entsprechen falsobordonegestütztem Psalmvortrag. Langgehaltene Klänge — die im Psalmvortrag die Repercuta begleiten — gehen am Ende in eine zielstrebige Kadenz — die im Falsobordone der *Mediatio* bzw. *Terminatio* zugeordnet ist — über (s. Matthäus-Passion Nr. 2 T. 4–6 Liegeklänge, T. 7/8 Kadenz) (Vorlesung im Sommersemester 1981 an der Münchner Universität: „J. S. Bachs Passionskompositionen und ihre Vorgeschichte“). — Siegfried Hermelink hingegen versucht den Zusammenhang zwischen Rezitativ und Vokalpolyphonie herzustellen (Bemerkungen zu Bachs Rezitativ, in: *Musik und Kirche* 39 (1969), S. 98–106).

<sup>16</sup> Das dürfte selbst dann gelten, wenn der basso continuo später als die Gesangsstimme notiert wurde — s. die Korrekturen bei Marshall S. 97 f.

(z. B. wichtige Silben durch Hochtön hervorzuheben, Bewegungen und Räumliches nachzuzeichnen<sup>17</sup>). Diese harmonische Herkunft der Gesangsstimme läßt sich an den vielen Dreiklangsbrechungen, großen Sprüngen und kadenziell bestimmten Wendungen ablesen. Viele der klangfüllenden, die harmonisch wichtigen Töne passierenden melodischen Wendungen erhalten formelhaften Charakter. Im Innern sprachlicher Sinneinheiten kann man etwa folgende Wendungen finden:

- |   |   |   |
|---|---|---|
| 1 |    | (z. B. <b>Matthäus-Passion</b> Nr. 2 T. 2; Nr. 15 T. 5/6; Nr. 22 T. 1; Kantate 119 Satz 2 T. 1/2, 4, 6/7; Satz 4 T. 14; Kantate 140 Satz 2 T. 2; Satz 5 T. 13/14)   |
| 2 |    | (z. B. <b>Matthäus-Passion</b> Nr. 6 T. 4; Nr. 9 T. 3; Nr. 15 T. 13; Nr. 18 T. 4/5; Nr. 27 T. 5; Kantate 117 Satz 2 T. 7; Kantate 119 Satz 4 T. 4, 12/13; Satz 6 T. 2/3, 7; Kantate 140 Satz 2 T. 8; Satz 5 T. 2/3) |
| 3 |  | (z. B. <b>Matthäus-Passion</b> Nr. 6 T. 2; Nr. 8 T. 3; Nr. 20 T. 5; Nr. 22 T. 7; Nr. 27 T. 1/2; Kantate 119 Satz 4 T. 7)  |
| 4 |  | (z. B. <b>Matthäus-Passion</b> Nr. 8 T. 6; Nr. 15 T. 11; Nr. 17 T. 8; Nr. 22 T. 9; Nr. 49 T. 3; Nr. 50 T. 1; Kantate 48 Satz 2 T. 2, 3/4, 13)   |

Die Formeln 2 und 3 und oft auch 4 hängen mit einem dominantischen Klang zusammen und führen deshalb meist weiter in eine auf der Terz endende, mit einer Tonika verbundene Schlußformel. Nur der Sprung 4 ist oft auch mit dem Textinhalt in Verbindung zu bringen (s. etwa den zweiten Satz aus der Kantate 48). Auch melodische Wendungen, die sich nicht fest in ein Formelschema zwängen lassen, bewegen sich aufgrund ihrer Abhängigkeit von der Harmonik in einem engabgesteckten, formelhaft wirkenden Rahmen.

<sup>17</sup> Zur Textausdeutung mittels melodischer Figuren s. vor allem Wolfgang Spindler, *Das Verhältnis zwischen Wort und Ton in den Kantaten Johann Sebastian Bachs: Die musikalische Umsetzung der Rezitativtexte*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1974, der

Die Formelhaftigkeit des Bachschen Rezitativs in rhythmischer und melodischer Hinsicht wird am deutlichsten, wenn man einen rezitativischen Gesang Monteverdis neben das Bachsche Rezitativ stellt. Monteverdi orientiert sich rhythmisch am affektgebundenen Sprechen des Einzelwortes oder kleiner Spracheinheiten; Gruppierungsregeln für größere Textabschnitte oder Verse existieren für ihn nicht. Wenn der Baß Träger funktional voneinander unabhängiger, aneinandergereihter Klänge ist, obliegt dem Gesang die Aufgabe, Zusammenhalt zu schaffen; wenn jedoch der Baß entweder kadenziell zusammengehörige Tonfolgen oder gar melodisch selbständige, zum Arioso hinneigende Linien bringt und somit selbst Zusammenhalt herstellt, werden dadurch dem Gesang schärfste, keiner Auflösung bedürftige Dissonanzen und starkes Eigenleben ermöglicht. Ich möchte das zum Klanglichen Gesagte an wenigen Stellen des Lamento d'Arianna<sup>18</sup> verifizieren. Funktional unverbundene Klänge wie g-E-C-A auf S. 165 System 2 T. 1 f. oder a-F-G<sup>6</sup> auf S. 166/4 T. 4 f. werden mit einer an Dissonanzen und Sprüngen armen Gesangsstimme verbunden (die im ersten Fall sogar noch zusätzlich durch die Chromatik zusammenhaltende Kraft entwickelt). Der stufenweise erfolgende Baßabwärtsgang von S. 161/1 T. 3—5 hingegen verträgt ebenso eine Dissonanz (*F-cis*<sup>19</sup>) wie die kadenziell zu deutenden Leitton- und Ganztonbeziehungen des Basses z. B. in S. 162/1 T. 2 *A-Gis*, S. 162/4 T. 1—2 *d-cis*, S. 165/1 T. 2 *es-d* und S. 161/1 T. 1—3 *A-G-A* (dissonante, sich teilweise nicht auflösende, sondern abspringende Töne der Gesangsstimme).

Im Vergleich mit Monteverdischen Rezitativen erscheinen Rhythmik und Melodik in Bachs Rezitativ nahezu stereotyp, einer Gattung zugehörend, die weniger Sache von Komposition als von Vertrautsein mit einem gewissen Repertoire an Regeln ist. Daß Bachs Rezitative

---

bei seinen Untersuchungen von bestimmten Schlüsselwörtern und ihrem Zusammenhang mit Affekten ausgeht; s. auch Melchert S. 48 ff., der in seiner Arbeit jedoch eher die formal-musikalische Seite der Rezitative betont.

<sup>18</sup> GA 11, hrg. von Francesco Malipiero, Asolo 1930, S. 161—167.

<sup>19</sup> Die Diskussion darüber, ob an dieser Stelle *cis* wie im Druck oder *c* wie in der Madrigalfassung und in zwei Handschriften des Lamento zu singen sei — s. z. B. S. 149 bei Jack A. Westrup, Monteverdi's „Lamento d'Arianna“, in: Music Review 1 (1940), S. 144—154 —, erscheint mir müßig, da beide Versionen für Monteverdi in gleicher Weise möglich sind und beide — entweder Dissonanz oder Chromatik — von stark affektiver Haltung getragen sind.

trotzdem meist die Stufe wirklicher Komposition erreichen, liegt daran, daß sie einerseits an einzelnen Stellen auffällig aus dem rhythmischen Schema ausbrechen können und andererseits harmonisch größte Vielfalt aufweisen. Die Textinterpretation wird in erster Linie vom klanglichen Verlauf übernommen, der — sofern er nicht im Zusammenhang mit der Textphrasierung kadenziert — Stimmung und Inhalt größerer Textzusammenhänge oder einzelner Wörter darstellen kann<sup>20</sup>. Die klangliche Anlage ist außerdem souverän geplant. Man betrachte etwa das Rezitativ Nr. 54 aus der **Matthäus-Passion**. Die Zielklänge A A h D a G a C g d a a e a (die durch V-I-Kadenz mit Quartfall in der Gesangsstimme erreichten Zielklänge sind unterstrichen) fallen im Quintenzirkel von A bis C abwärts — der parallele Mollklang zu D und C wird dabei berührt — und steigen dann in Quinten von g bis e aufwärts, um mit a, der Mollvariante zum Ausgangsklang, zu schließen. Häufige Quartfallkadenzen gliedern den Satz stark. Sie resultieren vielleicht aus der Wechselrede des Passionsrezitativs, doch zeigen auch Seccorezitative aus Kirchenkantaten — die regelmäßig wesentlich kürzer sind — einen starken tonalen Gliederungswillen.

Der Dirigent Bachscher Rezitative sollte bemüht sein, diejenige Ebene, die den Zusammenhang herstellt und das Gerüst bildet — die durch den Baß repräsentierte klangliche Ebene —, auch als Zusammenhang hörbar werden zu lassen<sup>21</sup>. Der Sänger muß sich — sofern nicht der Notentext ausdrücklich anderes vorschreibt — eine distanzierte, vor allem auf Sinneinschnitte Rücksicht nehmende, streng liturgische Haltung dem Text gegenüber zu eigen machen; die stim-

---

<sup>20</sup> Siehe dazu S. 60 f. und 63 f. bei Keller, Harmonik.

<sup>21</sup> Auch die in der Stimmabschrift mit Pausen durchsetzte Baßstimme der Evangelistenrezitative aus der Matthäus-Passion — s. NBA Serie II, Bd. 5, Kritischer Bericht, hrg. von Alfred Dürr, Kassel/Basel/Paris/London 1972, S. VIII — sollte deshalb nicht dazu verleiten, die Baßtöne nur kurz anzureißen. Siehe auch Emil Platen, Aufgehoben oder ausgehalten? Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in J. S. Bachs Kirchenmusik, in: Symposium Marburg, S. 167–177. Platen hält sowohl aufgrund der uneinheitlichen Notierung der Bachrezitative (S. 174) als auch aufgrund der sich widersprechenden Theoretikeraussagen (S. 169) eine generelle Kürzung der Baßtöne des Rezitativs für unwahrscheinlich (S. 176) und plädiert für einen Kompromiß: Die Baßinstrumente halten die Töne, die Orgel mit ihrem penetrant rauhen Klang kürzt die Akkorde (S. 176 f.). — Im Rezitativ der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903 allerdings ist die Notation des Basses mit Pausen gerechtfertigt, da die Klänge vielfach nicht funktional aufeinander bezogen sind. Zudem machen spieltechnische Gründe ein Verlassen der Baßstimme nötig.

mungsmäßige Interpretation des Textes bleibt dem Instrumentalpart überlassen. Die Forderungen Moritz Hauptmanns<sup>22</sup>, das Rezitativ müßte „möglichst farblos ausgedrückt werden“, da „der Evangelist allein . . . rein erzählend“ verfährt, „seine Darstellung . . . allein rein objectiv“ ist und „mit dieser völligen Gefühlsverläugnung im Ausdruck . . . aber streng genommen das Wort des Evangelisten . . . nicht musikalisch (ohne Subjectivität keine Musik)“ ist, werden von der Gesangsstimme des Bachschen Rezitativs voll erfüllt. Hauptmanns Kritik, es sei an Bachs Rezitativen, „an denen des Evangelisten noch besonders eine ungehörige Leidenschaft und Unruhe auszusetzen“<sup>23</sup>, betrifft nicht die musikalische Substanz, sondern vermutlich das, was Hauptmann aufgrund einer zeittypischen Aufführung der Matthäus-Passion am 19. 4. 1833 — und der Hörer mancher Aufführung noch heute — für die musikalische Substanz halten mußte.

Der schematische, fast regelhafte Sprachvortrag in Bachs Rezitativen ist nicht etwa für die Musik seiner Zeit verbindlich, sondern spiegelt seine eigene Haltung dem Wort gegenüber. Bach selbst schreibt im instrumentalen Bereich ein eher improvisatorisch anmutendes Rezitativ (Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903). Einige in die Zählung des BWV und in die alte GA aufgenommene, aber nicht von Bach stammende Kantaten unterscheiden sich gerade hinsichtlich der Rezitative deutlich von Bachs Kantaten<sup>24</sup>. Die Kantate 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ von Johann Ludwig Bach zeigt im zweiten Satz häufig eine Dehnung der ersten Silbe einer sprachlichen Phrase (T. 1, 4, 5, 24, 25, 29, 40, 41). Ungewöhnlich sind Textwiederholungen auch im nicht melismatischen Teil (T. 3, 4/5, 37/38, 41/42). Die Melodie repräsentiert die zugrundeliegenden Klänge weniger komplett als bei Bach<sup>25</sup>. Damit hängt eine weniger sprunghafte Führung der Gesangsstimme (insbesondere T. 22–29) zu-

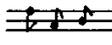
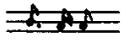
---

<sup>22</sup> Briefe von Moritz Hauptmann Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser, hrg. von Alfred Schöne, Leipzig 1871, Bd. 1, S. 103 f.

<sup>23</sup> A.a.O. (s. oben Anm. 22) S. 103.

<sup>24</sup> Melchert S. 129 ff. schneidet die Frage der Echtheit einiger dieser Kantaten an, führt jedoch andere als die im folgenden genannten Argumente an, um diese Frage zu beantworten.

<sup>25</sup> Von der Bezifferung her ist der harmonische Satz wesentlich ärmer an dominantischen Septimen als Bachs Satz.

sammen. Die melodischen Schlußformeln zielen meist auf die Terz (T. 17/18, 22, 24/25, 27, 30/31, 31/32, 34, 36/37), gleichen aber nur in einigen Fällen (T. 22, 27, 31/32, 34 , T. 24/25, 30/31 ) den Bachschen Formeln. Die zum Grundton führenden Schlüsse (T. 5, 23, 28/29, 32/33, 38, 42) sind stets anders gestaltet als bei Bach. Der für Bachs Rezitativ wichtige Quartfall fehlt ganz. — Auch die Rezitative aus der wahrscheinlich von Georg Melchior Hoffmann stammenden Kantate 189 „Meine Seele rühmt und preist“ verwenden Schlußformeln, die von den bei Bach üblichen abweichen: Nr. 2 T. 13 und 15, Nr. 4 T. 5, 9 und 13/14 erreichen den Grundton über zweiten und dritten Tonleiterton; die V-I-Kadenz schlägt nicht nach, sondern ist unterlegt. Die deklamatorischen Dehnungen auf eine punktierte Viertelnote (z. B. Nr. 2 T. 3) können wohl sämtlich als Schlußnote einer Phrase mit nachfolgender Pause verstanden werden, sind aber bei Bach nie in dieser Weise notiert. — Im zweiten Satz der Kantate 160 „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ von Georg Philipp Telemann fällt die ungeplante harmonische Anlage auf. Immer wieder erscheinen ermüdend a (T. 2, 18, 25, 28, 30, 45), F (T. 3, 6, 21, 43) und C (T. 5, 24, 41, 48) als Zielklang. Nur wenige V-I-Kadenzen gliedern das Stück (T. 6 F, T. 23 G, T. 28 a, T. 32 e, T. 32 F, T. 48 C), und nur eine dieser Kadenzen (T. 31) wird von einem Quartfall der Gesangsstimme, zwei weitere (T. 6, 47) von einer Wendung zum Grundton hin unterstützt<sup>26</sup>.

Die Rezitative aus Georg Friedrich Händels *Messias*<sup>27</sup> dehnen den Text mehr als Bachsche Rezitative (insbesondere die Rezitative „Then shall the eyes“ S. 102 und „Thy rebuke hath broken“ S. 162 f.), sind also der natürlichen Sprachdeklamation stärker angepaßt. Größere Textabschnitte werden häufig in kleinste Einheiten aufgelöst (z. B. S. 82 „And the angel — said unto them: — Fear not! — for behold! — . . . For unto you — is born this day, — in the city of David, — a Saviour, — which is Christ, — the Lord.“), so daß zusammenhängende musikalische Phrasen kaum mehr vorkommen. Fest bleibt nur die Lage der letzten wichtigen Betonung jeder Texteinheit auf der Takteins oder -drei. Die Deklamation erfolgt also weniger schema-

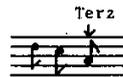
<sup>26</sup> Man vergleiche damit das ähnlich lange, oben erwähnte Rezitativ Nr. 54 aus Bachs Matthäus-Passion.

<sup>27</sup> *The Works of George Frederic Handel*, printed for the German Handel Society (hrsg. von Friedrich Chrysander), Leipzig, Nachdruck Farnborough 1966, Bd. 45.

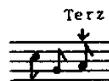
tisch als bei Bach. Auch melodisch sind die Messias-Rezitative anders gestaltet als Bachs Rezitative. Initialformeln kennt Händel nicht, und Interpunktion realisiert er meist nur durch Pausen. So ist das Repertoire an Schlußformeln wesentlich kleiner. Häufig steht ein Quartfall am Ende einer Phrase;



(„Thy rebuke“ S. 162 T. 9/10) oder auch



(„Then shall be brought to pass“ S. 282 T. 2/3) und weniger oft



(„And the angel said unto them“ S. 82 T. 4) kennzeichnen schwächere Interpunktionsstellen. Die Gesangsstimme berührt seltener den gesamten Tonvorrat des zugrundeliegenden Klanges und übernimmt damit auch seltener die klangcharakteristischen Töne. Die Melodik ist oft weniger bewegt (s. z. B. „And the angel said unto them“ S. 82 T. 7): Sie bringt meist nur kleinere Sprünge, etwa häufig auf- oder absteigende Quartan (s. z. B. „And the angel said unto them“ S. 82); große Sprünge, insbesondere die Sept, werden vermieden (die einzige kleine Sept in „Behold, I tell you a mystery“ S. 272 T. 4/5, die einzige verminderte Sept in „For behold! Darkness shall cover“ S. 60 T. 9/10). Lassen also Rhythmik und Melodik Händels durch ihre weniger starke Bindung an ein Deklamationsschema bzw. an die Harmonik eine freiere Vertonung des Textes zu, so ist umgekehrt die Händelsche Harmonik stärker auf die Grundfunktionen der Kadenz (einschließlich Doppeldominante) beschränkt. Das ungewöhnlich lange Accompanitorezitativ „Thus saith the Lord“ (S. 21) etwa bleibt bis hin zu T. 22 ganz im engsten Rahmen von d-Moll und F-Dur. Am ehesten mit Bachs Harmonik vergleichbar ist die klangliche Anlage von „And the angel said unto them“ (S. 82) und „Then shall the eyes“ (S. 102), die beide verschiedene tonal zusammengehörige Dreiklänge durch die jeweils zugehörige Dominante ansteuern, und „Thy rebuke hath broken“ (S. 162 f.), das textbedingt einigen Dominanten (T. 3, 7, 13) die Auflösung vorenthält und sehr unstete klangliche Ziele hat.

Daß sich Rezitative mit italienischem Text von Bachs Rezitativen unterscheiden, dürfte in der Verschiedenartigkeit der beiden Sprachen begründet sein. Da im Italienischen für einen Vers einzig Silbenzahl und die Lage der letzten Betonung bestimmend sind, die Betonungslage im Versinnern aber nicht festgelegt ist, entspricht die Lage des Verschlusses im Takt meist der Bachschen, die Deklamation der Silben im Innern der Verse ist jedoch weniger starr. Ich möchte nur kurz zwei Komponisten erwähnen. Die Kammerkantaten Alessandro Scarlattis wechseln bei der Rezitation je nach Text zwischen Achtel- und Viertelebene und können insofern die Betonungsfolge / 0 0 / als ♪ ♪ ♪ ♪ (sogar ♪ ♪ ♪ ♪ ) oder || ♪ ♪ ♪ deklamieren. Viele Dehnungen zeigen, daß das einzelne Wort dem Komponisten wichtig ist. Der Vers kommt nicht zum Tragen, da er in kleinste Sinneinheiten zerspalten ist. Melodisch bevorzugen Scarlattis Rezitative Schritte gegenüber harmonisch bedingten Sprüngen (verminderte Intervallsprünge kommen allerdings häufig vor). Die Phrasenschlüsse verwenden den Quartfall, aber auch andere, bei Bach nicht vorkommende Formeln: z. B. Sprung von der Terz zum Grundton oder von der Quint zur Terz ohne vorausgehende Sekund. — Mozarts italienischsprachige Opernrezitative stehen hinsichtlich der Schlußformeln näher an Bachs Rezitativen. Doch die Unterschiede überwiegen die Gemeinsamkeiten: Die Verse werden durch affektbedingte, nicht grammatikalisch gliedernde Pausen in kurze Phrasen zerteilt, die im Sprechtempo, mit persönlicher Beteiligung des Sprechenden, an ein Gegenüber gerichtet werden. Daraus resultieren Vierteldehnungen, Sechzehnteldeklamation, eine schmiegsamere, der natürlichen Sprechmelodik angenäherte Melodik und eine meist nur stützende, nicht selbst interpretierende Harmonik.

## I 2. *Der Zusammenhang zwischen Text und Phrasierung in Arien und Duetten*

Unter den Arien und Duetten aus Kantaten und Passionen gibt es eine Vielzahl von Stücken, bei denen zwischen Sprachbau und musikalischem Satzbau kein auffälliger Zusammenhang besteht. Der Satz ist instrumental konzipiert und die Sprache frei unterlegt bzw. die Gesangsstimme(n) dem Instrumentalsatz eingepaßt (sogenannter

„Vokaleinbau“<sup>28</sup>). Das gilt vor allem für lateinische Prosa, aber auch für Dichtung (z. B. fünfter Satz der Kantate 12 von 1714). Im folgenden möchte ich jedoch Stücke untersuchen, bei denen die Gliederungseinheiten der Sprache den ganzen Satz oder größere Teile von ihm gliederungsmäßig auffällig beeinflussen.

Regelmäßig gebaute Dichtung kann, indem sie regelmäßig deklamiert wird und ihre Verschlüsse berücksichtigt werden, eine komplikationslos ablaufende Gliederung in gleichgroße Takteinheiten hervorrufen. Die Anregung, die hier die Sprache zur Taktgruppierung (insbesondere zur Viertaktbildung) von Musik gibt, ist der vergleichbar, die von der choreographischen Gliederung des Tanzes ausgeht<sup>29</sup>. Sprache und Tanzvorstellung können also gleiche Wirkung haben, und so ist es nicht verwunderlich, daß bei vielen Arien und Duetten Bachs regelmäßig gebauter, in gleichmäßigem Betonungsabstand deklamierter Text mit ausgeprägtem Tanzcharakter zusammentrifft<sup>30</sup>. Ein solches durch äußere Ursachen hervorgerufenes Taktgruppenschema ist oft mit Einzeltakten gefüllt, die rhythmisch kaum differenziert sind (s. z. B. den dritten Satz der Kantate 193). Nur der auf den Versschluß fallende Takt findet zu einem Ruhepunkt (rhythmischer Halt, melodisches Schließen, Ganz-, Halb- oder Trugschluß). Wichtigstes zusammenhaltendes, auf den Schlußtakt hinstrebendes Element ist die Harmonik. Im Bemühen, den klanglichen Vorgang zielstrebig zu gestalten, fügt Bach gerne — wie auch in Tanzsätzen — nach der

---

<sup>28</sup> Siehe Dürr S. 33. Brainard wendet sich allerdings gegen die These vom „Vokaleinbau“, indem er zeigt, daß die auch instrumental verwendeten Ritornellphrasen in Kantatensätzen in Abhängigkeit vom Text erfunden sind (S. 41). Brainard spürt dem momentanen, sich laufend wandelnden Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalstimmen nach (S. 41) und zeigt, daß die thematische Instabilität, die Neumann — Problem „vokal-instrumental“ S. 72 — auf die Instrumentaldominanz und die Notwendigkeit, den Text an die präexistente Musik anzupassen, zurückführt, für Bach ein bewußt eingesetztes Kompositionsmittel ist (S. 43).

<sup>29</sup> Benary sieht die Ursachen für die Herausbildung von Periodik bei Bach nur im Tanz (S. 85) und im Lied (S. 86). Der Aufsatz unterscheidet außerdem nicht zwischen wirklich periodischen Gliedern und offenen Phrasen. Benary meint mit Periodik „Überschaubarkeit“ (S. 121) und untersucht generell die „Herausbildung metrischer Gestaltqualitäten“ (S. 87).

<sup>30</sup> Siehe dazu Finke-Hecklinger S. 20 ff. — Nicht an den Satztyp, aber an die Phrasierungsvorstellung von Allemande oder Courante erinnern Sätze, die äußerlich ein Vielfaches von Vier als Taktzahl haben, im einzelnen aber nicht regelmäßig gliedern, wie z. B. der dritte Satz aus der Kantate 135, dessen Vorspiel und erster Gesangsabschnitt je  $2+2+2+2+2+1+5 = 16$  Takte umfassen, oder der dritte Satz aus der Kantate 66 mit  $2+2+3+6+3+4+2+7+3 = 32$  Takten im Vorspiel.

ersten Tonika einer Taktgruppe die Zwischendominante zur IV. Stufe ein (s. z. B. Satz 3 der Kantate 194 T. 3 Mitte — die dritte aus viermal drei Achteln bestehende Phrase beginnt auf dem vierten Achtel in T. 3). Als Beispiel für einen in regelmäßiger Viertaktigkeit ablaufenden, innerhalb der Viertaktigkeit nur wenig differenzierenden Satz möchte ich den Satz 13 aus der Kantate 208 „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ (1713) besprechen. Der Text mit dem Versschema  $10/0/0/0/0$  wird regelmäßig mit zwei Hebungen pro  $\frac{4}{4}$ -Takt<sup>31</sup> deklamiert und ruft somit Gliederungseinheiten von 2+2 Takten — entsprechend einem Zeilenpaar mit Reim a (weiblich) / b (männlich) — hervor. Nur in T. 17–20 und 25–28 wird der Vers 2 gedehnt, aber auf eine Phrasenlänge, die sich ohne Schwierigkeiten in das Gliederungsschema des Satzes einfügt. Den melodischen Einheiten des Gesanges von 2+2 Takten paßt sich die Gliederung der Instrumentalbegleitung an: Erster und zweiter Takt sind fast identisch, von Achteln bzw. ausgezogenen Achteln zu einem rhythmischen Ruhepunkt auf der Dominante führend. Der dritte Takt knüpft nicht an die vorausgehenden Takte an, sondern läuft in Sechzehnteln, die sich zunächst in zwei ähnliche Figuren gruppieren, bis zur Kadenz  $V\frac{6}{5}$  des vierten Taktes durch. Dieses Muster beherrscht große Teile des Satzes: die Takte 1–4 und 33–36 als instrumentale Umrahmung, die Takte 5–8 (F-Dur), 9–12 (C-Dur), 21–24 (B-Dur), 29–32 (F-Dur) als Begleitung der sich melodisch jeweils ändernden, aber in diesen Taktgruppen stets mit gleicher Betonungslage deklamierenden Gesangsstimme. Die Bewegungsformen innerhalb des Viertakters können ihre Plätze tauschen (s. T. 13–16 als Vorbereitung einer in Sechzehnteln ablaufenden viertaktigen Sequenz), da den einzelnen Takten keine feste Funktion zukommt. Aufschlußreich ist ein Vergleich dieses Satzes mit dem Instrumentalsatz BWV 1040, der in zeitlicher Nähe der Kantate 208 anzusetzen ist<sup>32</sup>. Dort wird zwar mit dem instrumentalen Material des Kantatensatzes — T. 1 und T. 3 — gearbeitet, doch bildet sich keine auffällige oder regelmäßige Gliederung heraus, da der außermusikalische Anstoß zum Gliedern fehlt<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Bzw. einer Hebung pro Zweivierteltakt. Die Notation faßt wie so oft bei Bach zwei Zweivierteltakt-Einheiten zusammen.

<sup>32</sup> Siehe NBA Serie I, Bd. 35, Kritischer Bericht, hrg. von Alfred Dürr, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1964, S. 46 f.

<sup>33</sup> Vgl. zur Kantate 208 Satz 13 auch die Bearbeitung in Kantate 68 Satz 2 — s. Kapitel C 2. Anm. 12.

Solche sich an die Sprache anlehrende Viertaktigkeit — die der in Tänzen ähnelt — findet sich sehr häufig, und zwar in der Weimarer und vor allem Köthener Zeit Bachs überwiegend in weltlichen (teils später geistlich parodierten) Kantaten, aber auch noch in geistlichen Werken der Leipziger Zeit. Schließlich scheint diese schematisch ablaufende Viertaktigkeit sich so zu verfestigen, daß sie sich, in der Leipziger Zeit, auch vom Text lösen kann, d. h. zu einem rein instrumentalen Faktor wird, der auch mit unregelmäßig deklamierter Dichtung oder mit Prosa verbunden werden kann. Im dritten Satz der Kantate 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (1724) z. B. werden die Verse / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 mit völlig unregelmäßiger Betonungsfolge

	/ 0 / 0 / 0 / 0 / 0
Zeile 1	♩. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Zeile 2	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Zeile 4	♩. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Zeile 5	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Zeile 6	♩ ♩ ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

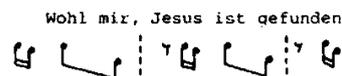
deklamiert, werden aber fast immer (Ausnahmen T. 39—43 und 52—56) den instrumental vorgeprägten Zwei- und Viertaktern einbeschrieben. Noch weniger regelmäßig ist die Deklamation der Bibelprosa (Jesaja 41,10) im dritten, „Arioso“ überschriebenen Satz der Kantate 153 „Schau', lieber Gott, wie meine Feind'“ (1724). Die Länge der sprachlichen Phrasen schwankt stark, die melodischen Schlüsse liegen unregelmäßig. Trotzdem besteht das Rückgrat des Satzes, der Baß, fast nur (außer T. 17, 26—27, 48—50) aus Viertaktern. In T. 1—8 bringt der Baß eine aus 2+2+4 zusammengesetzte Periode (die von der Deklamation des ersten Textabschnitts in T. 9—12 initiiert ist) und greift sie ostinatoartig, allerdings tonal-klanglich verändert, in T. 18—25, 28—35, 36—43, 44—50 (ohne Schlußtakt) und 51—58 auf. Frei gegliederte Gesangsstimme und viertaktig strukturierter Baß haben im ersten Textteil (bis T. 25) nur einen einzigen gemeinsamen Gliederungspunkt (T. 12)<sup>34</sup>. — Im sechsten Satz der Kantate 67 „Halt' im Gedächtnis Jesum Christ“ (1724) ist in den Soloabschnitten der kurze, zwölfmal vorkommende Prosasatz „Friede sei mit euch“ stets mit viertaktiger, rhythmisch meist ostinat gefüllter Phrasenlänge verbunden, obgleich die metrische Anlage des Textes eine solche Gliede-

<sup>34</sup> Man fühlt sich bei diesem Satz an Ostinatostücke Monteverdis, in denen er die verschiedenen Gliederungsmöglichkeiten der freien Gesangsstimme(n) im Verhältnis zum Baß auszuprobieren scheint, erinnert.

rung nicht erwarten läßt. Bach erweitert durch Textwiederholungen teilweise um eine, teilweise um zwei Hebungen und bringt die Hebungen in unregelmäßigen Abständen. Die Sprache ist also nicht unmittelbar auslösendes Element für die Gliederung, sondern wird in ein verselbständigt viertaktiges Schema gepreßt.

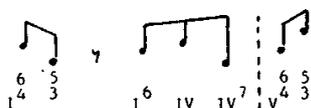
Unter den Vokalkompositionen der Leipziger Zeit findet sich eine größere Zahl von Arien und Duetten, die, ausgehend von der Sprache, zu einer wirklich auffälligen Phrasierung finden und sich dadurch stark von den bisher besprochenen Stücken unterscheiden. Allen diesen Stücken ist gemeinsam, daß ihre Phrasierung sich nicht durch ein schematisches Anlehnen der Musik an gleichförmige Textdeklamation ergibt. Text und Musik werden in konstruktiver Weise miteinander verbunden. Da jede Textstruktur andere Möglichkeiten phrasierungsmäßig-metrischer Zuordnung von Sprache und Musik eröffnet, die Gliederung also mit dieser Zuordnung erst entsteht, ist jedes der Stücke anders geartet. Eine Gruppierung der Stücke nach irgend welchen musikalischen Gesichtspunkten ist deshalb kaum sinnvoll. Ich beschreibe die Stücke in chronologischer Reihenfolge.

Der erste Teil (T. 1—50) des Duetts Nr. 7 aus der Kantate 154 „Mein liebster Jesus ist verloren“ (1724) wechselt textlich zwischen weiblich und männlich schließenden vierhebigen Textzeilen, die oft auf Achtel deklamiert werden (vielfach ausgefüllt mit dem Rhythmus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Der Baß begleitet mit dem Rhythmus

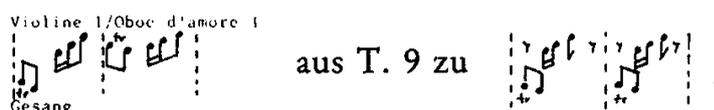


meist die weiblich schließende Zeile 1 (und gelegentlich auch die Zeile 3/4: T. 35, 36, 44, 45). Diese Verbindung hat so viel Festigkeit, daß sie auch dort gesetzt wird, wo es im Baß zu einem harten Zusammenstoß mit dem vorausgehenden Rhythmus kommt: In T. 7 erwartet man nach der Schlußtonika eigentlich eine längere Pause, in T. 10 bzw. 22, 35, 44 eine Fortsetzung des Rhythmus aus T. 9 bzw. 21, 34, 43 (der zwar gleiche Notenwerte verwendet, aber anders im Takt steht), in T. 12 einen den weiblichen Schluß der Oberstimmen unterstützenden längeren Baßschlußton. Zu einer weiteren Konfrontation — sogar in der Gleichzeitigkeit — kommt es in T. 12/13 (Zeile 1 im Tenor) bzw. 22/23 (Zeile 1 im Alt), wo dieser Baßrhythmus mit dem um ein Vier-

tel verschobenen Rhythmus der Mittelstimmen kombiniert wird<sup>35</sup>. — Die männlich schließende Zeile 2 wird hingegen an mehreren Stellen (T. 8/9, 11/12, 23/24) mit einer Kadenzformel



verbunden, deren abschließender Oktavsprung zum Initiator des für die Mittelstimmen von T. 12/13 und 22/23 bereits erwähnten Rhythmus  $\text{♪, ♯♪, ♯}$  werden kann (T. 9; ähnlich in T. 34, 43; in T. 21 tritt der Oktavsprung ausnahmsweise auch zusammen mit weiblicher Endung auf). In den Takten 14–17 (Tenor) und 24–27 (Alt) wird die Zeile 2 in einer ihrem natürlichen Metrum  $/0/0/0/$  widersprechenden Deklamation  $\text{♪♪♪, ♯♪, ♯}$  zum Ausgangspunkt einer gänzlich anderen Baßrhythmisierung. Auch in den Oberstimmen vollzieht sich an diesen Stellen ein Umschlag: vom Rhythmus



Alle diese mittels der Zuordnung zur Sprache verfestigten rhythmischen Gestalten hat Bach auch in die instrumentalen Abschnitte übernommen: Z. B. sind T. 1–2 und 4 Mitte – 5 durch den zu Zeile 1 gehörigen Begleitrhythmus des Basses und T. 3 durch den vom Schluß der Zeile 2 initiierten Rhythmus der Außenstimmen bestimmt (Ähnliches gilt für T. 27–33). Ausgehend von den verschiedenen Phrasen der Sprache, die mit unterschiedlich rhythmisierten musikalischen Phrasen verbunden werden, bilden sich also in diesem Satz kleine, deutlich unterscheidbare Partikeln, mit denen Bach konstruktiv arbeitet. Nicht mehr Ableitung und Fortspinnung, wie sie typisch für Bach sind, sondern Gegeneinandersetzen und Spielen mit festen rhythmisch-metrischen Gestalten machen sich hier bemerkbar<sup>36</sup>.

Im zweiten Satz der Kantate 67 „Halt’ im Gedächtnis Jesum Christ“ (1724) sind es die Silbenzahl der Verse und die Reimanlage — a (7) b<sub>1</sub> (6) c<sub>1</sub> (8) c<sub>2</sub> (8) b<sub>2</sub> (6) —, die Phrasen von zwei  $\frac{2}{4}$ -Takten Länge mit unterschiedlicher Faktur entstehen lassen. Die Sieben- bzw. Achtsilb-

<sup>35</sup> Als Gesamtrhythmus ergibt sich dadurch ein der Gesangsstimme ähnlicher Rhythmus Achtel — zwei Sechzehntel — Achtel — zwei Sechzehntel.

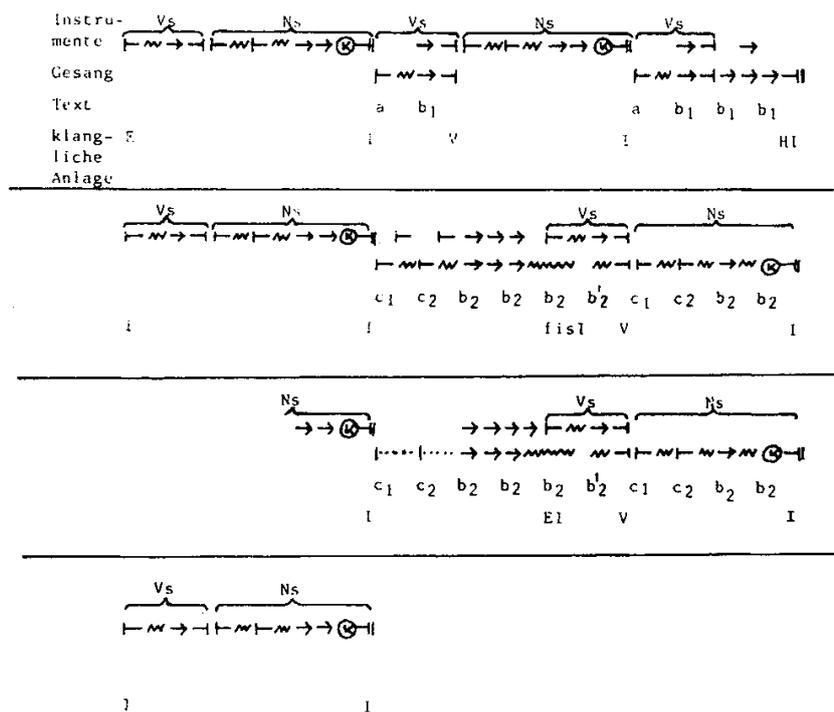
<sup>36</sup> Für die Musik der Wiener Klassiker wird diese Satztechnik grundlegend.

ler mit Reim a und c werden meist mit dem Motiv  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  und nachfolgenden Sechzehnteln verbunden, die kurzen Zeilen b mit dem rhythmischen Motiv  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  und einem — wegen der Kürze möglichen — Tonika- oder Halbschluß auf betonter Zählzeit (dem dritten Viertel). Einzelnen Elementen von Taktgröße (zwei Viertel) sind damit, entsprechend der Placierung der zugehörigen Textzeile im Textablauf, bestimmte Funktionen zugeordnet: das Achtelmotiv  $\text{♩}$  eröffnet, die Sechzehntel  $\text{♩} \text{♩}$  führen weiter, die Punktierungen  $\text{→}$  bereiten Halbschluß  $\text{↪}$  oder Ganzschluß  $\text{↪}$  bzw. Kadenz und Ganzschluß  $\text{⊕↪}$  vor. Damit sind die Voraussetzungen gegeben, musikalische Phrasen aufzustellen, deren Verlauf nicht durch eine vorgegebene Länge vorgezeichnet, sondern vom Komponisten durch die Auswahl dieser funktional festgelegten Bausteine in jedem Moment bestimmbar ist. Die Phrasenlänge kann also schwanken. Gerade diese freie Kombinierbarkeit der Takte nutzt Bach in diesem Fall zur Bildung eines instrumentalen Vorder- (T. 1—2) und Nachsatzes (T. 3—6) aus. Der Nachsatz greift nicht einfach die ersten beiden  $\frac{2}{4}$ -Takte des Vordersatzes auf und führt dann in einer stärkeren Kadenz zum Schluß, sondern schafft durch Verdopplung der Initial- und Sechzehntelwendung die für einen Nachsatz übliche größere Spannung und gibt durch sequenzierende, ebenfalls spannungsteigernde Verdopplung der den Schluß vorbereitenden Formel Raum für eine breite Kadenz. Ein ähnliches Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis besteht zwischen dem Gesang der Takte 7—8 und dem Instrumentalsatz der Takte 9—12 und umgekehrt zwischen dem Instrumentalsatz der Takte 27—28 (bzw. 39—40) und dem Gesang der Takte 29—32 (bzw. 41—44). Das Stück gliedert folgendermaßen:

(s. Schema S. 101 oben)

Das Schema zeigt deutlich, daß diese aus  $4+8 \frac{2}{4}$ -Takten gebaute Periode fast den ganzen Satz beherrscht. Nur die modulierenden Teile (T. 15—16 von E nach H, T. 23—26 von H nach fis, T. 35—38 von fis nach E) brechen aus ihr aus und machen dies auch durch andere Phrasenlänge — nur Viertakter — deutlich.

Die melodisch-rhythmische Gestaltung der ersten beiden Zeilen in Satz 4 der Kantate 26 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (ebenfalls aus dem Jahr 1724) weist keinerlei Besonderheiten auf. Im Rhythmus  $\text{♩} \text{♩}$ , der den Daktylen des Textes genau angepaßt ist, läuft im Gesang eine zweitaktige Sequenz (T. 17/18) ab, der sich ein melodisch



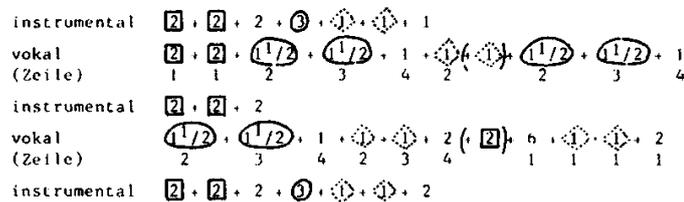
ausholender Takt (T. 19) und ein in die Schlußnote abwärtslaufender Gang (T. 20) anschließen. Vordersatzstruktur ist nur klanglich (Halbschluß), nicht aber durch eine Differenzierung der Takte angedeutet. Der Gesang selbst bringt zunächst keine viertaktige Antwort, aber auch der Instrumentalsatz in T. 21–24 führt nicht zu einem überzeugenden Abschluß. Er reiht sequenzierend 2+2 Takte, von denen T. 21 und 23 an den Gesangsrhythmus des Taktes 20 anknüpfen, T. 22 und 24 aber an die nicht schlußfähige Initialwendung des Taktes 17. Auch die sechzehn Takte der Oberstimme des Instrumentalvorspiels sind wenig strukturiert. In T. 9–16 machen die vielen Sequenzen und der fast ständig präsente Rhythmus  $\downarrow \uparrow$  ein Orten der Position innerhalb der Taktgruppen unmöglich. Nun setzt sich aber im Zusammenhang mit dem Text eine Baßstrukturierung durch, die den Außenteilen des Satzes Übersichtlichkeit gibt. Die Textzeile „An irdische Schätze das Herze zu hängen“ ist stets (T. 17/18, 25/26, 33/34, 80/81, 88/89), möglicherweise als Bild des „Daranhängens“, mit einem Orgelpunkt  $|\underline{\underline{\downarrow}} \downarrow \downarrow \downarrow$  gekoppelt, wogegen der zweite Vers mit Ausnahme der Takte 32 und 97 stets von einem bewegten Baß begleitet wird. Durch die Übernahme auch des Orgelpunktes ins Vorspiel erhält dieses nun kräftigeres Profil. Zunächst ist der Orgelpunkt statischer, tonartfestigender Ausgangspunkt (T. 1–2), von der zweiten Viertaktgruppe ab unterstützt er jedoch klangliche Zielpunkte (a in

T. 6, G in T. 8, e VI bzw. a-Sextakkord in T. 10 und A-Sextakkord in T. 12). Durch dieses Kenntlichmachen einzelner Takte werden auch die anderen, beweglicheren Takte in ihrer Funktion besser wahrnehmbar. T. 3/4 drängt auf den Halbschluß hin; T. 5, 7, 9 und 11 weisen dominante Spannung auf; die letzten vier Takte fassen mit ihrer zweifachen Kadenz (T. 14 Trugschluß, T. 16 Ganzschluß) das ganze Vorspiel zusammen. Zwischen den Takten 1–4 und 9–16 entsteht nun eine Vordersatz-Nachsatz-Spannung: Der Nachsatz greift mit der Sequenz der Takte 9–12 und dem Einmünden beider Sequenzglieder in einen Ruheklang die eher statische Haltung von T. 1/2 und mit der Kadenz der letzten vier Takte die Zielstrebigkeit von T. 3/4 auf, spannt jedoch beide Haltungen auf doppelten Umfang. — Die auf diese Weise sehr übersichtlich werdende Viertaktgliederung läßt sich bis T. 44 weiterverfolgen. Im Mittelteil verliert sich mit dem Text „bis alles zerschmettert in Trümmer zerfällt“ sowohl die regelmäßige Textdeklamation als auch die Viertaktgliederung. Bach interpretiert also hier den Text mit Hilfe eines musikalischen Strukturwechsels.

Aus der **Matthäus-Passion** (1728/29) möchte ich zwei Arien erwähnen, bei denen eine Beeinflussung der musikalischen Struktur durch den Text zu außergewöhnlich deutlicher Gliederung führt. Die Arie Nr. 12 baut im Da-capo-Teil mit Gliedern, deren Struktur durch die betont beginnende Zeile *„Blute nur“* hervorgerufen wird. Der Einsatz dieser Sprachphrase in T. 9 und 11 läßt zwei abtaktig beginnende, zweitaktige, sich dominantisch öffnende Instrumentalphrasen entstehen, die auch in T. 1/2, 3/4, 21/22 und 23/24 auftauchen. Diese Phrasen werden durch den nur kurz jeweils den Anfang anreißenden, also nicht als basso continuo fungierenden Baß und in T. 9 und 21 durch die — für Bach ungewöhnliche — abtaktig wechselnde Dynamik auffallend markiert. Die Gesangseinsätze geben ab T. 13 ihre Abtaktigkeit auf, doch im Orchester bleibt die Gliederung in abtaktige, harmonisch offenbleibende Zweitakter weiterhin bestehen (T. 14 entspricht T. 13, T. 16 entspricht T. 15, und der Duktus der Oberstimmen aus T. 17/18 wird in T. 19/20 aufgegriffen). Das Vor- bzw. Nachspiel der Arienaußenteile hält sich an diese Gliederungsstruktur. In T. 5/6 setzt der Baß mit der Gesangs- bzw. Flötenstimme aus T. 13/14 abtaktig ein; die Takte 7/8, die sich in der Faktur auffällig von den Takten 5/6 unterscheiden (Wechsel von Synkopen zu Achteln in der Oberstimme, von Achteln zu Vierteln im Baß), lehnen sich an die



sche Stauchung entstehenden Takte 37/38. Eine schematische Zeichnung kann am besten die Abhängigkeit auch des ganzen übrigen Satzes von den bisher erwähnten Bausteinen zeigen:



Zeichenerklärung:

- $\boxed{\phantom{x}}$  -aus Zeile 1 abgeleiteter Baustein
- $\textcircled{\phantom{x}}$  -aus Zeile 2 bzw. 3 abgeleiteter Baustein
- $\textcircled{\phantom{x}}$  -aus gestauchter Zeile 2 bzw. 3 (T.37/38) abgeleiteter Baustein

Die nicht gebundenen Takte haben meist Kadenzfunktion (T. 12, 20, 26, 36, 39/40, 51/52, 64/65) und sind dementsprechend mit der Schlußzeile des Textes (in den Abschlußtakten des Gesanges T. 51/52 allerdings abrundend mit der Kopfzeile) gekoppelt.

Der fünfte (bzw. bei Dürr dritte) Satz „Merke, mein Herz“ aus der Kantate 145 „So du mit deinem Munde bekennest Jesum“ (1729?) könnte nach der Meinung Dürrs (S. 248) wegen des Tanzcharakters und der periodischen Gliederung Parodie eines weltlichen Köthener Kantatensatzes sein. Die Art der Phrasenbildung und eine metrische Besonderheit des Satzes scheinen mir jedoch für eine späte Entstehungszeit zu sprechen. Der Text wechselt von daktylischen (Zeile 1) zu trochäischen Vierhebern (Zeile 2 und 3), die mit je einer Hebung pro  $\frac{3}{8}$ -Takt regelmäßig deklamiert werden. Der Daktylus der ersten Zeile ruft zunächst (T. 29–44) eine stark fanfarenhafte Melodie mit Dreiklangsbrechungen hervor, die Bach auch auf den Satzanfang — in einem für Bach höchst seltenen Unisono — überträgt. Das Skandieren des Textes auf gestoßenen Achteln wird außerdem vom Baß in den Takten 30 und 32 nachdrücklich nachgeahmt. Dadurch gewinnt der Rhythmus  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$  an Festigkeit und kann später, ohne weiter mit der fanfarenhaften Melodie verbunden sein zu müssen, gegen die weiche und melodisch fließende Deklamation ( $\downarrow \uparrow$ ) der trochäischen Zeilen 3 und 4 gesetzt werden (T. 51–58). Die Konfrontation beider Haltungen wird durch die Isolierung der gestoßenen Achtel in einzelnen Instrumentengruppen besonders deutlich. Die Phrasengrenzen werden in diesem Satz durch einen Wechsel der Besetzung oder ein abruptes Umschlagen der Bewegungsform aller Instrumente (mit dem

Einsatz einer neuen Taktgruppe oder auch einen Takt zuvor, z. B. T. 12 bzw. 13, 16 bzw. 17, 20, 24, 29, 33, 37, 39, 45 usw.) verdeutlicht; die gesamte Partitur ist also am Phrasieren beteiligt. Auffallend oft finden sich in diesem Satz Haltetöne eines Instrumentes oder der Gesangsstimme, die von der jeweiligen, meist viertaktigen Phrasenlänge abhängig sind (T. 12 bzw. 13–16, 17–20, 29–32, 49–54, 55–58, 115–118 usw.)<sup>38</sup>.

Die choralfreien und nicht rezitativischen Sätze der Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (1731), Nr. 3 und 6, sind textlich als Dialog zwischen Jesus und der gläubigen Seele gestaltet und deshalb von Bach als Duett vertont. In ihrer Struktur unterscheiden sie sich. Der Text von Nr. 3 enthält eine Frage und die zugehörige — reimende — Antwort (Zeile 1–2), einen in zwei reimende Hälften geteilten Satz (Zeile 4–5) und zwei — untereinander wiederum reimende — längere Einzelzeilen (Zeile 3 und 6), die von inhaltlichen Gesichtspunkten her ohne weiteres auch an andere Stelle gesetzt werden könnten (möglich wäre insbesondere die Reihenfolge 3–1+2–6–4+5). Der Text reiht also vier verschiedene Abschnitte locker aneinander. Anders ist das im Duett Nr. 6. Es hat zwar gleiche Reimanlage — a a b c c b — und gliedert ebenfalls in vier Abschnitte 1+2–3–4+5–6, stellt aber zwischen den Abschnitten stärkere Abhängigkeiten her, so daß die Reihenfolge zwingend ist. Die Zeilen 1+2 und 4+5 sind jeweils durch die Gegenüberstellung analogen Inhalts aneinander gebunden; die Zeile 2 ist wegen des Anschlusses mit „und“ nicht mit Zeile 1 vertauschbar. Außerdem aber führt Zeile 6 die grammatikalisch bzw. inhaltlich unselbständige Zeile 4 bzw. 5 zu einem Abschluß, und Zeile 3 folgt inhaltlich am wirkungsvollsten nach Zeile 1 und 2, als Zusammenfassung und Besiegelung der Aussagen dieser beiden Zeilen. — Die unterschiedliche Textanlage der beiden Duette spiegelt sich in der Musik, am besten überschaubar in den instrumentalen Einleitungen. Der Reihung von unabhängigen Textabschnitten

---

<sup>38</sup> Das Anzeigen von Phrasengrenzen durch das gesamte Partiturbild wird besonders für die Musik der Wiener Klassik wichtig. Dort treten dann auch sehr häufig, insbesondere in den Blechbläsern, Haltetöne auf, die eine Taktgruppe zusammenfassen. Viertaktige Haltetöne finden sich etwa in Joseph Haydns Sinfonie Nr. 82, 1. Satz — Kritische Ausgabe sämtlicher Sinfonien Bd. IX, hrg. von H. C. Robbins Landon, Wien 1963, S. 3 ff. — in T. 63–66, 70–73, 74–77, 121–124, 133–136 (bzw. in den Hörnern um zwei Takte verschoben ein viertaktig repetierender Klang), 203–206, 217–220, 221–224, 255–258.

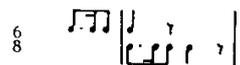
in Nr. 3 entspricht im Vorspiel ein Aneinanderhängen von offenen oder geschlossenen Zweitaktgliedern, das keiner festen Abfolge gehorcht und fast keine Beziehungen von Taktgruppen untereinander aufweist. Im Vorspiel des Duets Nr. 6 hat hingegen jede Phrase ihre besondere Funktion und ist nicht an andere Stelle verschiebbar; es bestehen differenzierte Querverbindungen zwischen den Phrasen. Schauen wir uns beide Sätze näher an: Im Duett Nr. 3 setzen sich die Zweitaktglieder — von der Schlußphrase T. 7/8 abgesehen — jeweils aus zwei Takten gleicher bewegungsmäßiger Gestalt zusammen. In zweiter und dritter Zweitaktgruppe sind diese beiden Einzeltakte sequenzartig aneinandergereiht. Nur in der ersten Zweitaktgruppe beziehen sie sich harmonisch (durch I VII<sup>6</sup> — VII<sup>7</sup> I) aufeinander — entsprechend Frage und Antwort aus Textzeile 1 und 2, die in T. 9/10, 19/20, 63/64 und 65/66 auf die Melodie dieser Zweitaktgruppe gesungen werden. Im übrigen sind die Gesangsstimmen kaum großflächiger gegliedert, da durch das Dialogisieren auf kleinster Ebene („Wann kommst du?“ — „Ich komme“ usw.) und durch sehr viele Textwiederholungen die gliederungsfähige Einheit der Textzeile zerstört wird. Die Solovioline jedoch behält die Zweitaktgliederung bei (in T. 42 und 56 setzt eine Zweitaktgruppe allerdings um einen halben Takt verfrüht ein) und verwendet zur Füllung des Vokalsatzes im wesentlichen Bausteine des Vorspiels, die beliebig gereiht und vertauscht werden können. — Unter den ersten vier (bzw. acht  $\frac{1}{2}$ -) Takten des Duets Nr. 6 gibt es keine wiederholenden oder sequenzierenden Takte. Die Takte, die an Vorausgegangenes anknüpfen, enthalten kleine, aber wichtige Abweichungen. T. 1 führt mit einer einfachen Achtelfolge vom Tonikaterz- zum -quintton. T. 2 knüpft daran mit einer im Grunde gleichen rhythmischen Gestalt an, intensiviert aber durch die Sechzehntelausfüllung und durch das melodische Ansetzen auf dem *g*“ und Überhöhen zum *b*“; die Tonikaterz am Ende ist instabil. T. 3 greift bewegungsmäßig — aber in wesentlich tieferer Lage und dominantisch beginnend — auf T. 1 zurück, verhindert jedoch ein Zur-Ruhe-Kommen durch den Einsatz einer vorwärtsdrängenden, zwischen tiefer Lage und Hochtong *g*“ vermittelnden Sechzehntelfigur auf der Takt drei und bindet T. 4 durch eine Synkope fest an sich. T. 4 hat rhythmische Schlußfunktion: Erstmals taucht hier eine Sechzehntelfolge auf unbetonter Viertelnote auf und leitet damit zum Halbschluß. Die Gliederung dieses Eingangsabschnitts in 4+4 Halbtakte erinnert nur oberflächlich an die schematisch vorgegebene Viertaktig-

keit von Tänzen<sup>39</sup>. Nicht die Viertakteinheit ist kompositorischer Ausgangspunkt, sondern die ganz untanzmäßig bis in die einzelne Note prägnant geformten, deutlich abgegrenzten Phrasen kleineren, unterschiedlichen Umfangs, durch deren Kopplung die Viertaktigkeit — als sekundäres Ergebnis — gleichsam erst entsteht. Der auf diese Weise entstandene Vordersatz benötigt eine Ergänzung durch einen Nachsatz. Dieser hat ganz anderen, rein instrumentalen Duktus und läuft, gleichsam mit noch größerem Atem zusammenfassend, ohne jeden Ruhepunkt bis zum Tonikaschluß in T. 8 durch. Nichtsdestotrotz ist die Teilung des Vordersatzes in 2+2+4 Halbtakte auch im Nachsatz durch die Teilung in eine Sequenz mit zwei Gliedern von zwei Halbtakten Länge und ein durchziehendes, wieder zum Hochton g" führendes, vier Halbtakte langes Schlußglied angedeutet. Erwähnenswert ist, daß Bach, um den weniger differenzierten Nachsatz zusammenzuhalten, einen komplizierteren harmonischen Verlauf (mit Zwischendominante zur Subdominante) benötigt, im Vordersatz jedoch, in dem jeder Takt ohnehin seine Funktion zugewiesen bekommen hat, wie später die Wiener Klassiker mit den Grundfunktionen der Kadenz auskommt. — Die Periode der Takte 1—8 und 9—16 findet sich auch im weiteren Verlauf des Satzes, nämlich als Einrahmung des folgenden Gesangsteils (T. 17—20 und T. 35 Mitte —39) und im Zwischenspiel (T. 39—46); der übrige Satz gliedert weniger übersichtlich. Ähnlich wie in den Außensätzen des nur wenige Jahre später entstandenen Italienischen Konzerts arbeitet Bach also mit einer Gegenüberstellung von gebauter Periode und freieren Partien. — In den beiden Duetten der Kantate 140 richtet Bach also, wie schon in Weimarer und Köthener Kantaten, den Sprechrhythmus der Vokalstimmen und die Phrasenlängen an der Textstruktur aus. Darüber hinaus werden aber auch die grammatikalisch-inhaltlichen Beziehungen der Textzeilen zueinander in Musik umgesetzt: Die Einzeltakte erhalten ihre Gestalt — an der der vom Sprechrhythmus unabhängige musikalische Rhythmus ebenso beteiligt ist wie melodische und harmonische Aspekte — in Abhängigkeit von der Funktion der jeweiligen Zeile im gesamten Text. Text- und Musikstruktur sind also auf breitester Ebene zur Deckung gebracht.

---

<sup>39</sup> Siehe dazu Kapitel A II 1. Dem Satz wird allerdings oft tänzerischer Charakter zugesprochen, s. z. B. Dürr S. 535.

Die Arie Nr. 8 aus der Kantate 211 „Schweigt stille, plaudert nicht“ (1734/35) wirkt auf den ersten Blick tanzmäßig, und die Takte 1–4 (und 9–12 als Nachsatz) bestehen auch – einer häufigen Anlage in Tänzen entsprechend – aus zwei ähnlich gestalteten Einzeltakten und einer zusammenfassenden Zweitaktgruppe<sup>40</sup>. Doch gilt Ähnliches wie im zuvor besprochenen Duett: Die drei Partikeln etwa des Vordersatzes sind einerseits melodisch-rhythmisch zu markant geformt, zu scharf umrissen, zu stark voneinander abgehoben (Pause in T. 1 und 2!) und andererseits zu eng hinsichtlich Rhythmus, Bewegungsform, Ansatzton und Schlußton aufeinander bezogen, als daß sie durch instrumentale „Füllung“ eines Viertaktrasters entstanden sein könnten<sup>41</sup>. Die Struktur dieser Takte dürfte durch die Sprache ange-regt sein (s. T. 13–16): durch die prägnant-kurze Phrase „Heute noch“, die Bach nachdrücklich wiederholt, und durch die das Betonungsschema  $\overline{101} \overline{101}$  dieser beiden Zeilen zu  $10101010$  glät-tende Phrase „lieber Vater, tut es doch!“. Was die Arie noch auffälli-ger vom Tanz unterscheidet, ist der bewußte Einsatz des im Vorder-satz aufgestellten Rhythmus  $\text{♩} \overline{\text{♩}} \text{♩} \text{♩}$ . Schon in den ersten beiden Takten des Satzes wird dieser Rhythmus mit dem gleichen Rhythmus, aber abtaktig einsetzend, konfrontiert. Nur selten ist bei Bach die Verschiebung eines Rhythmus von der zweiten in die erste Takthälfte eines  $\frac{6}{8}$ -Taktes überhaupt von Bedeutung. Meist ist für ihn der  $\frac{6}{8}$ - wie auch  $\frac{12}{8}$ -,  $\frac{4}{4}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Takt eine zusammengesetzte, nur notierungsmäßig erscheinende Taktart, bei der beide Takthälften kompositorisch gleichgewichtig sind und bei der die Aufeinanderfolge



als Einsatz ein und desselben abtaktigen Rhythmus in  $\frac{3}{8}$ -Taktabstand zu werten wäre. In dieser Arie aber erzeugt Bach durch die konse- quente Verbindung aller Versenden mit einer Takteins und die Über-

<sup>40</sup> Siehe auch Finke-Hecklinger, die den Satz als volkstümlichen Siciliano bezeich- net (S. 84). Es gibt jedoch bei Bach keine instrumentalen Sicilianosätze, die so regel- mäßig in Zwei- und Viertakter gliedern.

<sup>41</sup> Ein ähnlich knapper Rhythmus in T. 1 und 2 eines Tanzes findet sich nur im Rondeau der 2. Orchestersuite BWV 1067, eine Pause, die die erste melodische Einheit abschneidet, nur im Menuet II der B-Dur-Klavierpartita BWV 825 und in der Bour- rée II der 4. Orchestersuite BWV 1069. Die anfängliche Prägnanz wird aber in jedem der drei Tänze schon mit T. 3 verlassen; T. 3 und 4 stehen in keiner engen Beziehung zu T. 1 und 2, der Viertakter wird nurmehr gefüllt.

tragung dieses Prinzips auch auf die Instrumentalabschnitte einen festen, in seinen Betonungen abgestuften  $\frac{6}{8}$ -Takt. Erst in diesem Takt-schema und auch erst vor dem Hintergrund der übersichtlichen periodischen Gestaltung erhält die Verschiebung von  auf  die Bedeutung eines metrischen Gegeneinanders. Die beiden Versionen des Rhythmus bleiben im ganzen Satz getrennt: Die auftaktige Form wird nur im Gesang oder in den Phrasen, die das Orchester von der Gesangsstimme übernimmt, verwendet, die abtaktige Form nur im Baß oder als instrumentale Gegenstimme. So werden in gleicher Weise wie in den ersten beiden Takten Auftakt und Abtakt auch in T. 12–14, 21/22, 40–42 (der abtaktige Baßeinsatz T. 40 sogar im Forte) und 61/62, abgeschwächt durch verbindende Auftakte auch in T. 9/10, 69/70, 77/78 und 89/90 gegenübergestellt. Ein noch stärkeres Gegeneinander von Auf- und Abtakt ergibt sich dort, wo Gesang und Baß zusammen mit auftaktigen Punktierungen dem volltaktig einsetzenden Oberstimmenverband gegenüberstehen (T. 29/30 und 47–50, in 29/30 noch mit verbindenden Sechzehnteln des Cembalos). Im Mittelteil der Arie stößt einige Male die letzte betonte Silbe eines Verses (T. 82, 84, 86, 102, 104, 106) mit einer abtaktigen Punktierung der blockartig einfallenden Oberstimmen zusammen. Die Zeilenanfänge, die auf diese abtaktigen Oberstimmeneinwürfe folgen, haben dadurch nicht mehr genügend Raum und werden rhythmisch auf  verkürzt. Diese Verkürzung wird für alle folgenden Zeilenanfänge verbindlich; sie gibt den Anstoß für einige weitere Unregelmäßigkeiten: die Abspaltung der zweiten Zeilenhälfte in T. 99/100, ein um einen halben Takt verfrühtes Einsetzen einer statt dessen auf der vorletzten Betonung gedehnten Zeile (T. 100–102) und die Vorausnahme der abgetrennten — aber wieder auf zwei Takte gedehnten — ersten Hälfte einer Zeile in T. 103/104. All diese Unregelmäßigkeiten werden auffällig aufgrund des festen  $\frac{6}{8}$ -Taktes und der scharfen Konturen der Zweitaktphrasen (T. 98 Mitte und 100 Mitte Phrasenbeginn an T. 4 Mitte anknüpfend). Unter den in dieser Arbeit besprochenen Vokalstücken ist es der einzige — und der am spätesten komponierte — Satz, der durchgängig mit Metrik und Phrasierung arbeitet. Den Anstoß dazu gibt die Sprache.

### I 3. *Der Zusammenhang zwischen Text und Phrasierung in Chören*

In instrumentalbegleiteten Chorsätzen ohne cantus firmus zeigen sich, obgleich die Kombination von Instrumentalstimmen mit mehreren Vokalstimmen natürlich neue Möglichkeiten der Zuordnung eröffnet, hinsichtlich der Phrasierung kaum andere Gesichtspunkte als im vorigen Kapitel erwähnt:

1. Ein unauffällig gliedernder Instrumentalsatz hat die Priorität; die Vokalstimmen können „eingebaut“ werden oder nehmen in anderer Weise instrumentale Haltung an.
2. Regelmäßige Textstruktur kann die Ausbildung überschaubarer, gleichlanger Phrasen anregen.
3. In den Leipziger Vokalwerken wird die Phrasenbildung gelegentlich zu einem kompositorisch bedeutsamen Faktor, indem entweder a) der Instrumentalsatz unabhängig von der Textstruktur regelmäßig gliedert oder b) unregelmäßig strukturierter Text dem Instrumentalsatz die Gliederung aufzwingt.

1. Ähnlich wie bei Arien und Duetten gilt: Je unregelmäßiger der Text gebaut ist, desto weniger wird er — wenigstens in vor 1723 entstandenen Werken — eine auffallende Phrasierung hervorrufen. Chorsätze mit Bibeltext tendieren deshalb normalerweise zu instrumentalem Aussehen; Gliederungseinschnitte, die mit wichtigen Zäsuren des Textes zusammenfallen, haben meist nur formale Funktion (s. z. B. Kantate 131 Satz 1 Adagio und Vivace, Kantate 171 Satz 1). Bei „Choreinbau“ geht der Vokalsatz mit den Instrumentalstimmen parallel (s. z. B. Kantate 66 Satz 1, wo außer T. 25, 27 usw. ohne weiteres an eine nachträgliche Textierung und leichte Abänderung eines prä-existenten, ungegliederten Instrumentalsatzes gedacht werden kann). Ist der Chorsatz freier, so vereinheitlichen die Instrumente durch ein gelegentliches Zurückgreifen auf die Motive des Satzanfangs (s. z. B. Kantate 119 Satz 7). Der Chor kann aber auch als ein gleichsam instrumentaler Apparat anderen Instrumentengruppen gegenübergestellt werden (z. B. den Hörnern und Streichern in Satz 1 der Kantate 143).

Auch Vokalfugen sind meist instrumental angelegt<sup>42</sup>; der Text nimmt auf die Bildung des Fugenthemas und den Ablauf der Fuge kaum Einfluß<sup>43</sup>. Damit gelten für Vokalfugen die Überlegungen, die zu den Instrumentalfugen gemacht wurden (s. Kapitel A II 4.). Allerdings gibt es kaum eine Chorfuge, die mit solcher Konsequenz durchgeführt wäre wie eine Instrumentalfuge. Die Chorfugen tendieren dazu, sich — oft schon nach dem ersten Themendurchlauf — mit blockhaftem Chorsatz zu verbinden<sup>44</sup> (s. z. B. Kantate 12 Satz 2, Kantate 19 Da-capo-Teil aus Satz 1<sup>45</sup> und Kantate 198 Satz 7).

2. Oft verursachen vierhebige Textzeilen einen Satz mit regelmäßiger Gliederung, in dem der Chor als geschlossener Körper — also ähnlich wie die Solostimme einer Arie — behandelt wird. Vokale Imitationen spielen dann eine nur untergeordnete Rolle. Im fünften Satz aus der Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ (1715) etwa werden den Textzeilen

/ 0 / 0 / 0 / 0	a		4,4
/ 0 / 0 / 0 /	b	die Taktgruppen	4
/ 0 / 0 / 0 / 0	a		4
/ 0 / 0 / 0 /	b		4+2+4 (Sopran und Alt)
/ 0 / 0 / 0 / 0	c		4
/ 0 / 0 / 0 / 0	c		4
/ 0 / 0 / 0 /	d		4+2+4 (Sopran und Alt)    4 4
/ 0 / 0 / 0 /	d		4

zugeordnet, die fast stets in allen Chorstimmen gemeinsam deklamieren und gliedern. Diese Viertaktgliederung strahlt auch auf die instrumentale Gliederung aus: Besetzung und Partiturbild ziehen deutliche Grenzen (z. B. zwischen T. 4 und 5, 8 und 9, 12 und 13, 16 und 17, 24 und 25, 28 und 29, 40 und 41). Die Viertaktgruppen enthalten keine funktional differenzierten Einzeltakte, sondern führen eine gleichbleibende Bewegungsform auf einen Schluß hin. Die Gruppen sind vor allem in harmonisch-tonaler Hinsicht aufeinander bezogen; ein Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis ist nur im Vorspiel zwischen T. 1—4 und 13—16 (entsprechend im Nachspiel) und im ersten Zwischenspiel er-

<sup>42</sup> Siehe auch Neumann, Chorfuge, z. B. S. 55, 63, 68, 73 f.

<sup>43</sup> Siehe auch Neumann, Chorfuge S. 101, 103.

<sup>44</sup> Siehe die ausführlichen Untersuchungen zu Kombinationsverfahren bei Neumann, Chorfuge S. 53—75.

<sup>45</sup> Von Neumann, Chorfuge S. 10 allerdings wegen fehlender Quintbeantwortung als echte Fuge ausgeschieden.

kennbar. — Diese Art des Gliederns steht der in Tänzen üblichen sehr nahe, und so haben viele Chorsätze mit ähnlicher Textstruktur — ebenso wie Arien — Tanzcharakter (s. z. B. den sechsten Satz aus der Kantate 173, dessen Urfassung 1717 entstanden ist). Durch die Tanzbewegung verursachte und durch geschmeidige Anpassung der Musik an den Text entstehende Gliederung kommen hier zur Deckung.

Einige Chorfügen, die mit dem sogenannten „Permutationsverfahren“<sup>46</sup> arbeiten, stecken die sich bildenden gleichlangen Phrasen regelmäßig durch eine V-I-Kadenz am Ende ab und vollziehen damit auch die Gliederung der Sprache nach: In der Kantate 182 „Himmelskönig, sei willkommen“ von 1714 z. B. beruht der achte Satz auf einem harmonisch abgeschlossenen Thema, das im Gegensatz zur Instrumentalmusik — etwa zur Fuge F-Dur aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers (s. Kapitel A II 4.) — den Satz über lange Zeit regelmäßig gliedert (bis zu T. 52, danach nur noch 10+4 den Vokalsatz beendende Takte auf neuen Text); alle vokalen Glieder schließen, was für Instrumentalfügen nicht denkbar wäre, mit einer Kadenz (G, D, G, D, G, C, G). Daß der Fuge Dichtung zugrundeliegt, die sogar ein viertaktiges (tänzerisches) Thema hervorruft<sup>47</sup>, ist nicht wichtig. Entscheidend ist, daß die regelmäßige Wiederholung einer abgeschlossenen Sprachphrase zum Beibehalten der einmal entstandenen Phrasenlänge und zur scharfen Abgrenzung anregt. Der Instrumentalsatz übernimmt die durch die Sprache vorgegebene Phrasenlänge in T. 1—12 und 67—78.

3. Parallel zu den Arien läßt sich auch bei den Chören beobachten, daß Bach in der Leipziger Schaffenszeit stärker mit der Phrasierung arbeitet.

a) Das Beibehalten eines festen Gliederungsschemas auch dann, wenn der Text unregelmäßig deklamiert wird, findet sich etwa in den Chören Nr. 24 und 36 aus dem **Weihnachtsoratorium**, die die durch Besetzung und Bewegungsformen unterstützte Viertaktgliederung auch dann nicht verlassen, wenn der regelmäßig gebaute Text gedehnt

---

<sup>46</sup> Siehe Neumann, Chorfüge S. 14—52.

<sup>47</sup> Laut Bessler gibt es solche Fugenthemen noch nicht in der Weimarer, sondern erst in der Köthener und Leipziger Zeit (S. 11 f. und 13), und die Vokalmusik benötigt zur Herausbildung solcher Themen das Vorbild der Instrumentalmusik (S. 31). Der vorliegende Satz widerlegt diese Behauptungen.

wird. Auffällig ist die Beschaffenheit der Viertaktglieder im Chor Nr. 36, insbesondere im Vorspiel: Im ersten Viertakter findet eine Differenzierung der Takte statt (Initialrhythmus ♩ ♪ in T. 1/2, Fortführen der Achtel in T. 3, harter Gegenstoß gegen den Rhythmus der Takte 1/2 in T. 4<sup>48</sup>). Die Beziehung zu den übrigen Viertaktern ist vielschichtig. Der Rhythmus aus T. 4 taucht, im viertaktigen Gefüge verschoben, in T. 17, 19 und 22 auf; die beiden gestoßenen Achtel werden sogar im Takt verschoben und finden sich auftaktig in T. 9/10 und 13/14 als Gegenkraft zu dem Rhythmus ♩ ♪ und in T. 23 als auf den Schluß hinzielende, zusammenfassende Wendung. Die Takte 9–12 (und 13–16) knüpfen melodisch an T. 1–4 an, ändern aber die harten Achtelstöße am Schluß in  $\overline{\text{♩}}\overline{\text{♩}}$  um. Diese Sechzehntel nun, wiederum im Takt verschoben, werden in T. 17 und 19 mit den abtaktig einsetzenden Achteln konfrontiert. Die zweite Taktgruppe ist die einzige, die nicht unmittelbar mit den übrigen Taktgruppen verbunden ist, sondern nur durch Fortsetzung des melodischen Aufstiegs und harmonisch sinnvolle Öffnung zum Halbschluß an die erste Taktgruppe anschließt. So basieren also große Teile des Vorspiels auf den ersten Takten — auf ihrer Melodie oder auf den aus T. 4 gewonnenen auszierenden oder kontrastierenden Rhythmen —, ohne jedoch sich daraus bruchlos entwickeln oder ableiten zu lassen. Bach schafft statt dessen rhythmisch-metrisch gegensätzliche Bausteine, die er konstruktiv zusammenfügen kann. Anders als im Tanz füllt also Bach in diesem Stück nicht ein Viertaktraster durch ableitendes Weiterführen einer einmal aufgestellten Bewegungsform, sondern er differenziert die einzelnen Takte und läßt die Phrasen aus diesen einzelnen Takten entstehen.

b) Im Gegensatz zu Arien und Duetten phrasieren nur wenige Chöre aus der Leipziger Zeit in unmittelbarer Verbindung mit der Sprache auffällig: die Kopfsätze aus den Kantaten 39 und 6. Beide Stücke basieren auf Bibelprosa. Im Kopfsatz der Kantate 39 „Brich dem Hungrigen dein Brod“ (1726) ist das instrumentale Vorspiel in 13+3+4+2 Takte gegliedert, die sich durch scharf voneinander abgesetzte, jeweils abtaktig beginnende Rhythmen unterscheiden:

---

<sup>48</sup> Man vergleiche damit den vierten Takt aus dem Italienischen Konzert, erster Satz (s. Kapitel A I 1.).

	T. 1-13 a	T. 14-16 b	T. 17-20 c	T. 21(-22) d'
Flöten				
Oboen				
Violine I				
Baß				

Diese rhythmischen Konstellationen werden auch während des Textvortrags stets über einige Takte beibehalten (a in T. 23–37, b in T. 38–40, 47–68, 70–84, 85–87 und angedeutet in 69, c in T. 41–44 und 88–91, ein mit d verwandter Abschnitt in T. 45–46). Der Umschlag in einen anderen Rhythmus erfolgt stets, gleichsam signalisierend, auf der Schlußsilbe („sind“, „Haus“) einer Textphrase. Der erste Teil des Stückes — bis zu T. 46 — ordnet rhythmische Gruppierung und Text einander fest zu:

- a = „Brich dem Hungrigen dein Brod, und die, so in Elend sind“,
- b = „führe ins Haus“ (mit einer figürlichen Darstellung des „Führens“),
- c = „und die, so in Elend sind“,
- d' (T. 45/46) = „führe ins Haus“.

Eine solche Anlage, mit kleineren Taktgruppen und noch stärker an den Sprachphrasen orientiert, wählt Bach sehr oft für vokal ausgeführte Cantus-firmus-Kopfsätze von Kantaten (s. Kapitel B II 2.). Sie ist für Orchestermusik undenkbar<sup>49</sup>. — Im ersten Satz der Kantate 6 „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden“ (1725) sind die beiden Sinnabschnitte des Bibeltextes Luk. 24, 29 zwei verschieden gestalteten musikalischen Phrasen fest zugeordnet. Der Abschnitt „denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneiget“ wird mit einem Sechstakter verbunden. Dieser besteht aus einer sequenzähnlichen Taktfolge (T. 25 mit Auftakt bis T. 27), die durch den weitertreibenden Baßrhythmus  $\downarrow \downarrow$  und das mit unbetontem Achtel einsetzende Motiv  $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$  nirgends zum Stehen kommt und mit einer auffälligen Hemiole (T. 28/29) abgebremst werden muß. „Bleib' bei uns“ ist in T. 21–24 mit zweitaktigen schließenden Gliedern gekoppelt, die sich zu einem halbsatzähnlichen Viertakter gruppieren. Die übrigen Glieder auf „Bleib' bei uns“ (z. B. T. 37–42) ähneln zwar melodisch den Sechstaktern auf „denn es will Abend werden . . .“, unterscheiden sich aber von diesen durch die Zusammensetzung aus schließenden,

<sup>49</sup> Siehe hingegen Dürr, der im Vorspiel der Kantate 39 eine selbständige Einleitungssinfonie sieht, der später der Chor „eingebaut“ wird (S. 335).

die dreisilbige Textphrase nachzeichnenden Einzeltakten. Das ganze Stück läßt von dieser durch die sprachlichen Phrasen angeregten Gliederung nicht ab:

Instr.	2+2 6	2+2 6	6	6	6
Chor	2+2 6	1+1+1+1+1+1	2+2 6	1+1+1+1+1+1	2+2 6

Die Unterschiedlichkeit der Phrasenlängen und die Verschiedenartigkeit im Bau der Phrasen sind also durch die Sprache verursacht. Gerade die Unregelmäßigkeit im Bau von Prosatexten nutzt Bach in diesen beiden Stücken aus der Leipziger Zeit, um auffällig zu phrasieren.

## II 1. *Der vokale cantus firmus als satztechnisches Zentrum in akkordlich gesetzten Chorälen*

Bachs „Kantionalsatz“ — ein vierstimmiger akkordlich gesetzter Choral mit dem cantus firmus im Sopran, nur mit Generalbaß oder auch mit chorstimmenverdoppelnden Instrumenten — hat Gemeinsamkeiten mit dem Rezitativ (s. Kapitel B I 1.): 1) Musikalisch gliedernd ist die Verseinheit oder, je nach Gliederung der einstimmigen Vorlage, die Sinneinheit; diese Gliederung wird durch die Harmonik, durch ein Hinstreben auf einen harmonischen Ziel- oder Ruhepunkt am Ende der Vers- oder Sinneinheit, realisiert. 2) Innerhalb der Gliederungsabschnitte wird die Sprache ohne Unterbrechung gleichförmig rhythmisiert, so daß dadurch um so mehr die Verseinheit zum Tragen kommt.

Akkordlich gesetzte Cantus-firmus-Bearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts behandeln die Phrasenenden ähnlich wie Bach; in Chorälen des 17. Jahrhunderts wird das Einmünden der sprachlichen Einheiten in klangliche Schlußbildungen optisch durch trennende Striche am Phrasenende (s. etwa Becker-Psalter von Heinrich Schütz) unterstützt. Die Kadenzbildung am Ende der Verse ist also nicht unbedingt für Bach allein typisch, ist aber im Hinblick auf Bachs von einem akkordlichen Gerüst ausgehende Orgelchoräle, die häufig die Gliederungseinschnitte des cantus firmus auch auf harmonischer Ebene überspielen (s. Kapitel A III), erwähnenswert. Im vokalen Satz, z. B. im Schlußchoral der Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ mit

Zeile 1 = 4	Es I — — — —	Kadenz nach B I	Reim a
Zeile 2 = 5		Kadenz nach B I	Reim a
Zeile 3 = 6		Kaden nach Es I	Reim b
Zeile 7		Kadenz nach Es VI	Reim c
Zeile 8		Kadenz nach Es I	Reim c
Zeile 9		Es VII <sup>6</sup> — I	Reim d
Zeile 10		c V <sub>5</sub> <sup>6</sup> — I	Reim e
Zeile 11		Kadenz nach Es VI	Reim e
Zeile 12		Kadenz nach Es I	Reim e,

unterstützt die Kadenzbildung die Zeilenschlüsse (innerhalb der Zeilen fehlen derartige Kadenzfolgen<sup>50</sup>); die Art der Kadenzfolgen verdeutlicht die Reimanlage und das Verhältnis der Textzeilen zueinander (Reim a = Tonika B-Dur, Reim b = Tonika Es-Dur, Zusammenfassen der c-Reime durch Trugschluß in Zeile 7, Zusammenfassen der e-Reime und Verbinden der Kurzzeilen 10 und 11 mit 12 durch nur schwache Kadenz V<sub>5</sub><sup>6</sup> — I in Zeile 10 und Trugschluß in Zeile 11<sup>51</sup>).

Die zweite der für den Kantionalsatz genannten Eigenschaften, die gleichförmige Rhythmisierung der Sprache, entspricht einem liturgischen, sich in ähnlicher Weise im Rosenkranzbeten und im musikalischen Vortrag von liturgischen Texten (Psalm- und Lektionsrezitation) oder von Hymnen zeigenden Sprachverständnis. Für Bachs Kirchenmusik ist eine solche Haltung gegenüber der Sprache charakteristisch; sie ist aber bei den akkordlich gesetzten Chorälen nicht typisch für ihn allein. Auch seine Zeitgenossen bevorzugten im Kantionalsatz gleichförmig rhythmisierte Liedvorlagen. Wie erreicht Bach nun diese Gleichförmigkeit? Nur Vorlagen im  $\frac{3}{4}$ -Takt mit Wechsel lang—kurz oder kurz—lang, die bereits regelmäßig eine Hebung pro

<sup>50</sup> Bachs Zeitgenossen und Komponisten des 17. Jahrhunderts verwenden in derartigen Chorälen auch innerhalb der Zeilen häufiger Kadenzfolgen, so daß der Baß weniger lineare — und damit weniger zusammenfassende — Gestalt hat. Man vergleiche etwa den Satz „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ von Michael Praetorius (Musae Sioniae V, Gesamtausgabe der musikalischen Werke Bd. 5, hrg. von Friedrich Blume/Hans Költzsch, Wolfenbüttel/Berlin 1937, S. 194), der in Zeile 2 kurz vor Schluß und in Zeile 7 am Anfang eine V-I-Klangfolge enthält und im Baß erheblich stärker springt als Bachs Choral.

<sup>51</sup> Die ankadenzierten Klänge repräsentieren außerdem die in der Kantate vorkommenden Tonarten: Satz 1 Es-Dur (Zeile 11 und 12), Satz 2 und 3 c-Moll (Zeile 10), Satz 4 Es-Dur (Zeile 6—9), Satz 5 und 6 B-Dur (Zeile 1 Ende, Zeile 2), Satz 7 Es-Dur (Zeile 1 Beginn).

Takt setzen, übernimmt er öfters unverändert (z. B. „Singen wir aus Herzensgrund“ im siebten Satz der Kantate 187). Kirchenlieder mit taktfreien Rhythmen oder im 4-Takt ebnet er meist ein (sogenannte „Isometrie“); er glättet auch dann, wenn der Rhythmus — wie häufig in Liedern des 16. Jahrhunderts und insbesondere in Luther-Liedern — ohnehin äußerst einfach ist. Kompliziertere Rhythmik — z. B. „Ein feste Burg ist unser Gott“ — wird normalerweise, ohne strikte Berücksichtigung der Betonungsfolge des Textes (s. Kantate 80 Satz 6), auf gleichförmig in Vierteln verlaufende Deklamation (bzw.  $\downarrow \downarrow$  im selteneren  $\frac{3}{4}$ -Takt) reduziert. Eine Verschiebung von unbetonten Silben auf  $\downarrow \downarrow$  im  $\frac{4}{4}$ - oder  $\downarrow \downarrow$  im  $\frac{3}{4}$ -Takt ist allerdings möglich. Ausnahmen werden an den Versenden nötig: Um das Taktschema zu füllen oder die Phrasenlänge anzugleichen, kann die letzte und, sofern betont, auch die vorletzte Silbe gedehnt werden. — Selbst eine so kompliziert erscheinende Rhythmisierung wie die des Schlußchorsals der Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ ist im wesentlichen nach den oben gegebenen Regeln entstanden. In der Liedvorlage (Philipp Nicolai 1599) ist die halbe Note Grundwert; ausnahmsweise übernimmt Bach dies. Er preßt das bei Nicolai taktfreie Lied in einen C-Takt:

		0 / 0 / 0 / 0 / 0
Zeile 1=4		
Zeile 2=5		
Zeile 3=6		
Zeile 7		
Zeile 8		
Zeile 9		
Zeile 10		
Zeile 11		
Zeile 12		

Zeichenerklärung: = von Bach beseitigte Anfangsdehnungen  
 = von Bach beseitigte Schlußdehnungen  
 = von Bach beseitigte Dehnungen im Innern von Zeilen

Bach beseitigt alle Anfangsdehnungen des Liedes (Zeile 1, 10, 12) und einige der Schlußdehnungen (Zeile 10 und 11, in Zeile 1 nur Kürzung der Paenultimabrevis; in Zeile 7 und 8 allerdings sogar zusätzliche Dehnung am Zeilenende); der unregelmäßige Betonungsabstand innerhalb der Zeilen — bei „Gloria Zeile 1, „Aug“ und „Ohr“ Zeile 7 und 8, „Freude“ Zeile 9, zweitem „io“ Zeile 11 Abstand von vier bzw. drei halben Noten — wird auf den Normalabstand von zwei Halben reduziert; die wichtigen Substantive werden statt dessen durch eine

Längung der betonten Silbe auf Kosten der unbetonten hervorgehoben (Zeile 1, 7, 8 punktierte Halbe + Viertel).

Im folgenden möchte ich an einigen Kantatensätzen, in denen ein akkordlicher Choral mit instrumentalen Partien verbunden ist<sup>52</sup>, untersuchen, ob dem vokalen oder dem instrumentalen Anteil Priorität zukommt. Alle Sätze stammen aus der Leipziger Zeit<sup>53</sup>. Im sechsten Satz der Kantate 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“ (1724) werfen Trompeten und Pauken einige Zweitaktgruppen ein, die zwar instrumentenspezifisches Aussehen haben (Paukenbässe, Ausnutzen der Clarinlage), sich aber nicht als Instrumentalsatz verselbständigen. Sie setzen – bedingt durch die regelmäßige Versstruktur des Liedes – jeweils nach zwei Takten Pause als Unterstützung der Choralzeilenkadenz ein und führen mit zielstrebigem Achtelbewegung der ersten Trompete auf den Schlußklang. Diese Achtelbewegung setzt jeweils die im Vokalbaß unmittelbar vorausgehende Achtelbewegung fort, ist also aufs engste mit dem Choral verknüpft.

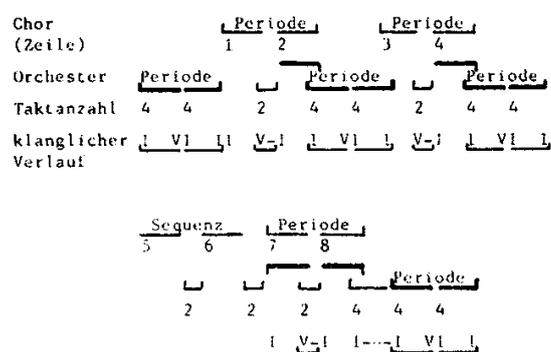
In den Chorälen Nr. 9 „Ach mein herzliebes Jesulein!“ und Nr. 23 „Wir singen dir in deinem Heer“ aus dem **Weihnachtsoratorium** (1734–36) sind die einzelnen Choralzeilen durch kurze, gleichsam als Zeilenzwischenspiel fungierende Instrumentaleinwürfe voneinander getrennt. In beiden Fällen initiiert der in regelmäßige Zweitakter gegliederte Choral auch zweitaktige Orchestereinwürfe (Ausnahme Schluß von Nr. 9 mit einer in T. 14 eingeschobenen Trugschlußkadenz), die in Nr. 9 jeweils mit Schluß- und Anfangsnote mit dem Vokalsatz verhakt sind, in Nr. 23 jedoch nur mit ihrer Anfangsnote. Diese Instrumentaleinwürfe haben keine selbständige harmonische Funktion, sondern führen in Nr. 9 über einen Baßabstieg in Terzen und eine Kadenz zum jeweiligen Ausgangsklang zurück und bleiben in Nr. 23 auf einem vom Chorschlußklang gegebenen Orgelpunkt hängen. Sie könnten vom Chorsatz her ohne Schwierigkeiten ausgespart werden. Ist in diesen beiden Sätzen die Zusatzfunktion des Orchesters offensichtlich, so ist im sechsten (und musikalisch damit identischen zehnten) Satz der Kantate 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“ (beide Sätze von 1723<sup>54</sup>) der Orchestersatz so ausgedehnt,

<sup>52</sup> Platen S. 80 ff. und 124 ff. bezeichnet diesen Satztyp als „periodisch“, Krummacher S. 44 als „erweiterten Kantionalsatz“.

<sup>53</sup> Siehe auch Krummacher S. 46.

<sup>54</sup> Siehe Dürr S. 550 f.

daß auf den ersten Blick eher ein selbständiges Instrumentalstück mit einigen eingefügten Chorabschnitten vorzuliegen scheint<sup>55</sup>. Doch auch hier ist der Orchestersatz in seiner harmonischen Anlage und Phrasierung und außerdem auch in seiner melodischen Gestalt ganz auf den selbständigen Choral hin konzipiert. Die Choralzeilen sind trochäisch und bestehen aus weiblich schließenden Acht- bzw. männlich schließenden Siebensilblern. Bei einer Rhythmisierung im  $\frac{3}{4}$ -Takt mit einer Betonung pro Takt entstehen daraus Viertaktgruppen, von denen die Zeilen 1 und 2, 3 und 4, 7 und 8 vorder- und nachsatzmäßig aufeinander bezogen sind. Diese Gruppierung überträgt Bach auch auf den Orchestersatz, indem er in Verbindung mit den letzten beiden Choralzeilen (zu Zeile 7 erklingen alle Stimmen aus T. 1—4, zu Zeile 8 die Oberstimme aus T. 5—8) einen in Vorder- und Nachsatz gegliederten Achttakter des Orchesters schafft<sup>56</sup>. Mit den Viertakttern von Chor und Orchester geht Bach nun konstruktiv um. Sie werden nicht einfach — wie die Viertakter in Tänzen — aneinandergereiht, um ein vorgegebenes Taktgruppenschema zu füllen, sondern können sich mit ihren Anfangs- und Schlußtaktten auch überlappen:



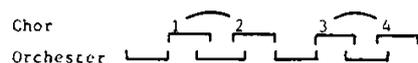
Dieses Überlappen unterliegt festen Regeln. So wird der Orchesterbeginn aller achttaktigen Perioden und aller zwei- und viertaktigen Orgelpunkte in den Schlußklang der Choralzeilen vorverlegt, der Choral jedoch setzt nur ein einziges Mal — mit Zeile 3, die musikalisch bereits aus Zeile 1 bekannt ist — zusammen mit dem Schluß-

<sup>55</sup> Siehe Dürr S. 554: Der Vokalsatz ist „zeilenweise eingebettet in einen ausgedehnten Orchestersatz“.

<sup>56</sup> Es genügt also nicht zu sagen, das „Ritornell“ sei „aus der Liedmelodie“ „entwickelt“ — s. Dürr S. 554 mit einem Vergleich der beiden Oberstimmen —, da aus dieser Bemerkung die starke phrasierungsmäßige Abhängigkeit des Orchestersatzes vom Choral nicht ersichtlich ist.

klang der Orchesterperiode ein. Die Choralzeilen scheinen Bach so wichtig zu sein, daß er auf eine Verhakung der Zeilenanfänge mit den Orchesterphrasen verzichtet.

Auch der Chorsatz der beiden sich gleichenden Choräle (Satz 7 und 14) aus der Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ von 1723 ist (bis auf fehlende Terzen in T. 21 und 25<sup>57</sup> und die ungewöhnlichen Sechzehntel in T. 6, 15 und 24) selbständig und könnte ohne Orchesterbegleitung existieren. Er hebt in gewohnter Weise die Versenden durch Kadenzen hervor. Die Orchestereinwürfe beginnen entweder inmitten einer Choralzeile — ein Achtel nach der drittletzten Betonung (Zeile 1, 3, 6) — oder erst ein Achtel nach dem letzten Choralton (Zeile 2, 4, 7) mit einem neuen Ansatz des Kopfmotivs bzw. in T. 27 beim Einsatz der Choralzeile mit Takt 2. Der Choral umgekehrt setzt entweder ein Viertel nach Abschluß der Instrumentalabschnitte ein (Zeile 1, 3, 7) oder einige Viertel davor (Zeile 2, 4, 5). Diese auf den ersten Blick unregelmäßig erscheinende Verkettung zwischen Vokal- und Instrumentalsatz ist durch den Choral reguliert: Die melodisch eröffnenden parallelen Zeilen 1 und 3 setzen erst nach dem Abschluß des Orchesters ein, um auf ihr Erscheinen aufmerksam zu machen, und die melodisch schließenden Zeilen 2 und 4 haben Raum, um ihren Schluß ohne Störung durch das Orchester zu bringen. Hingegen gehen Zeile 1 und 2 bzw. 3 und 4, jeweils mit Reim a—b, durch ein gegenseitiges Verhaken der Vokal- und Instrumentaleinsätze eine engere Bindung ein und verringern auch den Abstand voneinander:



Der zäsurlosen Aufeinanderfolge der fünften und sechsten, melodisch aufeinander bezogenen Choralzeile paßt sich das Orchester an mit einem ebenfalls zäsurlosen Aneinanderreihen der folgenden Abschnitte (T. 23 Mitte —26/27—28/29—32), wobei der in T. 27 beginnende Abschnitt sogar das Kopfmotiv und damit die Eröffnungshaltung verliert. Der Orchestersatz ist nun dicht geworden, so daß die siebte Choralzeile, die wie Zeile 1 und 3 unmittelbar nach dem Abschluß eines Orchesterabschnitts einsetzt, als einzige Zeile eine durchgängige Orchesterbegleitung erhält, was ihre melodisch zusammenfas-

<sup>57</sup> Terzen fehlen allerdings gelegentlich auch in unbegleiteten akkordlichen Chorälen, z. B. Kantate 43 Satz 11, Ende von Zeile 5 und 8.

sende Wirkung — sie knüpft an Zeile 2 und 4 an — nur erst recht zur Geltung bringt. — Versucht man, den Orchestersatz dieses Stückes zu isolieren, indem man den Chor und die langen Pausen zwischen den Abschnitten eliminiert, so ergibt sich ein recht eigenartiger Satz: Der gleiche Melodieabschnitt (T. 1—4) läuft achtmal hintereinander ab, beim siebten Mal nach D-Dur versetzt (T. 23 Mitte —26) und beim achten Mal, wie bereits erwähnt, sofort mit T. 2 einsetzend. Das ist eine Struktur, die für einen selbständigen Instrumentalsatz undenkbar ist<sup>58</sup>. Der Baß und die Mittelstimmen sind in den Wiederholungen abgeändert, aber nicht im Sinne von Variationen, sondern deshalb, weil am Anfang der verfrüht einsetzenden Orchester- oder Chorabschnitte eine Anpassung an den Choral erforderlich ist. Der vierstimmige Vokalsatz gibt die Harmonisierung vor und zwingt dadurch die Mittelstimmen des Orchesters, sich anzupassen. Der ganze Satz orientiert sich also am Choral. Gliederungseinheit ist die Choralzeile. Die formale Funktion der Choralzeilen (Eröffnen, Schließen, Zusammenfassen) und die zwischen den Zeilen gewünschten Pausen bestimmen die Art der Verkettung zwischen Vokal- und Instrumentalsatz (die ja erst durch das stets gleiche Material im Orchester auffällig wird).

## II 2. *Der vokale cantus firmus als satztechnisches Zentrum in chorischen Cantus-firmus-Sätzen*

Viele Eingangschöre aus Kantaten haben ein sich ähnelndes Partiturbild: Der cantus firmus liegt, rhythmisch eingeebnet, im Sopran, die übrigen Chorstimmen setzen kurz vor oder nach oder auch mit Beginn der Cantus-firmus-Abschnitte ein und schließen mit oder kurz nach deren Ende. Die Unterstimmenanfänge eines jeden Chorabschnitts sind meist motivisch aufeinander bezogen; eventuell besteht auch ein Bezug zur Melodie des entsprechenden Choralabschnitts. Der Orchestersatz ist meist motivisch selbständig und sehr bewegt. Da die Choralzeilen, die in größeren Abständen aufeinanderfolgen, mit den Chorunterstimmen gekoppelt sind, wird zweifellos die Gliederung des cantus firmus und damit die Gliederung des Textes in Verseinheiten wesentlich deutlicher als in Orgelchoralbearbeitungen.

---

<sup>58</sup> Siehe hingegen Dürr S. 329: Der „Vokalsatz wird abschnittsweise in einen selbständigen Orchestersatz eingefügt“.

Aufgrund des geschilderten Notenbildes nimmt man vielfach an, daß der Chor einem unabhängigen Instrumentalsatz eingefügt ist<sup>59</sup>. Wie ein solches „Choreinbau“-Verfahren aussehen kann, möchte ich kurz beschreiben. Der Instrumentalsatz des Eingangschores der Kantate 97 „In allen meinen Taten“ (1734) wird von einer französischen Ouverture gebildet<sup>60</sup>. Erstaunlicherweise ist der Chorsatz — obgleich die Unterstimmen vielfach parallel mit Instrumenten laufen — nahezu selbständig und läßt sich herausnehmen. Er hat einen harmonisch einleuchtenden Verlauf (allerdings fehlt ein Baß in T. 19 erste Zählzeit, T. 25 vierte Zählzeit und T. 33). Der Instrumentalsatz ist weniger unabhängig, als es die formale Anlage des Satzes erwarten läßt. In den Tuttiteilen des Fugatos — den Teilen, zu denen der Chorsatz hinzutritt — finden sich wesentlich mehr Kadenzen als in einer instrumentalen französischen Ouverture (vgl. etwa die Ouverture C-Dur BWV 1066 mit nur zwei V-I-Kadenzen im Tuttisatz: T. 34/35, 94). Viele dieser Kadenzen sind mit dem Vokalsatz verknüpft, indem sie die Choralzeilenanfänge und -schlüsse markieren (Zeile 1 g—g, Zeile 2 g—d, Zeile 3 (B—)F). Das Fugathema läßt mehrere harmonisch einfache Deutungen zu und garantiert so die Anpassung an verschiedene Choralzeilen. Auch die Kürze des Themas und das rasche Unübersichtlichwerden der Themeneinsätze ermöglichen ein besseres Eingehen auf die Erfordernisse des cantus firmus. — Ein ähnliches Verhältnis von Instrumental- und Vokalsatz zeigt der Einleitungschor aus der Kantate 8 „Liebster Gott, wenn werd ich sterben“ (1724), in dem der Choral nicht, wie so häufig, in großen Notenwerten abläuft, sondern die gleiche rhythmische Ebene einnimmt wie die Chorunterstimmen. Der Instrumentalsatz ist bis auf wenige Pausen, die in Abhängigkeit vom Chorsatz entstehen (T. 57, 63, 65), selbständig und in sich überzeugend gebaut — ohne einer bestimmten Instrumentalgattung zuzu-

---

<sup>59</sup> Untersuchungen zum „Choreinbau“ hat als erster Neumann, Chorfuge an Fugen durchgeführt. Das dort dargestellte Prinzip wurde dann von Alfred Dürr, Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs (= Bach-Studien 4), Leipzig 1951 und Platen auch für Arien und Chorsätze nachgewiesen (eine diesbezügliche Zusammenfassung s. bei Neumann, Instrumentale Gestaltungsprinzipien). Viele Forscher übernehmen diesen Ansatz (s. z. B. Blume S. 139). — Hinter Platens Beschreibung (S. 56), das Hörerlebnis sei durch die Choralzeilen, die Konstruktion durch die Ritornelle bestimmt, steht außerdem die Auffassung, der Orchesterpart sei vergleichbar mit einem Konzertsatz.

<sup>60</sup> Dazu Dürr S. 637: „in den . . . fugierten Teil ist der Choral zeilenweise eingebettet“.

gehören. Während der Choral erklingt, bringt der Instrumentalsatz nur feststehende Elemente (die auch die chorfreien Instrumentalteile wesentlich bestimmen): die gewundenen Sechzehntel der Oboen d'amore, die unregelmäßig einsetzenden Repetitionen der Flöte, die in Achteln gebrochenen Akkorde der Streicher (Ausnahme T. 51/52) und die halbtaktig gesetzten Baßnoten (Ausnahmen T. 51/52, 54 und 63/64). Auf der anderen Seite ist aber auch der Chorsatz unabhängig; Belege erübrigen sich hier, da der von Daniel Vetter stammende Schlußchoral der Kantate in seinem Gerüst (von der unterschiedlichen Taktart abgesehen) mit dem des Einleitungschores übereinstimmt. — Auch in diesem Eröffnungssatz werden Beginn und Schluß der Choralzeilen (und damit der Textphrasen) durch Kadenz hervorgehoben. Daß die wichtigen, jedesmal ähnlich vorbereiteten plagalen Abschlüsse des Instrumentalsatzes (T. 13, 32, 51) für den Einsatz von erster, dritter und fünfter Choralzeile ausgenutzt werden, nimmt dem Instrumentalsatz nichts von seiner Selbständigkeit. Daß aber auch zweite und vierte Zeile (und schwächer die achte) über einer V-I-Wendung beginnen und alle Zeilen mit einer Kadenz zur I oder mit Halbschluß enden, führt zu einer starken Abhängigkeit der klanglichen Gliederung des Instrumentalsatzes von der Choralharmonisierung.

Die beiden Beschreibungen zeigen, daß der erste Eindruck, Instrumentaldominanz und -präexistenz bestimmten das Kompositionsprinzip in diesen Chorsätzen, zu korrigieren ist.<sup>61</sup> Richtiger ist die Vorstellung, daß Bach versucht, beide Kompositionsbestandteile, Vokal- und Instrumentalsatz, möglichst selbständig zu formen, aber um ihrer Kombinierbarkeit willen auf beiden Seiten zu gewissen Einschränkungen gezwungen ist. Ein Kennzeichen haben die beiden besprochenen Sätze aber, das zeigt, daß nicht das Instrumentale, sondern die Sprache — und zwar die Gliederung der Sprache in Phrasen, in Verseinheiten — für Bach den übergeordneten Gesichtspunkt darstellt: das Unterstreichen der Zeilenanfänge und -schlüsse durch Kadenz, so daß der Choral als Zusammenhang, als „Lied“ hörbar wird. Das ist

---

<sup>61</sup> Gegen die These von der Instrumentaldominanz in Choralbearbeitungen bezieht Szekus, Vokaleinfluß Stellung: Die Quellen der Themenfindung seien vokal; vor allem die erste Choralzeile beeinflusse oft die instrumentale Thematik (S. 156). Das Vorbild des in Zeilen gegliederten Chorals bewirke eine periodische Untergliederung der Ritornellthemen (S. 159).

kein selbstverständliches Prinzip — vielen Orgelchoralbearbeitungen fehlt es<sup>62</sup> —, findet sich aber in Bachs chorischen Cantus-firmus-Bearbeitungen (mit oder ohne Orchester) überaus häufig, unabhängig von deren Entstehungszeit. Ein frühes Beispiel dafür soll genannt werden: der fünfte Satz (Versus IV) der wohl schon um 1707/08 entstandenen Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“. Er gliedert sich folgendermaßen: Zeile 1 = 3 Einsatz nach einer Kadenz nach h-Moll; Zeile 2 = 4 Einsatz über einer Kadenz nach h, Ende vor einer Kadenz nach e; Zeile 5 Einsatz mit h VII<sup>6</sup>-I, Ende vor einem Halbschluß in h; Zeile 6 Ende vor einem mehrmaligen abschließenden Wechsel fis V<sup>6</sup>-I; Zeile 7 Einsatz nach diesem Abschluß; Zeile 8 Einsatz über einer Kadenz nach fis, Ende vor e V<sup>6</sup>-I. Unterstützt sind diese Kadenzen durch Nachdruck setzende, längere Baßtöne (T. 5, 12, 23, 26, 30, 38/39) und durch gleichzeitiges Beschließen sprachlicher Glieder in den übrigen Singstimmen. Aber auch das Fehlen von Kadenzen in Zeile 1 Ende und Zeile 6 Anfang läßt sich durch die Gliederung des Textes erklären, da Zeile 1 und 2 und Zeile 5 und 6 inhaltlich und von der Satzkonstruktion her (Zeile 2 und 6 Nebensätze) zusammengehören. Ausnahme bleibt somit das Ende der Zeile 7<sup>63</sup>.

Vielfach unterstützt Bach nun in seinen Leipziger Kantaten die harmonische Hervorhebung der Choralzeilengrenzen mit anderen Mitteln. In der Kantate 139 „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“ (1724) gliedert der Orchestersatz des Einleitungschores exakt mit den Choralabschnitten: Regelmäßig wird vor dem Choralzeilenanfang und mit ihrem Ende kadenziert, und nach jeder Kadenz (Ausnahme Ende von Zeile 4) erfolgt ein imitatorischer Neueinsatz (mit Reduktion auf zunächst eine oder zwei Stimmen). — Im ersten Satz der Kantate 113

<sup>62</sup> Siehe Kapitel A III — vgl. allerdings Georgiades (S. 82) und Heinrich Bessler, Bach und das Mittelalter, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig 1950, hrg. von Walther Vetter und Ernst Hermann Meyer, Leipzig 1951, S. 108–130 (S. 123), die gerade den cantus firmus im Orgelchoral als schlichtes, sinnlich wahrnehmbares Lied sehen.

<sup>63</sup> Man vergleiche damit ersten und fünften Satz aus Johann Pachelbels Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (Bärenreiter-Ausgabe 2875, hrg. von H. H. Eggebracht, Basel/St. Louis 1963): Nur drei der zwölf Zeilenanfänge sind durch Kadenzen unterstützt. Die Zeilenenden hingegen fallen immer mit einer Kadenz — entweder V-I unmittelbar auf die Schlußnote oder I nach der Schlußnote — zusammen. Das klangliche Schließen zusammen mit einer Sprachphrase ist etwas wesentlich Selbstverständlicheres als das Hervorheben des Anfangs einer Sprachphrase durch Kadenz.

„Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ von 1724 werden die meisten Choraleinwürfe, die je nach einem Schluß oder Halbschluß beginnen und mit Schluß, Halbschluß oder Trugschluß enden, nur von der Solovioline begleitet, also durch einen Besetzungswechsel markiert. Diese Stellen lassen sich kaum als Soli eines Konzertes deuten, da in den ersten beiden Choralzeilen der von Violine und Generalbaß gebildete Instrumentalsatz für sich nicht überzeugt (Verdopplung von *cis* in T. 18 und von *d*, *e* und *fis* in den folgenden beiden Takten, Unklarheit des harmonischen Ganges in T. 26/27). Der Instrumentalsatz in den Zwischenspielen ist meist sechsstimmig; trotzdem ergeben hier die solistisch heraustretende Violine 1 und der Generalbaß eine durchwegs brauchbare Zweistimmigkeit. — Sowohl mit Kadenzten als auch mit einem Wechsel der Instrumentation oder der Motive steckt der Eingangschor der Kantate 133 „Ich freue mich in dir“ (1724) die nahezu akkordisch gesetzten Choralzeilen ab. Für die Choralzeilenanfänge gilt: T. 18 (bzw. 38) ankadenzierte Tonika, danach gleichzeitig Aussetzen der Oberstimmen, Einsatz von Baßsechzehnteln und Beginn des Chorals; T. 56 nach ausgedehntem Dominantseptakkord zusammen mit der Choralzeile wieder harmonische Bewegung (bei Achteln im Baß); T. 62 mit der Tonika — drei Viertelnoten vor Choralbeginn — Übergehen in eine Baßsequenz; T. 78 mit Zeilenbeginn Wechsel zu Baßachteln; T. 91 nach ankadenzierter Tonika Choraleinsatz mit durchlaufenden Baßachteln. Die Choralzeilenschlüsse in T. 27 = 47 und 97 werden von einem kadenzierenden Schluß der Instrumentalstimmen und von einem nachfolgenden Umschwung in eine neue Bewegungsform markiert; die übrigen Kadenzten an Zeilenenden lassen bereits mit der Tonika (T. 20 = 40, 58, 67 Mitte, 80, 93) eine neue Bewegungsform beginnen<sup>64</sup>. — Die Choralzeilen des ersten Satzes der Kantate 78 „Jesu, der du meine Seele“ (1724) sind fast alle von einem die Quart chromatisch durchlaufenden viertaktigen Ostinato getragen: *g-d* in Zeile 1 = 3, 2 = 4 und 7, *f-c* (erster Klang *d*) in Zeile 5, *b-f* (erster Klang *g*) in Zeile 6. Da die männlichen Textendungen stets mit dem meist dominantisch gedeuteten Schlußton des Ostinatos zusammenfallen, muß die achte, ebenfalls männlich schließende Choralzeile, um zu einem Tonikaschluß zu führen — und nicht zuletzt auch, um sich klanglich einzufügen —, gegenüber dem Ostinato

---

<sup>64</sup> Dieses Überlappen von Kadenzende und Anfang eines neuen Rhythmus erinnert an das Kompositionsverfahren im Eingangschor der Kantate 140 usw. — s. unten.

um einen Takt verspätet einsetzen. Die Kopplung Choralzeile — Ostinato dürfte der Ausgangspunkt gewesen sein für den übrigen Chor- und Instrumentalsatz, der durchgehend (außer T. 89—94 und 103—106) auf einer ab- oder aufsteigenden Quart basiert<sup>65</sup>. — Der Eingangschor der Kantate 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (1723) läßt bei Eintritt der ersten drei Choralzeilen jeweils die Oboen d’amore unvermittelt von imitatorischen Sechzehntelfiguren in die Choralmelodie überspringen und den Baß mit einem Quasi-Ostinato (konstant bleibt die chromatisch durchschrittene Quart *b-fis*) einsetzen. Nach Beendigung der Choralzeilen gehen die Streicher wieder in imitatorische Sechzehntelfiguren über. Vor Einsatz jeder Choralzeile und an ihrem Ende gliedert eine Kadenz. Choralmelodie und Quartabstieg werden auch rein instrumental — in den Zwischenspielen in den Oboen — verwendet, doch hat der instrumentale cantus firmus nicht die Kraft, Streichersatz und Baß zu einer Änderung der Haltung zu veranlassen. Nur die vokal vorgetragenen Choralzeilen vermögen den Satz zu beeinflussen.

Ein weiteres, besonders wichtiges und von Bach häufiger angewendetes Verfahren, die Choralzeilen als Einheit hervorzuheben und ihre Grenzen zu kennzeichnen, arbeitet mit einzelnen, recht unterschiedlichen Bausteinen, die mit harter Kante aufeinanderstoßen und mit diesem Stoß plakativ Gliederungspunkte markieren. Die Unterschiedlichkeit der Bausteine geht oft durch die ganze Partitur. Der Orchestersatz büßt zwar durch dieses Kompositionsverfahren nichts an Eigenständigkeit ein, doch gibt es in Bachs Orchestermusik ein Partiturbild ähnlichen Aussehens nicht. Auch in der Vokalmusik tritt es erst spät — wiederum erst in den Leipziger Jahren — auf. Auch die Gattung, in der es auftaucht — die sogenannte „Choralfantasie“<sup>66</sup> —, ist eine sich erst in der Leipziger Zeit herauskristallisierende Gattung. Die in dieser Technik gearbeiteten Sätze möchte ich chronologisch aufführen, jedoch die ausführliche Beschreibung des spätesten und

---

<sup>65</sup> Siehe dazu auch Lothar Walther, Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arien-Formen des 17. und 18. Jahrhunderts (= Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München 6), Würzburg-Aumühle 1940, S. 62 f., der den Satz von der Orgelchaconne abhebt und mit der Orchesterchaconne französischen Stils in Verbindung bringt.

<sup>66</sup> Siehe etwa Blume S. 197 ff.

wohl ausgeprägtesten dieser Sätze, des Eingangschores aus der Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (1731), exemplarisch voranstellen.

Das instrumentale Vorspiel dieses Satzes besteht aus bewegungsmäßig voneinander unterschiedenen Bausteinen:

- a den jeweils einen Takt umfassenden, zwischen den Instrumentengruppen wechselnden, tonlich repetierenden Punktierungen der Oberstimmen (T. 1–4),
- b dem einfachen Baßrhythmus ♩, ♩, ♩, ♩ (T. 1–4),
- c der Wendung ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, der obersten Stimmen (T. 5–8),
- d dem Baßrhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ (T. 5–8),
- e den Synkopen der Oboe 1, gekoppelt mit Sechzehnteln der Violine 1 (T. 9–13),
- f den durchgehenden Baßachteln (T. 9–13 Anfang),
- g dem melodisch aufstrebenden Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩, dessen zweite und dritte Zählzeit mit c verwandt ist (T. 14–15),
- h den durchlaufenden Baßpunktierungen (T. 13 Mitte –15) und
- © der Schlußkadenz (T. 16).

Diese Bausteine werden durch meist sehr klare Schnitte voneinander getrennt. Gleichzeitig mit dem Wechsel von a nach c vollzieht sich auch der von b nach d, gleichzeitig mit dem Wechsel des Baßrhythmus von d nach f wechseln auch die Oberstimmen. Solche scharfen Schnitte nun kann man den ganzen Satz über verfolgen. Fast regelmäßig fallen Anfangs- und Schlußton der Choralzeilen mit solchen Schnittstellen zusammen:

- Zeile 1 = 4: mit dem Choralbeginn Wechsel von der Dominante der Schlußkadenz zu a+b auf Tonika (der erste Ton von a ist allerdings noch als Abschluß der Kadenz aufzufassen); mit dem Beginn des Choralschlusstones Wechsel von g+b zu a+b, gleichzeitig über Kadenz erreichtes B-Dur
- Zeile 2 = 5: mit dem Einsatz des Chorals — über ankadenziertem B-Dur — Wechsel von a+b zu g+b; mit dem Beginn des Schlusstones Wechsel von g+f zu c+f (und Kadenz nach B)

- Zeile 3 = 6 = 12: am Beginn — mit ankadenziertem Es-Klang — Wechsel von i+f (Baustein i, bestehend aus gewundenen Sechzehnteln der Oberstimmen, kommt im Vorspiel nicht vor) zu i+d; mit Einsatz des Schlußtones über ankadenziertem Es Wechsel von a+b zu c+b, mit dem Schlußton der Unterstimmen (drei Takte später über Plagalschluß nach Es) Wechsel von c+f zu a+b (bzw. in der sechsten Zeile zu c+d)
- Zeile 7: mit dem ankadenzierten B-Dur-Klang und dem Wechsel von  $\text{⊕}$  zu c+b nur Einsatz der Chorunterstimmen, der Choral um einen Takt verspätet; mit dem Choralschlußton Wechsel von e+f zu g+d, mit dem Schlußton der Unterstimmen Wechsel von g+d zu a+b über plagaler Kadenz nach Es
- Zeile 8: mit dem Einsatz des Chorals über ankadenziertem Es-Dreiklang Wechsel von a+b zu g+b; der Schluß entspricht dem der melodisch gleichen Zeile 7
- Zeile 9: unauffälliger Beginn des Textes „Alleluja“ in einem weit ausgesponnenen Satz; mit dem letzten Takt der Choralzeile und gleichzeitiger Kadenz nach c-Moll Wechsel von  $\text{⊕}$  zu a+b
- Zeile 10: am Beginn Wechsel von c+f nach e+f über neu gesetztem Es-Klang (zuvor c-Moll); mit dem Choralschlußton Wechsel von e+f zu g+b, mit dem Schlußton der Unterstimmen Wechsel von g+b zu a+b (über Kadenz nach As)
- Zeile 11: Beginn — über Kadenz nach As — mit Wechsel a+b zu g+d; mit dem letzten Takt des Choralschlußtones Wechsel von g+d zu c+f; die Chorunterstimmen führen weiter und schließen mit Kadenz nach B.

Bach arbeitet in diesem Stück nicht mit Phrasen vorgegebener Länge<sup>67</sup>, sondern er paßt die Länge der Phrasen der Lage der Choralzeilen an, indem er die Phrasen aus taktgroßen, beliebig wiederholbaren Bausteinen aufbaut. Das folgende Schema

---

<sup>67</sup> Wie etwa in viertaktig durchgegliederten Suitensätzen (s. Kapitel A II 1.) oder im zweitaktig gliedernden Mittelsatz des a-Moll-Violinkonzerts BWV 1041 (s. Kapitel A I 3.).

Zeile 1=4      2=5      3=6

a | c | c | g | (K) | a | g | a | g | c | i | i | a | c | :||  
b | d | f | h | b | b | b | f | f | d | b | b | f |

Es→Es      →Es    →B →B    →B    →Es

7      8      9

c | e | g | (K) | g | e | g | a | g | e | g | a | c |  
d | f | h | b | f | d | b | b | f | d | b | b | f |

Es      →B      →Es→Es      →Es      →c

10      11      12      Da capo

i | e | g | a | g | c | i | i | a | c | :||  
f | b | b | d | f | d | b | b | f |

Es→c    →As    →Es

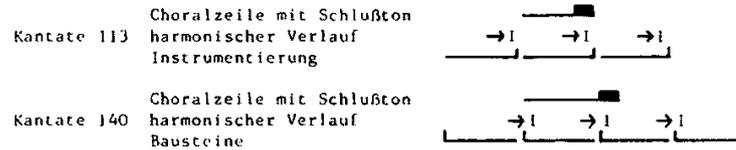
Zeichenerklärung: — =Choral  
— =Choralschlußton  
-- =Chorunterstimmen  
→ =Ankadenzieren

verdeutlicht nicht nur noch einmal — in optisch auffälliger Form — den Zusammenhang zwischen Kadenzten, Schnittstellen und Choralzeilen, sondern zeigt auch, wie Bach mit dem Kadenztakt © das ganze Stück gliedert, und zwar wiederum in Abhängigkeit vom Text. Die textlich zusammengehörenden Zeilen 1–3 (und ebenso die Zeilen 4–6) werden durch mit diesem Kadenztakt endende Orchesterzweischenspiele eingerahmt. Nur einmal wird dieser Kadenztakt auch mit dem Vokalsatz verbunden: am Ende des Alleluja-Rufes (T. 155), der ohnehin durch seinen melismatischen und stark bewegten Chorsatz von den übrigen Choralzeilen abgehoben ist. Gleichzeitig werden mit diesem Kadenztakt die sich reimenden Zeilen 7 und 8 und ihre nicht reimende Abschlußzeile 9 von den wiederum sich reimenden Zeilen 10 und 11 getrennt.

Formale Gliederung und Phrasierung des musikalischen Satzes stehen also in engstem Zusammenhang mit formaler Anlage, Phrasierung und Aussage („Alleluja“ als Zentrum) des Textes. Damit wird Bachs Einstellung zum Choraltext erkennbar: Die Sinneinheiten des Textes und ihre Bezüge zueinander sind ihm wichtig, nicht das Einzelwort und ein nachdrückliches, subjektiv interpretierendes Sprechen. Hervorgehoben werden allenfalls besonders zentrale Aussagen. Diese Haltung lernten wir bereits in anderen Vokalgestaltungen Bachs kennen.

Im Eingangschor der Kantate 140 werden ebenso wie etwa im Eingangschor der Kantate 113 (s. oben) die Kadenzbildungen zur Hervorhebung und Abgrenzung der Choralzeilen mit einbezogen, jedoch in ganz anderer Weise als dort. Ist in der Kantate 113 ein Kadenzschluß

Abschluß eines Abschnitts gleicher Instrumentierung und gleichzeitig Abschluß einer Choralzeile, so stellt in der Kantate 140 die ankadenzierte, mit dem Choralzeilenende zusammenfallende Tonika den Anfang des neuen Bausteins dar:



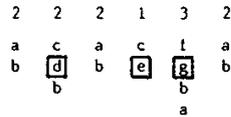
In der Kantate 140 sind also — anders als in der Kantate 113 oder als generell in periodisch gebauter Musik — die Sprachphrasierung und die Phrasierung der verschiedenen musikalischen Schichten nicht zur Deckung zu bringen, sondern konstruktiv miteinander verbunden. Harmonische Zielstrebigkeit und Sprachgliederung einerseits und bewegungsmäßig-rhythmische Gliederung andererseits verzahnen sich; die bewegungsmäßig-rhythmischen Schnittstellen werden durch das Weiterstreben der Harmonik und Melodik auf einen hinter der Schnittstelle liegenden Zielpunkt hin überbrückt. Der Satz kommt nicht zum Stillstand; füllende, überleitende Elemente gibt es nicht. Auch ein motivisch-thematisches Bezugnehmen der aufeinanderfolgenden Phrasen ist nicht nötig, da der Beginn einer jeden neuen Phrase durch die noch nicht zur Ruhe gekommene Harmonik legitimiert ist<sup>68</sup>. Ein Konstruieren mit derartigen offenen Gliedern wird für die Musik der Wiener Klassiker — nicht nur für die Vokalmusik, sondern vor allem für die Instrumentalmusik — sehr wichtig. Angedeutet ist dieses Gliederungsprinzip bereits im Orchestersatz italienischer Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; Bach aber braucht die Anregung durch die Sprache, um seinen Orchestersatz nach diesem Prinzip zu gliedern. Seine Instrumentalmusik weist solchen Bau nicht auf<sup>69</sup>.

Frühere Sätze dieser Art schreibt Bach im Leipziger Kantatenjahrgang II. Den Eröffnungssatz der Kantate 7 „Christ unser Herr zum

<sup>68</sup> Vgl. das mit ähnlichen Gliedern bauende Präludium Fis-Dur aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers — s. Kapitel A II 3. —, das aber zusätzlich zum Umkippen der Bewegungsform den Neueinsatz eines konstanten melodischen Elements benötigt.

<sup>69</sup> Siehe hingegen Dürr S. 533, der den Orchestersatz von Satz 1 der Kantate 140 als „selbständig“ bezeichnet und die Liedmelodie als „eingefügt“ sieht. Ähnlich äußert sich auch Blume S. 198.

Jordan kam“ vergleicht Dürr mit einem Konzertsatz<sup>70</sup>. Die instrumentalen Eröffnungstakte gliedern jedoch äußerst scharf — unterstützt durch die Dynamik, die ungewöhnlicherweise in vielen Stimmen abtaktig wechselt — in



Zeichenerklärung: □ -Solo

und weisen damit ein dem Instrumentalkonzert völlig fremdes Bild auf. Schon in diesem Teil werden Bausteine wiederholt und verschoben — ein Vorgang, der für das in bestimmter Reihenfolge ablaufende Konzertritornell nicht denkbar ist (s. Kapitel A I 1.). Einige der Zwischenspiele greifen zwar in Art der Konzertritornelle auf den Anfangsteil zurück (das zweite und vierte Zwischenspiel und das Nachspiel übernehmen ihn ganz, mit einer Erweiterung am Beginn, das dritte und fünfte Zwischenspiel übernehmen nur die ersten Takte), doch ist bei den übrigen Zwischenspielen ein „wiederkehrender Ablauf“ nicht rekonstruierbar. Der tonale Rahmen ist für ein Konzert zu begrenzt: nur das sechste, siebte und achte Zwischenspiel beginnt nicht in e- oder h-Moll. Andererseits ist der Ablauf des Instrumentalsatzes von dem im Tenor liegenden Choral bestimmt. Der Einsatz von erster (oder erster betonter) Silbe und Schlußsilbe einer Choralzeile bewirkt jeweils nicht nur einen Wechsel zwischen Tutti und Solo — häufig über ankadenzierter Tonika —, sondern auch ein Umschlagen der in den Orchesterinstrumenten verwendeten Rhythmen. Konzertsätze Bachs trennen Tutti und Solo nicht so auffällig (s. Kapitel A I 1.).

Im Eingangschor der Kantate 178 „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ enthält der instrumentale Eröffnungsteil nur vier unterschied-

<sup>70</sup> Dürr S. 561 f.: „Noch selbständiger ist der Orchestersatz. . . die Verwandtschaft des Satzes mit einem Violinkonzert wird deutlich, wenn man die Choralabschnitte, die stets vom Figurenspiel der Solovioline begleitet sind, mit den Soloepisoden und die Orchesterzwischenstücke mit den Tuttiritornellen eines Instrumentalkonzerts vergleicht.“ Siehe auch Platen, der das in Choralbearbeitungen verwendete Kompositionsverfahren, unterschiedliche Bausteine aufeinanderstoßen zu lassen (S. 224: „Dabei werden die Grenzflächen zweier neugruppierter Abschnitte nur ganz selten durch Eingriffe einander angeglichen, sondern in der Regel unvermittelt gegeneinandergestellt.“), mit dem Konzertsatz in Verbindung bringt, da auch dort eine Umgruppierung von Formabschnitten stattfindet (S. 227).

liche Bewegungsformen — durchlaufende Sechzehntel, Achtelpunktierungen, ♪♪♪♪♪ und ♪♪♪♭. Die Gliederung dieses Teils in 1+3+3+2+3+1 Takte wird vor allem durch die flächige Anordnung dieser Rhythmen und durch den harmonischen Ablauf (T. 4 ankadenzierter d-Moll-Klang, T. 8/9 Dominante mit Orgelpunkt in Violine 2, Viola und Baß, T. 10–12 Sequenz) deutlich. Der Wechsel in neue Bewegungsformen erfolgt in diesem Satz stets einen halben Takt vor dem Einsatz der Choralzeile, immer verbunden mit ankadenzierter Tonika; die Schlußsilbe der Choralzeile und die Schlußsilbe der Chorunterstimmen sind jeweils Ansatzpunkt für einen mindestens eintaktigen Block mit neuer Konstellation der Grundrhythmen.

Im Eingangschor der Kantate 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“, der laut Dürr<sup>71</sup> „dem meistverwendeten Typus der Bachschen Eröffnungs-Choralsätze“ entspricht und den „Liedsatz zeilenweise in einen thematisch selbständigen . . . konzertanten Orchestersatz“ einbettet, reagiert der Orchestersatz in ähnlicher Weise auf das Eintreten und Aufhören der Sprachphrasen. Verbunden mit regelmäßiger Kadenzierung am Anfang (in Zeile 5, 6 und 9 auf die erste betonte Silbe hin, bei den übrigen Zeilen vor deren Einsatz) und am Ende der Choralzeilen (Dominante in Zeile 7, sonst Tonika, fehlende Kadenz in Zeile 6) sind auffallende Schnittstellen vor den Zielklängen dieser Kadenzen:

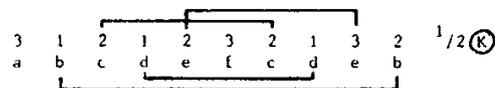
T. 19♭65	T. 20♭66 (Zeile 1-3 Anfang)
breite Kadenz	1. Violinen  Bässe ♪ ♯ 
T. 24♭70 (Zeile 1-3 Ende)	T. 25♭71
s. T. 20	Oboen  1. Violinen  Bässe 
T. 36♭82	T. 37 f. ♭83 f. (Zeile 2-4 Anfang)
breite Kadenz	1. Oboe, dann 1. Violinen  Bässe ♪ ♯ 
T. 40-42♭86-88 (Zeile 2-4 Ende)	T. 43 f. ♭89 f.
1. Oboe bzw. 1. Violinen durchlaufende Sechzehntel bzw. Pausen Bässe  , dann breite Kadenz	1. Violinen, dann 1. Oboe  Bässe ♪ ♯  bzw. dann ♪ ♯ 
T. 98	T. 99 (Zeile 5 Anfang)
breite Kadenz	1. Violinen  Bässe ♪ ♯ 

<sup>71</sup> S. 426.

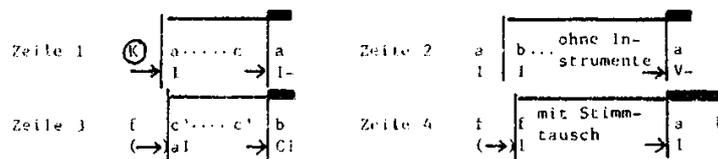
T.101 (Zeile 5 Ende)	T.102
Oboen Pause	Oboen nacheinander
Violin/Bratschen Sechzehntel bzw. Achtel	1.Violin 2.Violin/Bratschen
T.107	T.108 (Zeile 6 Anfang)
Oboen, 1.Violin Achtel	Oboen 1.Violin 2.Violin Bratschen Bässe
T.110 (Zeile 6 Ende)	T.111
s. etwa T.108	1.Oboe Viertelsynkopen 2.Oboe/1.Violin 2.Violin Bässe

usw. Die meisten der erwähnten Rhythmen und Bewegungsformen finden sich bereits in den instrumentalen Eröffnungstakten des Satzes und bewirken dort eine deutliche Gliederung in 2+2 (Tonikaorgelpunkt) +3 (fallender Baß) +3 (Dominantorgelpunkt) +3 (Beginn mit Tonika) +3 (Beginn mit Dominante) +2 +1 (Kadenz) Takte.

Auch in der Kantate 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“ besteht das instrumentale Vorspiel des Eröffnungschores aus gut unterscheidbaren Bausteinen, die zudem noch regelmäßig angeordnet sind:



Diese Bausteine — teils verändert — bestimmen den weiteren Verlauf des Satzes. Anfang und Ende der vier Choralzeilen sind durch das Aufeinanderstoßen dieser Bausteine und durch harmonisch wichtige Klänge ausgezeichnet:



Im Eröffnungschor der Kantate 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ besteht das Vorspiel aus zwei größeren Abschnitten unterschiedlichen Aussehens (T. 1—4, 5—12), von denen der zweite Abschnitt selbst wiederum aus kleineren, abtaktig beginnenden und je taktgroßen Bausteinen zusammengesetzt ist. Ein Umschlagen in eine andere Bewegungsform erfolgt in diesem Satz also häufiger als in den zuvor besproche-

nen Sätzen, damit aber auch weniger auffällig. Deshalb erhalten die Schnittstellen an den Zeilenschlüssen (Beginn des Choral-schlußstones) Unterstützung durch einen markanten Neueinsatz der Hörner und Pauken (T. 17, 27, 38, 51, Übergehen in Halteton T. 57). Die Zeilenanfänge (außer in Zeile 2) erfolgen mit oder nach dem Wechsel in einen neurhythmisierten Abschnitt.

Die Choralzeilen in den Außenteilen des ersten Satzes der Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ sind an Anfang und Schluß meist nicht durch starke V-I-Kadenzen (nur Zeile 1 = 5 = 9), sondern nur durch weniger gliederungskräftige Klangverbindungen begleitet. Das Partiturbild hingegen markiert um so deutlicher die Choralzeilengliederung. Die Oboen wechseln am Beginn der Zeilen jeweils mit scharfer Schnittstelle aus ihren bewegten Notenwerten in einen in ruhigen Halben verlaufenden Satz mit cantus firmus in der Oberstimme, und die Trompeten und Pauken gehen jeweils als geschlossener Block in die Begleitrhythmen  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  über, was außerhalb der Choralzeilen nirgends der Fall ist. Der Baß kennzeichnet die zweite und dritte Choralzeile durch seine langen Sechzehntelketten (4 bzw.  $3\frac{1}{2}$  Takte). Beides, Trompeten- und Baßrhythmus, sind Bausteine, die bereits im Vorspiel (2+2+2+ $1\frac{1}{2}$ +3+1 Kadenztakt) exponiert wurden.

Der Eingangschor der Kantate 124 „Meinen Jesum laß ich nicht“ mischt das Gliederungsprinzip der Kantate 113 — die Gleichzeitigkeit der musikalischen Zäsuren — mit dem Gliederungsprinzip der Kantate 140 — Überbrückung von bewegungsmäßigen Schnittstellen durch harmonisches Weiterstreben. Auch das instrumentale Vorspiel mischt geschlossene und offene Glieder, wobei die einzelnen Abschnitte (2+2+3+3+2+2+2+2+4) mit ihren gegensätzlichen Bewegungsformen — periodisch-gesangliche Phrasen T. 1–4, Punktierungen T. 6–7, 11–12 und 19–21, solistische Sechzehntel T. 8–10 und 13–18 — die drei wesentlichen Haltungen des weiteren Satzverlaufs vorzeichnen.

Im instrumentalen Vorspiel der Kantate 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ treten folgende Elemente auf:

- |      |   |
|------|---|
| T. 1 | a Hauptmotiv in konzertierender Violine 2                                 |
| T. 2 | b Tutti: Über einer Tonikafläche Sechzehntel der konzertierenden Violinen |

T. 3	a	in konzertierender Violine 1
T. 4	b	Tutti
T. 5–7	c	Achtel im Baß, Achtel sukzessive einsetzend in den Hörnern, Oboen di caccia und konzertierenden Violinen
T. 8	a	Tutti
T. 9–10 Mitte	d	dreigliedrige Sequenz mit Rhythmus ♩ ♩ ♩ der Violinen
T. 10 Mitte–11	b	Tutti, zusätzlich Halteton des ersten Horns
T. 12		Kadenztakt

Alle Bausteine beginnen auf der Takteins und enden harmonisch oder bewegungsmäßig offen vor dem Taktstrich. Die Choralgliederung wird durch den klanglichen Verlauf (Ansteuern der Tonika, harmonische Flächen) und durch den Einsatz der sich in Bewegungsform und Instrumentierung unterscheidenden Bausteine des Vorspiels unterstützt. Außerdem folgt auf alle Zeilen des Chorals ein Takt, in dem die Instrumentenzahl reduziert ist und in dem (Ausnahme Zeile 2) Motiv a erklingt. Das Bauprinzip des ersten Satzes aus der Kantate 140 ist in diesem Satz korrekt durchgeführt; es ist jedoch gehörmäßig weniger gut wahrnehmbar.

Der Eingangschor der Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König“ hat ähnliche Faktur wie der aus Kantate 1. Die Funktion des dortigen Motivs a übernimmt hier die Phrase aus T. 1–2 (Oboe), die nach jeder Choralzeile einsetzt. Auch eine Stimmreduzierung ergibt sich jeweils im auf den Zeilenabschluß folgenden Takt; sie ist in Zeile 1, 2 und 4 um so auffälliger, als hier der Paenultimaakt und der Schlußton des Chorals von einem dichten Paukenrhythmus gestützt sind, dem dann mindestens zwei Viertel Pause folgen. Auch in diesem Satz sind alle Bausteine harmonisch-melodisch offen. Da die Bewegungsformen untereinander verhältnismäßig ähnlich sind, lassen sich nur wenige Schnittstellen (T. 28, 55) gehörmäßig deutlich erkennen.

Die für die Eingangschoräle der Kantate 140 und einer Reihe von Kantaten des Leipziger Jahrgangs II beschriebene Satztechnik widerlegt die übliche Vorstellung, es handle sich bei diesen Stücken um einen selbständigen Instrumentalsatz, dem cantus firmus und Chor eingefügt sind. Der Orchestersatz weicht auffällig von dem aus Instru-

mentalmusik bekannten ab. Der kompositorische Ausgangspunkt ist der *cantus firmus*. Er bestimmt klangliche Anlage, Phrasierung und gegensätzliche Bausteingestaltung der Instrumentalbegleitung<sup>72</sup> und prägt somit indirekt auch die rein instrumentalen Abschnitte.

### II 3. *Der vokale cantus firmus als satztechnisches Zentrum in solistischen Cantus-firmus-Sätzen*

Für Kantatensätze mit solistisch vorgetragenem *cantus firmus* sind wiederum drei Arten von Beziehungen zwischen *cantus firmus* und Instrumentalsatz denkbar: 1. einem präexistenten, selbständigen Instrumentalsatz ist die vokale Stimme „eingebaut“; 2. alle Stimmen, ob vokal oder instrumental, sind von gleicher Wichtigkeit und brauchen einander, sind also gleichzeitig konzipiert; 3. der Instrumentalsatz ist auf den vokalen *cantus firmus* hin entworfen und dann um die Zwischenspiele erweitert.

1. Ein Beispiel für einen selbständigen Instrumentalsatz zeigt der zweite Satz der Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (1724). Violinen und Baß geben — von einer etwas befremdlichen Wendung (T. 51/52 klauselartig erreichtes *fis*' ohne Baßstütze) abgesehen — einen in melodischer, rhythmischer und harmonischer Hinsicht vollauf befriedigenden Satz. Weniger überzeugend ist das Verhältnis zwischen Baß und Choralmelodie. Der Sprung des Basses in das *fis* bei liegendem *gis*' des *cantus firmus* (T. 21, 45), das Abspringen vom *fis* in T. 25, die verzögerte Kadenz in T. 55, der Abschluß in T. 62, die Baßpause in T. 65, die Reibung zwischen *b* und *cis* in T. 67, die fehlende Kadenz in T. 69/70 sind satztechnische Eigenarten, die gegen eine kompositorisch enge Verknüpfung von *cantus firmus* und Baß sprechen. Die beiden Stimmen sind in der Bewegungsebene zu weit voneinander entfernt — vier bis acht Baßachtel auf einen *Cantus-firmus*-Ton —, als daß sie sich zu einem klanglich geschmeidigen Satz verbinden könnten. Die *Cantus-firmus*-Töne übernehmen

---

<sup>72</sup> Hans Engel, Form und Mosaiktechnik bei Bach, in: Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 111—119 exemplifiziert die von ihm in reifen Werken Bachs häufig entdeckte mosaikartige Wiederverwendung von Takten oder Taktgruppen (S. 118 f.) an einem im Orchester recht einheitlich gestalteten Satz (Eingangschor der Kantate 104), scheint also ein andersartiges Phänomen als das von mir beschriebene zu meinen.

eher Orgelpunktfunktion. Auch zwischen cantus firmus und Violine stellt sich keine Beziehung ein, die diese beiden Stimmen als präexistent ausweisen könnte. In T. 13, 51, 52 und 54 ergeben sich zwischen den beiden Stimmen Quartan, in T. 61 und 67 andere Dissonanzen; der etwa gleiche Raum der beiden Stimmen verhindert den Eindruck echter Gegenstimmigkeit. Der cantus firmus wirkt also wie eine sekundäre Schicht. Eine ähnliche Struktur weisen Cantus-firmus-Sätze für Orgel auf (s. Kapitel A III). Für die Vokalmusik ist dieses Kompositionsprinzip aber nicht das vorherrschende.

2. In vielen Stücken sind vokaler und instrumentaler Anteil im Gleichgewicht. Auf beiden Seiten werden zugunsten des Zusammenwirkens Zugeständnisse gemacht; keine der beiden Schichten kann ungestört ein eigenes Konzept verfolgen. Im vierten Satz der Kantate 178 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (1724) ergeben die drei Instrumentalstimmen durch die Ähnlichkeit ihrer Motivik einen in sich einheitlichen Satz. Es fällt aber auf, daß der Instrumentalsatz dort, wo Choralzeilen erklingen, gegenüber den Zwischenspielen an Übersichtlichkeit verliert. Die zusammenhaltenden Synkopengänge fehlen. Die imitatorischen Einsätze sind weniger ausgewogen (z. B. am Anfang der ersten Choralzeile und T. 7, 32 Imitation der Oboen auf gleicher Tonhöhe). Reibungen entstehen (T. 21, 26 viertes Viertel), und auf betonter Taktzeit fehlt eine Unterfütterung einer Oberstimmenquart (T. 5 drittes Viertel, T. 26 drittes Viertel). Der Hochtönenverlauf ist weniger überzeugend als in den Zwischenspielen (z. B. T. 20 Mitte – 22 in der ersten Oboe *e''-d''-e''-d''*, T. 26/27 kurz hintereinander zweimal *fis''*). Choral und Baß ergeben einen wegen der nervösen Baßrhythmik nicht sehr überzeugenden, aber harmonisch richtigen Satz; die einzelnen Choralzeilen könnten unmittelbar aneinandergehängt werden. Der Choral korrigiert einige Mängel des Instrumentalsatzes: Er liefert die klangliche Basis für die Oberstimmenquarten und hält die weniger einheitlichen Instrumentalabschnitte zusammen. — Auf andere Weise zeigt sich im dritten Satz der Kantate 85 „Ich bin ein guter Hirt“ (1725) das Ausgewogensein der verschiedenen Ebenen. Weder eine Reduzierung des Satzes auf Choral + Baß noch auf Oboen + Baß ist möglich. Rhythmisch bedürfen die vier Stimmen einander, um einen etwa gleichmäßigen Satzfluß zu erzeugen (siehe z. B. Haltenoten in T. 18, 21, 29 usw., Pausen in T. 28, die es nicht gestatten, Oboen oder Sopran zu streichen). Die Gleich-



raschen, verzahnten Notenwerten ist „Vivace“ (und an zwei Stellen, T. 20 — oder 19? — und 58, „Adagio“) überschrieben, die von regelmäßigen Achteln



in Baß und Oberstimmen begleitete Choralzeile 1 (die zweimal auftritt) „Andante“. So bald die Choralmelodie nicht mehr vokal, sondern von der Oboe 1 vorgetragen wird, verwischen sich die Gegensätze. Das Tempo entspricht zwar dem der Choralabschnitte (Andante), der Duktus von Vokalstimme und Baß jedoch dem der Arien- teile. Nur der vokal vorgetragene cantus firmus, die Sprache, vermag also scharf zu gliedern<sup>73</sup>.

In allen Fällen, in denen der Choral durch rezitativische Teile unterbrochen wird, kommt dieses Verfahren einem musikalischen und textlichen Tropieren gleich<sup>74</sup>. Die Choralabschnitte bilden einen selbständigen und festen Körper: Sie wären, sofern man die klanglichen Schlüsse leicht verändert, fortlaufend aufführbar und symbolisieren häufig durch eine Begleitung mit regelmäßigen Rhythmen oder ostinatoartigen Elementen Festigkeit, „Tradition“. Diese festgefügte, abgeschlossene Schicht nun wird mit einer fremden, modernen Schicht durchsetzt. Meist ist diese hinzutretende Schicht, wie bei Tropen normalerweise üblich, textlich mit der gegebenen Vorlage zu einem Ganzen verbunden — sie erweitert und erläutert —, in der Nr. 7 des **Weihnachtsoratoriums** jedoch sind Choraltext und Rezitativtext grammatikalisch-syntaktisch voneinander unabhängig und nur verständlich, wenn man beide Ebenen getrennt verfolgt:

*Choral*

Er ist auf Erden kommen arm,

daß er unser sich erbarm',

uns in dem Himmel mache reich,

und seinen lieben Engeln gleich.

*Rezitativ*

Wer kann die Liebe recht erhöhen,  
die unser Heiland für uns hegt,

ja, wer vermag es einzusehen,  
wie ihn der Menschen Leid bewegt?

Des Höchsten Sohn kommt in die Welt,  
weil ihm ihr Heil so wohl gefällt,

so will er selbst als Mensch geboren werden.

Kyrieleis.

<sup>73</sup> Vgl. Kapitel A III Anm. 92.

<sup>74</sup> Siehe auch Dürr S. 14.

Das ist ein für Tropierungen seltenes Verfahren<sup>75</sup>, das aber der musikalischen Realisierung durch zwei unterschiedliche mehrstimmige Satztechniken sehr entgegenkommt.

Ist der *cantus firmus* von einem einheitlich ablaufenden Instrumentalsatz umgeben, so braucht es größere kompositorische Anstrengungen, seine Zeilen hervorzuheben. In Bachs frühen Werken ist dieses Hervorheben meist auf die Kadenzbildung an Zeilenanfang und -schluß beschränkt<sup>76</sup>; nur selten gibt der Instrumentalsatz weitere Gliederungshilfen, etwa in drei Sätzen mit solistisch gesungenem *cantus firmus* aus der Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“, einer der frühesten Kantaten Bachs. Der sechste Satz (*Versus V*) läßt sich bis zum T. 85 in folgende Abschnitte gliedern: 1. in sich geschlossene Vor- und Zwischenspiele (z. B. fallende chromatische Quart in T. 1/2, 19/20, Sequenz + Kadenz in T. 45–50, Kadenzbestätigung in T. 69/70); 2. Choralzeilen in der Gesangsstimme, eventuell mit verändertem *cantus firmus*; 3. zu den (gelegentlich gekürzten) Textwiederholungen in der Gesangsstimme auf neue Melodie Wiederholungen der Choralzeilenmelodie in der ersten Violine. Die Choralzeilen — ob vokal oder instrumental — beginnen stets mit oder nach einer Kadenz (bzw. auf den beiden letzten Tönen der fallenden Quart) und schließen mit einer Kadenz. An einigen Stellen ist auch eine Pause (T. 50, 55), ein Wechsel der Besetzung (T. 6, 38, 45, 81) oder ein Bewegungsumschlag (T. 71) mit den Phrasengrenzen verbunden. Im vierten Satz (*Versus III*) setzt der Choral stets mit oder nach V-I-Wendungen ein. Alle Zeilenschlüsse fallen mit einem harmonischen Zielpunkt (T. 24 Halbschluß, sonst Ganzschluß) zusammen. Der ganze Satz gliedert zusätzlich, indem er zwischen die Choralzeilen (bis hin zur fünften Zeile T. 23 und nochmals zwischen sechster und siebter Zeile) ähnlich

---

<sup>75</sup> Auch im Mittelalter wird selten auf diese Weise tropiert. Beispiele sind etwa der nur ohne Melodie überlieferte Tropus „Sancti Sancti“ nach dem „Alleluja. Sancti et justi“ aus dem Saint-Martial-Repertoire, Wolfenbüttel Gudianus 79, f. 7r–7v (die Bekanntschaft mit diesem Tropus verdanke ich einem Hauptseminar bei Prof. Bernhard Bischoff) und einige Tropen von Offiziumslesungen, z. B. einige Fassungen der mehrstimmigen tropierten Lektion der Weihnachtsmatutin, „Consolamini“, in denen die eingefügten Abschnitte textlich und musikalisch eine eigenständige Schicht bilden — s. Theodor Göllner, Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 15), 2 Bände, Tutzing 1969, Bd. 1 S. 61 ff., Bd. 2 S. 47 f. und 84.

<sup>76</sup> Siehe dazu auch Kapitel B II 1. und 2.



zur Kenntnis nimmt. Das größte Gewicht mißt Paul Mies<sup>77</sup> dem *cantus firmus* bei, indem er alle drei Schichten des Satzes als ungemein selbständig bezeichnet. Fritz Dietrich<sup>78</sup> legt das Hauptgewicht in seiner Besprechung des Satzes auf die Instrumentaleinleitung. Für Alfred Dürr<sup>79</sup> überwiegt die instrumentale Komponente; die Chormelodie sei einem „Instrumentalsatz“ zeilenweise eingefügt. Albert Schweitzer<sup>80</sup> meint gar, daß der Choral dissonant zu den übrigen Stimmen hinzutritt. Kombiniert man jedoch den nur wenig ausgezierten Choral mit dem Baß, so ergibt sich ein rhythmisch gut ausgewogener und harmonisch sehr vertraut wirkender Satz (Ausnahmen der Anfang von Zeile 1 mit VI, der Schluß von Zeile 3 mit I<sup>6</sup> und der Schluß von Zeile 12 mit VI), der ohne weiteres fortlaufend zu spielen wäre:

The image displays a musical score for a chorale setting, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The score is in B-flat major and common time. Roman numerals are placed above the staves to indicate harmonic structure: I-IV, II V, III-VI, VIII, IX, X, XI, and XII. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

<sup>77</sup> Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. Zweiter Teil, Wiesbaden 1960, S. 68.

<sup>78</sup> S. 82.

<sup>79</sup> S. 534.

<sup>80</sup> S. 604.

Bemerkenswert ist, daß die Abstände der Zeilen im Kantatensatz gewissen Regeln gehorchen: Die vier großen Textblöcke Zeile 1—3, 4—6, 7—9 und 10—12 sind durch sehr große Pausen, die formal bzw. inhaltlich zusammengehörigen Zeilen innerhalb dieser Blöcke jedoch durch kleinere Pausen (in den ersten drei Textblöcken drei bzw. bei abtaktigen Beginn — Zeile 8 — vier Viertel, im letzten Block fünf Viertel) voneinander getrennt. Für den Instrumentalsatz ergeben sich jedoch Unstimmigkeiten. Der klangliche Verlauf befriedigt teilweise nicht, was insbesondere mit der unterschiedlichen, die Dissonanzen jeweils verschiebenden Harmonisierung der aus dem Vorspiel bekannten Oberstimme zusammenhängt. So ist etwa der Baß in T. 15 völlig ungeeignet zur Begleitung des Kopfhemas. Weitere Dissonanzen finden sich z. B. in T. 17 = 39 sechstes Achtel, T. 51 viertes Achtel, T. 56 erstes und zweites Achtel. Dem instrumentalen Ablauf ab T. 13 fehlt jede Konzeption: Die Umkehrung der Reihenfolge der Zweitaktabschnitte aus dem Vorspiel in T. 17—25, die Verdopplung der Takte 3—4 in T. 40—44, die Pausen in T. 18/19, 21, 42, 53/54, 63, 65/66, die merkwürdige Endung in T. 18 und das extrem lange Verharren in Es-Dur und B-Dur (T. 1—53 und 63—74) stören. Das Umstellen der Reihenfolge der Abschnitte und das Einschleichen von Pausen laufen der Gliederungsart des Vorspiels völlig zuwider. Dieses Vorspiel ist für die Gattung der Choralbearbeitung ungewöhnlich scharf gegliedert<sup>81</sup>; es besteht aus vier Zweitakttern und einem abschließenden Viertakter<sup>82</sup>, die trotz ihrer Gegensätzlichkeit rhythmisch aufeinander bezogen sind:

Achtelauftakt: zu T. 1, 3, 5, 7, 9, 12;

weibliche Endung: T. 2, 4, 6;

Synkope: T. 7, 8, 9;

Rhythmus ♩ : T. 1, 2, 3, 4, 9, 10 erstes Viertel, T. 7, 8 drittes Viertel;

gleicher Rhythmus in T. 7 und 9.

<sup>81</sup> Deshalb wohl entsteht auch leicht der Eindruck, es handle sich um einen selbständigen Instrumentalsatz.

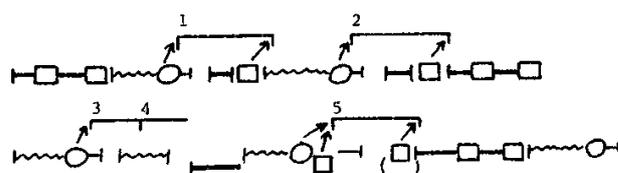
<sup>82</sup> Dietrich S. 85 möchte durch ein — musikalisch jedoch keinesfalls durchführbares — Überspringen von T. 6 Mitte bis T. 10 Mitte einen korrekten Achttakter herstellen, um das Vorspiel als „monodische Periode“ bezeichnen zu können. Steglich S. 28 schreibt dem Kantatensatz Ähnlichkeit mit einer Allemande zu. Für eine Bachsche Allemande ist jedoch eine deutliche Gliederung in 2+2+2+2+4 Takte undenkbar — s. dazu Kapitel A II 1. — Auch in Orgelchoralbearbeitungen Bachs findet sich solch eine scharfe Gliederung des cantus-firmus-freien Anfangs nicht.

Harmonisch ist T. 5 durch den Tonikasextakkord locker mit T. 4 verbunden; T. 6 und 8 schließen dominantisch, so daß danach der Eintritt einer weiteren Taktgruppe nötig wird. Die Trugschlußkadenz des Taktes 11 macht den Ganzschluß des Taktes 12 erforderlich. So sind also alle Abschnitte des Vorspiels untereinander verbunden und aufeinander bezogen; ein Vertauschen der Abschnitte oder Zerreißen durch Pausen zerstört die musikalische Folgerichtigkeit. — Daß Bach das Vorspiel in diesem Sinne als geschlossenen, unabhängigen Instrumentalsatz komponiert hat, möchte ich allerdings bezweifeln. Zu vermuten ist, daß Bach zunächst den cantus firmus mit einem Baß versehen und dann die Oberstimme der Takte 1—4 im Zusammenhang mit der ersten Choralzeile und die Oberstimme der Takte 7/8 als Komplementärrhythmus zur letzten Choralzeile konzipiert hat. Diese beiden Zeilen sind als einzige des Satzes nur durch gleichmäßige Viertel im Baß begleitet, so daß hier am ehesten Raum für eine dritte Stimme bleibt. Die Phrasen T. 5/6 und 9—12 haben keine Beziehung zum Choral. Die Takte 5/6 werden meist nur als Verbindungsglied zwischen zwei Choralzeilen verwendet, und wo sie mit dem Choral zusammentreffen, finden sich Dissonanzen (T. 21 = 42, 56) bzw. Einklangsparellen (T. 20 = 41 von der zweiten zur dritten Viertelnote). Die Takte 9—12 fungieren stets als rein instrumentales Nachspiel (T. 30—33, 47—50, 60—63, 70—74). Beide Abschnitte dürften also entworfen sein, um die im Zusammenhang mit dem baßbegleiteten Choral entstandenen Abschnitte T. 1—4 und 7/8 zu einem zusammenhängenden Vorspiel zu verbinden und abzurunden<sup>83</sup>. — Der cantus firmus ist in diesem Stück also nicht nachträgliche liturgische Legitimation eines eigentlich weltlichen Instrumentalsatzes, sondern Ausgangspunkt des Satzes. Er beherrscht zusammen mit dem auf ihn abgestimmten Baß das ganze Stück so stark, daß selbst die durch die Instrumentalstimme entstehenden Unstimmigkeiten gehörsmäßig nicht mehr wahrgenommen werden.

---

<sup>83</sup> Arnold Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1942, S. 152 sieht die ganze Violinstimme als Kontrapunkt zum Choral an. In den Choralzeilen 2 = 5, 3 = 6 und 7—11 jedoch reibt sich die Violinstimme trotz der gegenüber dem Vorspiel vorgenommenen Änderungen zu oft mit dem cantus firmus (T. 17, 20, 21, 51, 56), um als kontrapunktische Stimme gelten zu können. Aber selbst in erster und letzter Choralzeile ist die Violinstimme nur dann mit dem Choral zu verbinden, wenn auch der Baß mit einbezogen wird (ohne Baß ergäben sich in T. 68, viertes und achttes Achtel, T. 69, viertes Achtel, und T. 70, erstes Achtel, Quartett).

Aus der Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König“ (1725) bearbeitete Bach den zweiten Satz für die bei Schübler gedruckte Orgelchoralsammlung (dort Nr. 6). Anfänge und Schlüsse von Choralzeilen sind wiederum durch Kadenzen (Tonikaschluß oder in T. 42/43 Halbschluß) markiert, gleichzeitig aber auch durch melodische Übereinstimmungen, da die Violine alle Kadenzen zur Tonika mit T. 12 oder mit dem frei einsetzenden T. 7 (= 5) aus dem Vorspiel (in T. 53 leicht abgeändert) verbindet. Der Baß ist, wenn auch nicht rhythmisch-bewegungsmäßig, so doch klanglich ganz auf den Choral eingestellt; als harmonische Grundlage für die Violinstimme überzeugt er weniger. Das Vorspiel ist aus einzelnen Takten oder Taktgruppen gereiht, deren wichtigste als Gegenstimme zu Choral + Baß (T. 1/2 aus T. 14/15 bzw. 24/25, dort jeweils auf der textlichen Hauptbetonung beginnend; T. 9–11 ungefähr aus T. 39–41) entstanden sein dürften und dann um die bereits erwähnten, das ganze Stück strukturierenden Kadenztake 5 bzw. 7 und 12 erweitert wurden. Die Zwischenspiele greifen, Konzertritornellen ähnlich, einzelne Taktgruppen aus dem Vorspiel heraus, ohne aber deren Reihenfolge anzutasten. Nur das Zwischenspiel vor der fünften Zeile macht eine Ausnahme. Es schachtelt ersten und zweiten Vorspielabschnitt ineinander. Dadurch ballen sich in T. 49/50 zwei Kadenztake (nach D und nach G). Auf diese Weise intensiviert Bach die Vorbereitung der letzten, die offenbleibende vierte Zeile beantwortenden Choralzeile. Ein schematischer Überblick zeigt, wie gefügig sich Bach den Instrumentalsatz macht, um die Phrasen des Chorals hervorzuheben:



Zeichenerklärung:

- aus den Takten 1-4 abgeleiteter Verlauf der Solovioline
- ~ aus den Takten 8-11 abgeleiteter Verlauf der Solovioline
- = Violinverlauf aus T. 5 bzw. 7 über Kadenz
- = Violinverlauf aus T. 12 über Kadenz

Nicht der Instrumentalsatz, sondern der Choral ist also kompositorischer Mittelpunkt. Seine Phrasierung durch den Instrumentalsatz deutlich zu machen und der für ihn geschaffenen Harmonisierung den Instrumentalsatz anzupassen, ist für Bach leitender Gesichtspunkt.

Die Vorlage für den fünften Schübler-Choral, der dritte Satz aus der Kantate 6 „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ (1725), besteht aus drei rhythmischen Schichten: dem rasch bewegten Violoncello piccolo (Achtel und Sechzehntel), dem im Verhältnis dazu sehr langsamen Choral (Halbe) und dem dazwischen mit Vierteln vermittelnden Baß. Choral und Baß ergeben wie in den zuvor besprochenen Stücken einen überzeugenden, auch fortlaufend spielbaren Satz (Ausnahmen: Anschluß von Zeile 3 zu 4, Schluß von Zeile 4). Daß trotzdem der Instrumentalsatz mehr Selbständigkeit hat als etwa im vierten Satz der Kantate 140, liegt daran, daß hier das Vorspiel — das möglicherweise im Zusammenhang mit den Choralzeilen 1 und 2 und deren Nachspielen konzipiert wurde — grundlegend anders beschaffen ist. Es besteht aus unterschiedlich langen, im Prinzip austauschbaren Taktgruppen (in der Mitte von T. 1 beginnend 1+2+1+4+2x2 +2), die kaum melodisch prägnante Gestalt haben, sondern je mit einer festbleibenden Bewegungsform Dreiklänge umspielen und dadurch jedem harmonischen Gang flexibel anzupassen sind. Die Instrumentalbegleitung zu dritter und vierter Choralzeile kann daher Splitter aus dem Vorspiel beliebig aneinanderfügen (T. 31/32, 39 und 40 aus T. 1, T. 33/34 erste Hälfte aus T. 5, T. 34 zweite Hälfte und T. 38 erste Hälfte aus T. 14 erste Hälfte, T. 35—37 aus T. 10 und 13), ohne daß im Instrumentalsatz der Eindruck gestörter Ordnung entsteht.

Für den vierten Satz der Kantate 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“ (1730) können allenfalls die instrumentale Besetzung und das Verhältnis der Instrumentalstimmen zueinander es rechtfertigen, von einem Triosatz mit eingefügtem Choral zu sprechen<sup>84</sup>. Satztechnisch gesehen ist der cantus firmus das Zentrum. Der Baß ist harmonisch auf den Choral bezogen und bereitet Anfang und Ende der Choralzeilen meist durch Kadenzen, deren Schlußtonika vielfach auch rhythmischer Abschluß eines Baßabschnittes ist (T. 11, 15, 33, 37, 70, 76, 79, 95, 97, 107), vor. Obgleich der Baß sich rascher bewegt als der Choral, ist er rhythmisch mit diesem verbunden, denn der Baßrhythmus

 ist als Ausfüllung des Choralrhythmus zu sehen; er greift den rhythmischen

<sup>84</sup> Siehe Dürr S. 446.

Grundimpuls des Chorals auf und instrumentalisiert ihn. Der durch den Choral angeregte Baßrhythmus beherrscht nicht nur alle Choralzeilen, sondern wird zur Grundlage auch der instrumentalen Abschnitte. Im Vorspiel wird daraus ein Fugathema abgeleitet, das im dritten Takt in fließende, konzertierende Sechzehntel übergeht. Ab T. 5 tritt ein Kontrapunkt zu dem in der zweiten Violine neu einsetzenden Fugathema. Die Zwischenspiele lehnen sich, sofern sie zusammengehörige Choralzeilen trennen (Zwischenspiel zwischen Zeile 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 8 und 9, 10 und 11 und 12), an die Takte 5 ff. des Vorspiels an; die übrigen — längeren — Zwischenspiele beginnen zunächst mit spielfreudigen Sechzehnteln, ehe sie zum Fugathema zurückfinden. In den Cantus-firmus-Abschnitten (Ausnahme Zeile 5 und 6) werden kurze Motive — die ersten sechs Töne des Fugathemas — konzertierend zwischen den beiden Violinen ausgetauscht; die Kürze des Motivs gewährleistet, daß es flexibel der Choralharmonisierung angepaßt werden kann. Liegt in den Choralabschnitten das musikalisch zusammenfassende Moment im Baß, wogegen die Oberstimmen mit kurzen Motiven arbeiten, so kehrt sich dieses Verhältnis in den instrumentalen Abschnitten genau um: Die Oberstimmen streben melodisch weiter, der Baß hingegen zerfällt oft in eintaktige Glieder  $\text{♩}|\text{♩} \text{ } \text{♩}$ . So wird also die Anwesenheit des Chorals nicht nur durch den an ihm orientierten Baßverlauf, sondern auch durch einen Faktorwechsel zu Beginn und Ende der Choralzeilen signalisiert.

Auf wieder andere Weise ist der erste Satz der Kantate 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (1723) gestaltet. Der Eintritt der Choralzeilen — der stets mit oder nach einer Kadenz erfolgt — und der Beginn der letzten betonten Silbe rufen häufig einen Wechsel des Orchesters zu einer Taktgruppe mit einer neuen Bewegungsform oder auch Besetzung hervor (Ausnahmen Zeile 3 = 6, Ende von Zeile 7, Anfang von Zeile 8). Die so entstehenden unterschiedlichen Bausteine sind alle im Vorspiel vorgebildet. Die pochenden, „donnernden“ Sechzehntel der Streicher in T. 1 heben sich deutlich von den weich bewegten Bläsersechzehntelfiguren der Takte 2/3 (bzw. 4/5) ab, und die abtaktig in T. 6 beginnenden Rhythmen sind in allen Instrumenten auffällig gegen die vorausgehenden Rhythmen gestellt. Zu T. 10 vollzieht sich ein Umschlag in Streichern und Bässen. Eine solche mit gegensätzlichen Bausteinen arbeitende Satztechnik ist am ehesten der im Chor-

satz der Kantate 39 (s. Kapitel B I 3.) und in chorischen Cantus-firmus-Sätzen (s. Kapitel B II 2.) angewendeten vergleichbar. Nicht Stücke gleicher Besetzung, sondern Kopfsätze scheinen also die Domäne für diese Satztechnik zu sein. Realisiert man dies, so liegt eine Vermutung nahe: daß diese Sätze aufgrund ihrer Eröffnungsfunktion Anleihen bei instrumentalen Eröffnungsstücken, bei den mit ähnlich abrupten Bewegungsumschlägen arbeitenden Präludien (s. Kapitel A II 3.), gemacht haben. Die Situation ist aber verschieden — dort ein einzelner Spieler, der nur seinen eigenen Einfällen nachzugeben scheint, hier ein Instrumentalensemble, das einerseits gemeinsam agieren muß und sich deshalb auf einige wenige Bewegungsformen beschränkt und das andererseits vor allem an den Choral gebunden ist, seiner Phrasierung zu folgen hat. Das improvisatorische Ausprobieren verschiedener Bewegungsformen ist durchgearbeiteter Komposition gewichen; die in den Stücken für Tasteninstrumente spürbare Spielfreude kann sich jedoch auf die Ensemblestücke übertragen (s. etwa den virtuos konzertierenden vierten Satz aus der Kantate 51).

Die zuletzt besprochenen, aus Leipziger Kantaten Bachs stammenden Sätze mit vokalem solistischem cantus firmus unterscheiden sich stark von Bachs Orgelchoralbearbeitungen (s. zu diesen Kapitel A III). Bei einem Vergleich der beiden Gattungen fällt auf, daß Dehnung und Lage des cantus firmus den Satzverlauf ganz entscheidend mitbestimmen. Die starke Dehnung des Chorals in vielen Orgelchoralbearbeitungen verhindert das Entstehen eines mit dem Choral verlaufenden klanglichen Flusses. Liegt der cantus firmus gar noch in der tiefsten Stimme, so ist die Bezugnahme zu den übrigen Stimmen stark erschwert. Wenn aber die Rhythmisierung des Chorals — wie in den meisten Choralbearbeitungen mit vokalem solistischem cantus firmus — der des Basses angepaßt ist (also in den Grundwerten gleiche oder nicht mehr als doppelt so große Notenwerte bringt wie der Baß), ordnen sich die Instrumentalstimmen häufig der Vokalstimme unter. Choraltext und -melodie stehen dann im Mittelpunkt und bestimmen Baßverlauf, Harmonisierung, Phrasierung und die ganze Satzstruktur<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Ähnliches Verhalten bei verschiedener Lage und Dehnung des cantus firmus findet sich auch in früherer Musik. Als extreme Beispiele nenne ich den stark gedehnten, unten liegenden cantus firmus der Organalpartien der Notre-Dame-Organa einerseits, der seinen melodischen Zusammenhang aufgibt und nur klanglich-konstruktive Aus-

Den satztechnischen Unterschied zwischen beiden Gattungen zu sehen, bedeutet, Bachs vokale Cantus-firmus-Bearbeitungen nicht geradlinig aus den zeitlich im wesentlichen früher liegenden Orgelchoralbearbeitungen ableiten zu können, sondern die Eigenständigkeit der Vokalmusik anerkennen zu müssen<sup>86</sup>.

### III Überblick: Die wichtige Funktion des Textes bei der Phrasenbildung in Vokalmusik

In der Vokalmusik Bachs ist die Phrasierung häufiger als in der Instrumentalmusik — mit unterschiedlicher Häufigkeit in den einzelnen Gattungen und Schaffenszeiten — ein Faktor, der an der Gestaltung des Satzes auffällig beteiligt ist. Bewußtes Gliedern wird vor allem von der Sprache angeregt.

Am konsequentesten ist eine sprachgebundene Phrasierung in den Secco- und Accompagnato-Rezitativen durchgeführt. Die freieste Gestaltung im Rezitativ weist das Klangliche auf, das, von notwendigen Schlußkadenzierungen abgesehen, ganz in den Dienst der Textausdeutung gestellt werden kann. Die Führung der Gesangsstimme hingegen unterliegt vielen Einschränkungen: Phrasierung, Rhythmik und die Verwendung melodischer Schluß- und eventuell Initialformeln sind durch die Textgliederung bestimmt, der Verlauf im Innern der Texteinheiten durch die Harmonisierung. Die Behandlung der Sprache erinnert in mancher Hinsicht an Psalm- und Lektionsvortrag.

In Arien, Duetten und Chören läßt sich hinsichtlich der Rhythmisierung und Phrasierung häufig eine ähnliche Haltung der Sprache gegenüber bemerken wie in den Rezitativen. Meist wird das Einzelwort — wie vielfach in liturgisch gebundener Musik — musikalisch unberücksichtigt gelassen; die Textbetonungen werden glatt ins Metrum eingefügt und nur die Phrasengrenzen des Textes musikalisch

---

wirkungen auf die sich verselbständigende(n) Oberstimme(n) hat, und den cantus firmus im Tenorlied andererseits, der als melodische Einheit wahrnehmbar ist und dem mehrstimmigen Satz seine Geschmeidigkeit gibt.

<sup>86</sup> Krummacher stellt fest, daß Bachs vokale Choralbearbeitungen in einem bislang unbekanntem großen Raum früherer, ähnlicher Vokalkompositionen angesiedelt werden können (insbesondere S. 56). Die in Bachs vokalen Choralbearbeitungen sichtbare Satztechnik freilich hat keine unmittelbaren Vorbilder.

nachvollzogen. So kann beim Vorliegen von regelmäßigen Vierhebern sich durchgehend oder auch nur am Anfang eines Stückes viertaktige, tanzähnliche Gliederung ergeben, ja diese Viertaktgliederung kann sich — allerdings erst in Kantaten der Leipziger Zeit — vom Text lösen und verselbständigen. Deutlich durchgängige Phrasierung in gleichgroße Taktgruppen ergibt sich auch in einigen Fugen („Permutationsfugen“), in denen nicht nur die Themeneinsätze in gleichem Abstand erfolgen, sondern der Schluß der Textphrase jeweils durch eine Kadenz unterstrichen wird. — Aber auch unregelmäßige Struktur der Sprache kann Einfluß auf die Phrasenbildung nehmen. Ausschließlich aus Bachs Leipziger Zeit existiert eine Reihe von Stücken, in denen sich in Abhängigkeit von der Textstruktur musikalische Phrasen unterschiedlicher Länge oder verschiedener — auch gegensätzlicher — Gestaltung herausbilden, die jeweils feste Funktionen erhalten und im weiteren Satzverlauf miteinander konfrontiert werden können, also konstitutiv für den Satz werden. Ableitung und Fortspinnung ist mit solch bewußter Gliederung nicht mehr vereinbar. Der einzelne Takt — die Art seiner Füllung, sein Verhältnis zum Nachbartakt — gewinnt an Bedeutung. Perioden können in äußerst subtiler Weise, durch eine Funktionsdifferenzierung der Einzeltakte, Vorder- und Nachsatz aufeinander beziehen. Zwei verschieden strukturierte Phrasen verwendet Bach: geschlossene Phrasen (die sich unmittelbar an Sprachphrasen anlehnen können) und offene Phrasen (die keine Parallele in der Sprache haben und deshalb konstruktiv mit ihr verbunden werden müssen).

Besondere Auswirkung auf die Phrasierung kann ein vokal vorgetragener *cantus firmus* haben. Seine Phrasengrenzen werden meist durch Kadenzbildungen (Schluß, Halb-, Trugschluß) nachgezeichnet und vielfach durch andere musikalische Mittel zusätzlich unterstützt. In akkordlich gesetzten Chorälen ist die harmonische Anpassung der musikalischen Phrasen an die Texteinheiten besonders deutlich. Verbindet Bach — in seiner Leipziger Zeit — Choräle mit einem Orchestersatz, so verzahnt er chorische und instrumentale Phrasen unter Berücksichtigung der Erfordernisse des Chorals. Eingangschöre mit *cantus firmus* — ebenfalls ein Satztyp erst aus der Leipziger Zeit — können die *Cantus-firmus*-Phrasen außer durch klangliches Mitvollziehen von Anfang und Schluß durch ostinate Bässe oder Besetzungswechsel hervorheben. Oft verwendet Bach in Leipziger Kantaten für

Kopfsätze mit (meist chorischem) cantus firmus eine ganz spezifische, nicht in Orchestermusik vorkommende Satztechnik: Anfangs- und Schlußton jeder Textzeile treffen mit einem Tonikaklang und dem auffälligen Beginn einer offenbleibenden Instrumentalphrase zusammen. Die einzelnen Instrumentalphrasen, die im Vorspiel vorgestellt und im gesamten Stück mosaikartig verwendet werden, haben gegensätzliche Bewegungsform. — Auch in Stücken mit solistisch gesungenem cantus firmus wird der Choral oft deutlich hervorgehoben. Kadenz am Anfang und Schluß der Choralzeilen finden sich schon in frühen Kantaten. Erst in der Leipziger Zeit betont Bach die Choralphrasen durch eine zeilenweise erfolgende Konfrontation mit anderen Satztechniken (Rezitativ, Arie). Bei einer Reihe von Leipziger Stücken läßt die Orientierung vor allem des Basses, aber auch der anderen Stimmen am Choral ihn die zentrale Stelle einnehmen. Choral und Baß befinden sich auf gleicher Bewegungsebene und bilden einen einwandfreien, in gewohnten Bahnen verlaufenden und damit auch gemeinsam gliedernden harmonischen Satz. Einige Oberstimmenphrasen sind primär als „Kontrapunkt“ zu einzelnen Choralzeilen entworfen; sie stellen das Material für die Vor- und Zwischenstücke und müssen sich den übrigen Choralzeilen — gelegentlich unter Verzicht auf einen flüssigen Instrumentalsatz — anpassen<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Bachs Motetten habe ich im Kapitel B dieser Arbeit — obgleich sie aufgrund ihrer schriftlichen Überlieferung zuallererst unter allen Werken Bachs als „vokal“ zu bezeichnen sind — nicht behandelt, da hier sprachgebundene Phrasierung eine wesentlich geringere Rolle spielt als in den Kantaten. Auffällig sind in dieser Hinsicht nur die Kantionalsätze (in „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ aus „Singet dem Herrn“ auch, wie etwa im Weihnachtsoratorium Nr. 9, mit Einschüben zwischen den Choralzeilen), die Fuge „Alles, was Odem hat“ aus „Singet dem Herrn“, in der der Text und der damit zusammenfallende Melodieabschluß der themenführenden Stimme meist mit einer Kadenz und einem Schließen der übrigen Stimmen, oft im Achttaktabstand, einhergeht, und der erste Teil des achten Satzes aus „Jesu, meine Freude“, in dem der ausnahmsweise regelmäßig zu skandierende achtsilbige Bibeltext „So aber Christus in euch ist“ eine Gliederung in neun Gruppen von je vier Dreiachteltakten initiiert. Meist äußert sich die Präsenz der Sprache in den Motetten in anderer als phrasierungsmäßiger Weise: in einem deutlichen Deklamieren einzelner Worte oder kurzer Textabschnitte (erster Teil aus „Singet dem Herrn“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Fürchte dich nicht“, „Komm, Jesu komm“; Satz 2, 5 und 11 aus „Jesu, meine Freude“) oder in einem auf die Vokalmotette des 15./16. Jahrhunderts zurückgehenden Wechsel der musikalischen Faktur jeweils bei Eintritt einer neuen Texteinheit (auch eine Verbindung zur Motette des 13./14. Jahrhunderts läßt sich herstellen: Die Choralbearbeitung „Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden!“ aus „Fürchte dich nicht“ fügt zu einem in langsameren Notenwerten verlaufenden cantus

Bevor am Schluß meiner Arbeit die Tendenzen von Bachs Instrumental- und Vokalsatz noch einmal vergleichend nebeneinandergestellt werden, soll geprüft werden, wie weit ein Zwischengebiet, das der Bearbeitungen (vokaler Vorlagen zu Instrumentalstücken und instrumentaler Vorlagen zu Vokalstücken), sich mit den gewonnenen Kriterien erfassen läßt.

---

firmus an einigen Stellen, z. B. T. 94–96, Stimmen mit unterschiedlichem Text, so daß eine textliche Dreischichtigkeit entsteht – ein Verfahren, das in Motetten des 17./18. Jahrhunderts sonst nicht begegnet). Andererseits eröffnet die Doppelchörigkeit, also eine in der übrigen Vokalmusik Bachs kaum vorkommende Besetzungsbesonderheit, interessante Phrasierungsmöglichkeiten. Wiederholungen kürzerer Textphrasen, im Wechsel zwischen den beiden Chören oder zwischen Einzelchor und Tutti ausgeführt, schaffen auffällige, teils auch über längere Strecken beibehaltene Gliederungen („Singet dem Herrn“ T. 10–12, 21–28, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ T. 1–124, „Fürchte dich nicht“ T. 1–77, „Komm, Jesu, komm!“ T. 1–63, 79–167).

C  
SATZTECHNISCHE BESONDERHEITEN  
IN BEARBEITUNGEN

1. *Satztechnische Besonderheiten in Bearbeitungen vokaler Vorlagen  
als Instrumentalstücke*

Der zweite Teil dieser Arbeit stellte Vokalmusik vor, die durch das Ausgehen von der sprachlichen Phrase andere musikalische Struktur erhält als die im ersten Teil besprochene Instrumentalmusik. Die Tatsache, daß Bach viele Umarbeitungen geschaffen hat, die die Grenze zwischen „instrumental“ und „vokal“ überschreiten, scheint die These, daß sich Instrumental- und Vokalmusik unterscheiden, zunächst zu widerlegen.

Bearbeitet Bach ein vokales Stück für Instrumente, so greift er normalerweise nicht in den Satz ein, sondern reduziert nur um die Sprache. Er hat dem Satz der Vokalfassung also nichts hinzuzufügen, hält ihn für so ausgearbeitet, daß nichts verändert zu werden braucht<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Anders ist das bei Bearbeitungen instrumentaler Stücke für Instrumente, von denen ich einige im Exkurs streifen möchte. In den Konzertbearbeitungen für Cembalo ändert Bach den Satz. Auch die aus Konzerten entnommenen Kantatensinfonien weichen meist von der Vorlage ab. Der erste Satz aus der Kantate 169 (1726) z. B. verstärkt die schon im ersten Satz des Konzerts BWV 1053 (s. Kapitel A I 1.) beobachtete Vermengung von Tutti und Solo. T. 1–4 verliert ganz seinen Tutticharakter; Zusatzstimmen verschleiern das in T. 40, 68, 80 und 92 auftretende Ritornellthema. Der Orgelbaß ist weniger figuriert, also mehr dem Orchesterbaß angepaßt. Für die Bearbeitung des dritten Satzes aus diesem Konzert (s. Kapitel A I 2.) in der Kantate 49, erster Satz, gilt das Umgekehrte. Die solistischen Umspielungen des Ritornellkopfes (T. 1 ff., 23 ff., 43 ff. usw.) verschwinden, und die Dynamik läßt eher die Tutti hervortreten (etwa T. 48 Eliminierung des Piano, T. 107 Hervorhebung des Ritornells durch Forte). — Die Kantatenbearbeitungen des Preludios aus der Violinpartita E-Dur BWV 1006 (s. Kapitel A II 3.) — der erste Satz der Kantate 120a von 1729 und mehr noch der erste Satz der Kantate 29 von 1731 — straffen die Phrasengliederung (die Bearbeitung für Harfe BWV 1006a hingegen, deren Echtheit nicht verbürgt ist, gliedert weniger auf Phrasenebene, sondern meist nur sehr großflächig). In der Kantate 29 verdeutlicht das Orchester die Anlage der ersten zwölf Takte: T. 3/4 und 5/6 zeigen — ebenso wie T. 9/10 und 11/12 — ihre Zusammengehörigkeit durch gleiches Partiturbild. Erster und dritter Takt der Bariolagestelle werden durch ein abtaktiges Setzen der Baßstimme (im Gegensatz zur hier auftaktig wechselnden Dynamik des Violinpreludios) mit nachfolgender Pause hervorgehoben. Die mit T. 17 beginnende, für die Orgel abgeänderte Spielfigur wird durch eine bis T. 28 reichende flächige Orchesterbegleitung gestützt. Mit dem Einsatz neuer Spielfiguren in T. 29 ändert sich der Orchestersatz schlagartig: Obere Streicher und Bässe tauschen ihre Funktionen,

Wenn ein Unterschied zwischen Instrumental- und Vokalmusik wirklich existent ist, müßte sich nachweisen lassen, daß solchermaßen als Bearbeitungen entstandene Instrumentalstücke anders gebaut sind als genuine Instrumentalmusik.

Dieser Nachweis ist für diejenigen der Schübler-Choräle BWV 645—650 möglich, die mit Sicherheit auf eine Vorlage mit vokalem cantus firmus zurückgehen (Nr. 1 auf Kantate 140 Satz 4, Nr. 5 auf Kantate 6 Satz 3, Nr. 6 auf Kantate 137 Satz 2). Diese Choräle sind hinsichtlich der Cantus-firmus-Behandlung anders beschaffen als Orgelbearbeitungen<sup>2</sup> und auch anders als die Schübler-Choräle Nr. 3 und 4 — nicht umsonst lautet der Titel der Sammlung „Sechs Choräle von verschiedener Art“<sup>3</sup> —; sie ähneln aber anderen Kantatensätzen mit vokalem cantus firmus aus der Leipziger Zeit<sup>4</sup>. Auch der

---

und Trompeten und Pauken setzen neu ein. Ähnliche Einbrüche ergeben sich im nächsten Teil in T. 33, 37, 43, 47, 51 (und 55), 53 (und 57). Erst ab T. 105, also später als im Violinpreludio, verliert sich auch im Orchestersatz die übersichtliche Gliederung; T. 79—89, 90—93, 94—98 und 99—101 sind noch klar voneinander abgetrennt. — Engel S. 45 Anm. 15 bezeichnet den Satz als ein zu einem Konzertsatz umgestaltetes Präludium. Doch weist der Satz eine für Orchestermusik und Konzerte ungewöhnliche Struktur auf. Zwei Ursachen sind hierfür denkbar: die Herkunft aus dem Präludium, dessen scharfes Gliedern mit der Einspielhaltung des Solisten zusammenhängt, und die späte Entstehungszeit, in der Bach die im Orchestersatz von Vokalmusik erprobten Gliederungsmöglichkeiten auf Instrumentalmusik übertragen konnte.

<sup>2</sup> Siehe dazu Kapitel B II 3.; s. auch S. 260 f. bei Henry Eickhoff, Bach's Chorale-Ritornello Forms, in: Music Review 28 (1967), S. 257—276, der den Unterschied zwischen den auf eine vokale Vorlage zurückgehenden Schübler-Chorälen und den Orgelchoralbearbeitungen anhand der Ritornelle herauszuarbeiten versucht. Platen allerdings sieht bei den Schübler-Chorälen die vollkommene Identität von Orgelchoral und vokaler Choralbearbeitung erreicht (S. 226).

<sup>3</sup> Nr. 3 und 4 haben eine Vorlage — Kantate 93 Satz 4 und Kantate 10 Satz 5 —, in der der cantus firmus instrumental ausgeführt wird. Dadurch entsteht — vor allem im Schübler-Choral Nr. 4 — typisch instrumentale Struktur des ganzen Satzes — s. Kapitel A III Anm. 92. Diese unterschiedliche Faktur der Schübler-Choräle wurde bislang von der Forschung nicht bemerkt. Dietrich S. 80 f. und 82 ff. findet die „monodische Periode“ oder die „Gegenstimmenperiodisierung“ in allen Schübler-Chorälen und bezeichnet deshalb die sechs Stücke als eine letzte Stufe innerhalb der Orgelchoralbearbeitungen. Szeskus, Vokaleinfluß S. 154 spricht ebenfalls allen Schübler-Chorälen (vokal beeinflusste) Periodizität der Themenbildung zu.

<sup>4</sup> Szeskus, Vokaleinfluß S. 154 und Richter S. 199 erwähnen die Affinität der Schübler-Choräle zur Vokalmusik. Richter allerdings sieht diese Affinität auch für genuine Orgelchoralbearbeitungen gegeben — so sind seiner Meinung nach die Schübler-Choräle Nr. 1, 2 und 6 mit dem Orgelchoral BWV 639 vergleichbar (S. 186). — Blume S. 178 hält es für möglich, daß die Schübler-Choräle und die entsprechenden Kantatensätze auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die früher zu datieren wäre. Die Faktur der Stücke weist jedoch deutlich auf die Leipziger Zeit.

zweite der Choräle, BWV 646, dessen Vorlage nicht nachweisbar ist, unterscheidet sich von Orgelchoralbearbeitungen. Das zeigt sich deutlich, wenn man dieses Stück und die Orgelchoralbearbeitung BWV 694, beide über den gleichen cantus firmus „Wo soll ich fliehen hin“ und beide mit ähnlicher Motivik in den Manualstimmen, nebeneinanderhält (zu BWV 694 s. S. 70 f.). Der cantus firmus erscheint in BWV 646 in kürzeren Notenwerten und ergibt mit der linken Hand — die Baßfunktion übernimmt — einen wesentlich „richtigeren“ Satz als in BWV 694 (Ausnahme T. 7 zweite Hälfte, wo allerdings auch keine der anderen möglichen Stimmkombinationen überzeugt). Die Zeilenanfänge des cantus firmus werden fast regelmäßig (außer T. 17) durch unmittelbar vorausgehende Kadenz (breite Kadenz mit Oktavlage der rechten Hand in T. 6, 14, 24, V-I-Kadenz in T. 9, VII-I in T. 27) und durch das stets neu einsetzende Kopfmotiv bzw. seine Umkehrung markiert, Zeilenschlüsse in T. 26 und 29 durch Kadenz. Aufgrund dieses Baus ist zu vermuten, daß auch für BWV 646 eine — verlorengegangene — vokale Vorlage existiert hat.

Ein weiteres Stück hat vokale, allerdings auf ein Frühwerk zurückgehende und daher weniger ausgeprägte Faktur: die Orgelfuge g-Moll BWV 131a<sup>5</sup>. Ihr Thema besteht aus zwei getrennt handhabbaren Phrasen: Die lockere Verbindung vom Themenkopf T. 1 Mitte — T. 2 zur Sechzehntelfigur des Taktes 3 — einmal von einer Stimme in die andere springend (T. 4 Mittel- und T. 5 Unterstimme, T. 8 Pedal und T. 9 Oberstimme), ein andermal mit verändertem tonalem Anschluß (T. 8/9, 14/15), dann wieder mit zu großer Pause (T. 14/15) und gelegentlich mit veränderter Sechzehntelbewegung (T. 11 Mitte — 12, 24, 34) — ist für das Thema einer Orgelfuge kaum denkbar<sup>6</sup>. Ein zweites Thema — eine chromatisch aufsteigende Quart — wird meist mit der zweiten Phrase des ersten Themas gekoppelt; die erste Phrase des ersten Themas verbindet sich öfters (T. 4, 10, 32/33) mit dem Klauselanhang des zweiten Themas oder auch mit der chromatischen Quart (T. 13 Mitte — 14). Diese relativ feste Zuordnung musikalischer Partikeln wird durch das Auftreten regelmäßiger Kadenz — am Ende vom Kopf des ersten Themas und am Ende des zweiten Themas —

<sup>5</sup> Dürr S. 627 läßt die Frage offen, ob Bach selbst die Transkription für Orgel hergestellt hat.

<sup>6</sup> Nur in einer einzigen Orgelfuge sind zwei Themenbestandteile nicht fest miteinander gekoppelt: in der Fuge D-Dur BWV 532 — s. Kapitel A II 4.

noch auffälliger. Eine solche Häufung von Kadenzten ist für eine Instrumentalfuge ganz ungewöhnlich. Erklärbar ist die andersartige Faktur des Stückes nur damit, daß es auf einer sprachgebundenen Vorlage, Satz 5b der Kantate 131 „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“ (1707), beruht. In diesem Chorsatz ist jeder Spracheinheit eine bestimmte, häufig mit Kadenz schließende melodisch-rhythmische Gestalt fest zugeordnet:

Themenkopf = „Und er wird Israel“

Sechzehntel = „erlösen“

zweites Thema = „aus allen seinen Sünden“

Kontrapunkt in Achteln (z. B. T. 5 Mitte –7) = „und er wird Israel erlösen“

Sprachbedingte Kadenzten liegen in T. 4/5, 15, 28/29 (g V<sup>6</sup> I), T. 8, 10/11, 16, 17, 33, 41/42 (g V I), T. 19/20, 23 (c V I), T. 21/22 (Es V I), T. 7, 12/13, 30/31 (d V I), T. 25, 37/38 (g V I<sup>6</sup> I), von denen noch dazu die Kadenzten in T. 4/5, 7, 8, 10/11, 17, 19/20, 25, 30/31, 37/38 und 41/42 in allen Stimmen gemeinsam gesetzt werden, also auf überlappende, verbindende Stimmen verzichten. — Das Stück baut also mit einzelnen an sprachliche Einheiten gebundenen rhythmisch-melodischen Gestalten. Die deutliche Phrasierung ergibt sich durch das Mitgehen mit der Sprache.

Das Orgeltrio BWV 584<sup>7</sup> ist gegenüber dem zweiten Satz der Kantate 166 „Wo gehst du hin?“ (1724) um die gesamte Vokalstimme reduziert. Reinhard Ooppel<sup>8</sup> und W. Gillies Whittaker<sup>9</sup> versuchen nachzuweisen, daß das Orgeltrio vor dem Kantatensatz entstanden ist, doch gelingt es Alfred Dürr<sup>10</sup> anhand weniger Stellen, der Takte 7–9 und 19–21, zu zeigen, daß der Kantatensatz, der ursprünglich mit einem zweiten obligaten Instrument besetzt gewesen sein dürfte, der frühere sein muß. Dieses Ergebnis Dürres läßt sich durch einen Blick auf die Sprache und ihren Einfluß auf den Satz stützen. Die Sprache und die Mitwirkung der Gesangsstimme schaffen formale und phrasie-

---

<sup>7</sup> Edition s. NBA Serie I, Bd. 12, Kritischer Bericht, hrg. von Alfred Dürr, Kassel/Basel/London/New York 1960, S. 23–25.

<sup>8</sup> Zur Tenorarie der 166. Kantate, in: Bach-Jb 6 (1909), S. 27–40.

<sup>9</sup> The Cantatas of Johann Sebastian Bach, 2 Bände, London/New York/Melbourne 1959, Bd. 1, S. 288.

<sup>10</sup> NBA Serie I, Bd. 12, Kritischer Bericht, a.a.O. (s. oben Anm. 7), S. 19 ff.



schnittbildung undeutlich. Die Bezugnahme von T. 7 zu T. 1 wird durch den Wegfall der Gesangsstimme empfindlich gestört; die Identität des Basses ist kaum wahrnehmbar. Auch die Parallelität zwischen T. 8—9 Mitte und T. 20 Mitte —21 ist kaum hörbar, da der vorausgehende signalsetzende Gesangseinsatz fehlt. Das Kopfmotiv in der zweiten Stimme von T. 7 und in der ersten Stimme von T. 19/20 verliert ohne die Gesangsstimme, die es kontrapunktiert, seinen Sinn. Das Markieren des zusammenfassenden Abschnitts der beiden Teile durch die Umkehrung des Kopfmotivs entfällt. Die sequenzähnliche Anlage von T. 9 Mitte —10 Mitte und T. 11 geht verloren. Es bleibt ein formal und phrasierungsmäßig ungegliedertes Instrumentalstück, das konzeptionslos mit dem Kopfmotiv zu spielen scheint. Damit bestätigt sich von der satztechnischen Seite her die Vermutung Dürrs<sup>11</sup>, daß der Orgelsatz eine von Bach nicht autorisierte Fassung darstellt.

## *2. Satztechnische Besonderheiten in Bearbeitungen instrumentaler Vorlagen als Vokalstücke*

Für das Umgestalten eines Instrumentalwerkes zu einem Vokalstück müssen zwei Fälle unterschieden werden: das Hinzufügen nur eines Textes zu einer bereits im Instrumentalsatz vorhandenen Stimme einerseits und das Einfügen neuer textierter Stimmen andererseits. Das Erweitern eines Satzes nur um einen Text macht keine oder nur geringfügige Änderungen nötig<sup>12</sup>, so daß für die vokale Bearbeitung instrumentale Faktur erwartet werden kann.

<sup>11</sup> NBA Serie I, Bd. 12, Kritischer Bericht, a.a.O. (s. oben Anm. 7), S. 20.

<sup>12</sup> Ähnliches gilt für die Umtextierung eines Stückes, das sogenannte „Parodieverfahren“. Bachs Parodieverfahren beruht in vielen Fällen darauf, daß im Vokalsatz Betonungslage und Phrasenlänge der Sprache das Ausschlaggebende sind und diese beiden Faktoren bei der Neutextierung durch einen metrisch gleich gebauten Text nicht angetastet werden. Das einmal komponierte Musikstück kann neutrales — allenfalls stimmungsmäßig festgelegtes — Gehäuse für eine Vielzahl von Texten werden. Selbst ein Ersetzen des Versmaßes  $\overline{70707070}$  (Kantate 208 Satz 13 — s. Kapitel B I 2.) durch  $\overline{070070070070}$  (Kantate 68 Satz 2) z. B. ist möglich, da sich das neue Versmaß mit wiederum zwei Betonungen pro Takt, d. h. zwei Zeilen pro zwei Takte, problemlos in den gegebenen zweitaktig gliedernden musikalischen Rahmen einfügen läßt. Nur melodisch sind Änderungen erforderlich; da aber die Gesangsstimme motivisch vom Continuo (bzw. vom Violoncello piccolo in der Kantate 68) unabhängig ist, kann sie sogar völlig neu gestaltet werden. Es existiert kein Fall, wo ein phrasie-

Für den zweiten Satz der Kantate 158 „Der Friede sei mit dir“, deren Überlieferungsgeschichte äußerst unklar ist, zieht Dürr<sup>13</sup> eine erst nachträgliche Textierung des Chorals in Betracht. Die instrumentale Struktur des Stückes ist denn auch deutlich zu sehen<sup>14</sup>. Obgleich der cantus firmus in kurzen Notenwerten erscheint, hat der Baß zu ihm wie meist in instrumentalen Cantus-firmus-Bearbeitungen nur wenig Bezug. Viele Klangverbindungen (s. insbesondere erste, dritte und sechste Choralzeile), aber auch Rhythmisierung und Phrasierung des Basses (s. insbesondere den Rhythmus T. 50 ff. und 78 und die phrasierenden Baßkadenzen in T. 21 und 41/42) sind weniger im Hinblick auf den Choral als auf die beiden cantus-firmus-freien Melodiestimmen — vokaler Baß, Solovioline — konzipiert. — Im zweiten Satz der Kantate 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“ sind die Zeilenenden des vermutlich erst nachträglich textierten Chorals<sup>15</sup> zwar regelmäßig durch V-I-Kadenzen und einen Neueinsatz der Streicher gestützt, doch verhindern die starken Auszierungen des Chorals insbesondere in der Oboe ein Zusammenfassen der Sprachphrasen; die starke Dehnung des cantus firmus in T. 41, 42 und 65 ff. macht eine enge Verbindung zum Baß unmöglich. Auch dieser Satz erinnert also stärker an Orgelchoralbearbeitungen als an vokale Choralbearbeitungen. — Satztechnisch nicht einordenbar ist der erste Satz der Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“, der wahrscheinlich in Weimar mit instrumentalem, in Leipzig aber mit vokalem cantus firmus musiziert wurde<sup>16</sup>. Der Baß paßt sich hier, von den eingestreuten, die Oberstimmen imitierenden Sechzehntelfiguren und der Pause in T. 46 abgesehen, dem cantus firmus besser an.

Ein andersgearteter Fall von Textierung eines Instrumentalsatzes liegt im vierten Satz der Kantate 120 „Gott, man lobet dich in der

---

rungsmäßig unstrukturiertes, z. B. auf lateinischem Prosatext beruhendes Stück (s. die Aufstellung bei Werner Neumann, Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs, Leipzig 41971, S. 300 f.) durch Parodie an phrasierungsmäßiger Schärfe gewonnen hätte. Umgekehrt parodiert Bach kaum Stücke, die sich durch eine auffällige sprachgebundene Phrasierung auszeichnen. Als einziges Stück dieser Art fand ich in Neumanns Aufstellung S. 294 ff. die Arie „Blute nur“ aus der Matthäus-Passion (s. dazu Kapitel B I 2.), deren Parodie aber leider verschollen ist.

<sup>13</sup> S. 249 f.

<sup>14</sup> Siehe dazu auch Kapitel A III Anm. 92.

<sup>15</sup> Siehe dazu Dürr S. 578.

<sup>16</sup> Siehe Dürr S. 448.

Stille“ (1728/29) vor. Bach hat hierfür als Vorlage einen Satz gewählt, der schon als Instrumentalstück auffallend geformt und verhältnismäßig konsequent gegliedert ist: den Violinsonatensatz BWV 1019a<sup>17</sup>. Insbesondere die formale Anlage erfährt durch die Textierung Nachdruck, ohne in irgend einer Weise geändert zu werden. Der Text lautet:

Zeile 1 Reim a Heil und Segen  
 Zeile 2 Reim b soll und muß zu aller Zeit  
 Zeile 3 Reim b sich auf unsre Obrigkeit  
 Zeile 4 Reim a in erwünschter Fülle legen;

Zeile 5 Reim c daß sich Recht und Treue müssen  
 Zeile 6 Reim c miteinander freundlich küssen.

Die beiden Rahmenteile A des Instrumentalsatzes (T. 1–12 und 77–88) bleiben untextiert. Die beiden symmetrisch liegenden Sechstakter B (T. 13–18 und 63–68) werden mit einem Durchlauf der ersten vier Textzeilen (1–1–2–2–3–4) versehen, die kurze Zeile 1 mit zwei Betonungen pro Takt, die Zeilen 2 bis 4 mit unregelmäßiger, aber etwa doppelt so rascher Betonungsfolge, so daß jede Zeile Taktumfang annimmt. Zeile 1 wird mit dem Kopfmotiv von a (im Gesang oder in der konzertierenden Violine) verbunden. Der Abschnitt C vor der quasi als Symmetrieachse wirksamen, untextiert bleibenden Taktgruppe T. 39–42 (D) ist Hintergrund nur für die ersten vier Zeilen, der nach der Symmetrieachse liegende Abschnitt E — um die Takte 46/47 erweitert — ist den beiden letzten, miteinander reimenden Versen 5 und 6 zugeordnet, die mit zwei Hebungen pro Takt rhythmisiert werden. Die Enden von Zeile 4 und 6, also die Schlüsse der beiden Textabschnitte, verbinden sich meist mit klanglichen Glied-

---

<sup>17</sup> Siehe S. 52 f.; dort auch das Schema des Satzes. Wie auf S. 52 Anm. 55 erwähnt, vermutet man, daß der Violinsonatensatz die Umarbeitung einer Köthener Kantatenarie darstellt. Da jedoch die Oberstimmen des Satzes sowohl hinsichtlich der Bewegungsform als auch hinsichtlich der Gliederung eher späten als früheren Kantatensätzen mit Solovioline ähneln — so ist etwa Satz 3 der Leipziger Kantate 140 (s. Kapitel B I 2.) dem Satz wesentlich verwandter als etwa der jeweils fünfte Satz der vor 1723 entstandenen Kantaten 132 und 202 —, halte ich es für unwahrscheinlich, daß dem Instrumentalsatz eine Kantatenarie vorausgegangen ist. Einleuchtender erscheint mir die Annahme, daß Bach den Satz, den er wegen seiner ungewöhnlichen Faktur schließlich als Instrumentalsatz verworfen hat, erst in der Leipziger Zeit für geeignet hielt, sich mit gliedernder Sprache zu verbinden.

derungspunkten des Instrumentalsatzes (in der Arie Halbschluß in T. 30; ankadenzierte Tonika in T. 38, 56, 61, 78; Tonikasextklang in T. 18 und 70; Tonikaorgelpunkt T. 74). Die Taktgruppe T. 50–54, neben T. 47–49 die einzig ungeradzahlige (4+1) des Instrumentalsatzes, fällt mit dem großen Melisma „freundlich“ der Gesangsstimme zusammen (Arie T. 52 ff.). – Die Zweitaktgliederung des Instrumentalsatzes wird durch geeignete Textverteilung (Textwiederholungen z. B. in T. 13/14, 15/16, 23/24, 31/32) und oft auch durch die neu hinzutretenden, auf den ersten Blick nur füllend erscheinenden Orchesterstimmen (s. etwa T. 9/10, 31–34, 35–36, 71–74) schärfer herausgearbeitet.

Auch im ersten Satz der Kantate 110 „Unser Mund sei voll Lachens“ (1725) treten im größten Teil des Satzes gegenüber der Instrumentalfassung (Satz 1 der 4. Orchestersuite D-Dur BWV 1069<sup>18</sup>) keine eigentlich neuen Stimmen auf, wenn auch die Chorstimmen vielfach anders rhythmisieren als die Instrumentalstimmen, deren Kerntöne umspielen und verbinden oder umgekehrt umspielende Töne auslassen. Wiederum macht die Textierung des Satzes jedoch den – ohnehin ungewöhnlich klaren – formalen Bau der Vorlage besser sichtbar. Die symmetrisch liegenden Tutti T. 24–26 bzw. 147–164 und 67–87 bzw. 117–128 und das Tutti T. 95–108 in der Mitte werden mit dem Text „Unser Mund sei voll Lachens und unsre Zunge voll Rühmens“ verbunden. Die beiden auf Vierstimmigkeit reduzierten Teile (T. 48 ff. und 128 ff.) nehmen einen auch neue Elemente bringenden, sich verselbständigenden Chorsatz mit dem Text „Denn der Herr hat Grosses an uns getan“ auf. Nur die Abschnitte T. 87–99 und 108–117 lassen sich nicht in dieses Schema einordnen. Auch einzelne Phrasengrenzen werden nachgezeichnet. Die klanglich stagnierenden, gliedernden Blöcke des Instrumentalsatzes hebt der Chor durch Besetzungsänderungen hervor (Pause in T. 46/47, Neueinsatz nur der zwei Mittelstimmen in T. 67/68, 108/109 und 126/127), die Kadenzen des Instrumentalsatzes durch Textabschlüsse (T. 45/46, 66/67, 86/87, 107/108, 125/126, 146/147, 164/165). Daß der Text darüber hinaus auf phrasierungsmäßiger Ebene kaum wirksam wird, hängt einerseits mit der Faktur der französischen Ouvertüre, andererseits aber mit der unregelmäßigen Struktur des Textes selbst – einer in Prosa abgefaßten Bibelparaphrase auf Psalm 126, 2 – zusammen.

<sup>18</sup> Siehe S. 63.

Der erste Satz aus der Kantate 207 „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ (1726) geht wie die beiden zuvor besprochenen Sätze auf ein ungewöhnlich scharf gliederndes Instrumentalstück zurück, den dritten Satz des 1. Brandenburgischen Konzertes BWV 1046<sup>19</sup>. Der Chor übernimmt Concertino-Funktion; er vollzieht die scharfe Gliederung des Konzertsatzes (mit Ausnahme von T. 35) durch die Textunterlegung stets mit. Dem ersten Viertakter werden die beiden ersten vierhebigen Zeilen eingepaßt.

Die drei zuletzt genannten Umarbeitungen — BWB 120, 110 und 207 — hat Bach während der Leipziger Jahre vorgenommen, also zu einer Zeit, zu der er Möglichkeiten, von der Sprache ausgehend zu phrasieren, in seinen neu komponierten Kantaten intensiv nutzte. Offensichtlich hat er auch instrumentale Vorlagen, die er zu textieren beabsichtigte, bewußt unter dem Gesichtspunkt ausgewählt, ob sie scharf gliedern und somit eine einleuchtende Verbindung mit der Sprache ermöglichen.

Wird ein Instrumentalstück um eine oder mehrere Vokalstimmen erweitert, so ändert sich seine Struktur. Ob die Sprache hier Eigenleben und Eigengesetzlichkeit entfaltet und ob die hinzugefügten Stimmen neue Akzente zu setzen, besser zu gliedern vermögen, soll an Umarbeitungen zweier Konzertsätze zu Vokalstücken — beide aus der Leipziger Zeit — genauer untersucht werden. Das Cembalokonzert E-Dur BWV 1053 hat einige verwandte Kantatensätze, die mit ihm zusammen auf ein unbekanntes Oboenkonzert in Es-Dur oder Flötenkonzert in F-Dur<sup>20</sup> zurückgehen. Erster und letzter Satz des Konzerts sind in instrumentale Kantatensätze umgearbeitet<sup>21</sup>, der Mittelsatz jedoch<sup>22</sup> ist durch das Einfügen einer Altstimme zu einer Arie — Satz 5 aus der Kantate 169 „Gott soll allein mein Herze haben“ (1726) — geworden. Der Text lautet:

---

<sup>19</sup> Siehe S. 32.

<sup>20</sup> Siehe Siegele S. 141 ff. Fischer S. 136 f. hält die Tonart Es-Dur aufgrund der Art der Verschreibfehler für wahrscheinlicher.

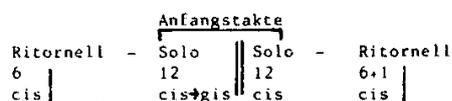
<sup>21</sup> Siehe Kapitel C 1. Anm. 1.

<sup>22</sup> Siehe S. 39 f.

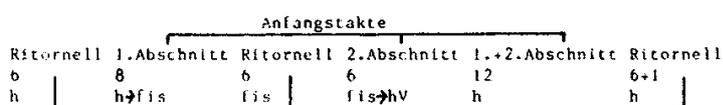
Stirb in mir,  
Welt und alle deine Liebe,  
daß die Brust sich auf Erden für und für in der  
Liebe Gottes übe. } 1. Abschnitt

Stirb in mir,  
Hoffart, Reichtum, Aug lust, ihr verworfnen  
Fleischestriebe. } 2. Abschnitt

Die tonale Anlage des Satzes wird mit der Textverteilung koordiniert. Der erste Textabschnitt fällt mit dem in h-Moll beginnenden, nach fis-Moll kadenzierenden Teil (T. 7–14) zusammen, der zweite wird mit fis-Moll und einem darauf folgenden Hinführen nach h V verbunden (T. 21–26). Im dritten Teil des Satzes in h-Moll (T. 27–39) werden beide Textabschnitte vermengt. Um den Anfang dieser drei Teile ähnlich gestalten zu können (in der Orgel, in T. 7 und 21 auch im Gesang), muß Bach zwei Takte — T. 21/22 — gegenüber dem Konzert einfügen. Zur besseren Trennung dieser Teile ist außerdem in T. 15–20 ein Ritornell, das die ersten sechs Takte des Satzes nach fis-Moll versetzt, eingeschoben. Durch diese Erweiterungen wird zwar die an der Mitte orientierte Symmetrie



des Konzertsatzes gestört, andererseits aber eine nicht weniger übersichtliche textgezeugte Satzanlage geschaffen:



Eine einzelne Phrase des Textes wird strukturierendes Element für den ganzen Satz: die kurze Zeile „Stirb in mir“. Zweimal gebracht, eröffnet sie den 1. Textabschnitt, dreimal gebracht, ist sie Beginn des 2. Textabschnitts und Schluß des letzten, die beiden Textabschnitte vermengenden Teils. Die Ähnlichkeit des rhythmischen Deklamierens in T. 7, 21, 23 und 36 (und — mit Hinausdehnung des Schlusses — auch 38) bezieht diese Stellen aufeinander. Alle drei „Stirb in mir“-Blöcke und auch die einzelne Zeile T. 10 schließen mit einer Kadenz (T. 8, 10, 23, 38/39), die zwar im Konzert schon vorhanden war, aber

dort wegen der undeutlichen melodischen Phrasierung keine gliedernde Funktion hatte. Auch andere Kadenz des Konzertsatzes erhalten als schließende Elemente von Sprachphrasen größere Bedeutung (T. 14, 26 — Halbschluß —, 28 und 31, entsprechend T. 14, 18, 20, 23 im Konzertsatz). Die in T. 28 des Konzerts stehende V-I-Kadenz wird jedoch zu VII<sup>7b</sup> — I (T. 36 der Arie) abgeschwächt, da der letzte „Stirb-in-mir“-Block erst in der breiten Kadenz der Takte 38/39 zur Ruhe kommen soll. Eine weitere Anpassung von Musik- und Textphrase nimmt Bach in den Takten 29—31 (entsprechend 21—23 des Konzerts) vor. Die dortige dreigliedrige melodische Sequenz wird mit drei gleich deklamierten Textzeilen parallelen Inhalts — nämlich der aus Abschnitt 1 und 2 zusammengestellten Aufzählung der weltlichen Dinge, die der Liebe zu Gott im Wege stehen — verbunden. Bach arbeitet also den wenig gliedernden Konzertsatz zu einer Arie um, indem er zunächst die Textverteilung an den im Instrumentalsatz latent vorhandenen Gliederungsmöglichkeiten und Beziehungen ausrichtet und dann durch zusätzliche kleinere oder größere Eingriffe die Erkennbarkeit von Sprachphrasen und Textabschnitten erhöht. Dadurch ist der Vokalsatz dem Instrumentalsatz an phrasierungsmäßiger Durchstrukturierung weit überlegen.

Ein unbekanntes Violinkonzert von Bach soll nach Fischer<sup>23</sup> als Vorlage für die von Carl Philipp Emanuel Bach stammende, in Stimmen überlieferte Transkription BWV 1052a, für das Cembalokonzert BWV 1052, für die instrumentalen Kopfsätze der Kantaten 146 und 188 und für den zweiten Satz der Kantate 146 gedient haben. Manche Forscher glauben, daß die Vorlage kein Konzert Bachs ist<sup>24</sup>. Auch die Echtheit der Bearbeitung des langsamen Satzes für Chor und Instrumente im zweiten Satz der Kantate 146 „Wir müssen durch viel Trübsal“ (frühestens 1726) wurde in Zweifel gezogen<sup>25</sup>. Ein Zuwachs an

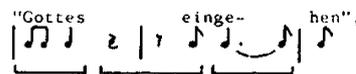
<sup>23</sup> S. 40 ff. — Ralph Leavis, Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-moll, in: Bach-Jb 66 (1979), S. 19—28 unterstützt Fischers Meinung.

<sup>24</sup> Siehe S. 16 und 21 ff. bei Adolf Aber, Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten, in: Bach-Jb 10 (1913), S. 5—30, S. 170 ff. bei Paul Hirsch, Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll, in: Bach-Jb 26 (1929), S. 153—174 und Siegele S. 111. Im Gegensatz dazu halten Stephan S. 142 und Engel S. 45 — letzterer vor allem aufgrund der Tatsache, daß Bach sonst nur in einem einzigen Fall eine fremde Komposition in Kantaten benutzt hat — das Werk für echt.

<sup>25</sup> Siehe S. 127 bei Arnold Schering, Beiträge zur Bachkritik, in: Bach-Jb 9 (1912), S. 124—133.



(s. noch T. 29—32) mit dem ersten Solo. — Mit Hilfe des Chores nun gliedert die Kantatenfassung das Eingangsritornell eindeutig und läßt die solobegleitenden ostinatoartigen Baßritornelle als formale Faktoren hervortreten, so daß sich hier zwischen Orgelsolo und Begleitung das Verhältnis einstellt, das uns etwa aus dem Mittelsatz des Italienischen Konzerts bekannt ist: eine improvisatorische Solostimme vor einem festen, auf Phrasenebene übersichtlich gegliederten Hintergrund. Der Chor endet seine erste Phrase (Pause in Sopran und Tenor!) in T. 6 und unterstützt damit die auf einen Tonikasextakkord zielende latent vorhandene funktionale Kadenz, ignoriert dagegen den melodischen Zusammenhang der Takte 6—8<sup>29</sup>. Das Kopfrornell wird vom Chor entschieden mit der Tonika in T. 13 beendet; die Imitation in T. 13/14 vermag in gliederungsmaßiger Hinsicht nicht mehr zu verunsichern. Wie für Vokalmusik üblich, werden also vor allem Sprachphrase und harmonische Gliederung einander angepaßt. Im Soloteil des Satzes ist der Anfang eines jeden Baßostinatos mit dem Wiederaufgreifen des Textanfangs im Chor gekoppelt. Die Schlüsse des Chores fallen mit Kadenzen des Baßritornells zusammen (T. 26, 42, 74); kleinere Zäsuren des Chores liegen — nach stets gleichem Textabschnitt „Wir müssen durch viel Trübsal“ — immer im zweiten Ritornelltakt (T. 15, 31, 46, 62). Da außerdem die den Baßritornellen vorausgehenden Takte — durch statischeres Verhalten (T. 27—29 Pause, T. 43—44 sukzessives Einsetzen der Stimmen auf einem Klang, T. 58—59 gehaltener Klang) und Benutzung nur des Textsplitters „durch viel Trübsal“ — von den Baßostinati abgehoben sind, können die Ostinati als Einheit wahrgenommen werden. Zweites und vorletztes Baßritornell (T. 14 und 61) sind zusätzlich durch gleichen Chorbeginn markiert. Im letzten solobegleitenden Ritornell betont der Chor die bereits im Konzertsatz vorhandene, aber dort kaum auffallende Dehnung durch eine in allen Stimmen gleichzeitig deklamierte, gleichsam abschließend wirkende Hemiolo



<sup>29</sup> Das den Satz abschließende Ritornell T. 75 ff. übernimmt nicht unverändert, sondern erst mit T. 81 — nach imitatorischem Einsatz der Chorstimmen — das Eingangsritornell. Die Teilung in 6+7 Takte bleibt dabei zwar gewahrt, aber die rahmende Funktion der beiden Unisonoritornelle T. 1—13 und 75—87 im Konzertsatz geht verloren.

die in T. 71 von höchsten Ton des ganzen Chorsatzes, *as*“, vorbereitet wird.

So zeigt sich also in den Sätzen, in denen Bach Vokalstimmen zu einer instrumentalen Vorlage neu hinzukomponiert, daß durch die Sprache und die mit ihr verbundene(n) neue(n) Stimme(n) und eventuell durch zusätzliche, der Sprachgliederung dienende Eingriffe in den Satz mehr gliederungsmäßige Prägnanz erreicht bzw. mehr Eindeutigkeit in der Phrasierung und Abschnittsbildung erzielt wird.



## ZUSAMMENFASSUNG:

### ZUM VERHÄLTNIS VON INSTRUMENTAL- UND VOKALSATZ

Die in den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit aufgestellte These, daß Instrumental- und Vokalmusik bei Bach zu verschiedenartiger Struktur tendieren, konnte im dritten Kapitel anhand der von einem Bereich in den anderen führenden Bearbeitungen bestätigt werden. Wo Bach in Bearbeitungen Vokalstimmen durch Instrumente ersetzt, entsteht eine für Instrumentalmusik ungewohnte Struktur: Eine aus einem frühen Chorsatz entstandene Fuge (BWV 131a) setzt mehr Kadenzen und geht mit den Bestandteilen des Themas wesentlich freier um, als dies in Instrumentalfugen üblich ist; in den aus Leipziger Kantatensätzen mit vokalem cantus firmus entstandenen Schübler-Chorälen ist der cantus firmus kompositorisches Zentrum, wogegen genuine Orgelchoralbearbeitungen das Hauptgewicht auf den Satz der übrigen Stimmen legen. Wo jedoch in der Bearbeitung nicht nur der Text, sondern auch die Gesangsstimme ausfällt, bleibt ein ungegliederter, kaum geformter Instrumentalsatz zurück (BWV 584). Bei der erst in Leipzig einsetzenden Umarbeitung von Instrumental- zu Vokalstücken wählt Bach, so fern er nur vorgegebene Stimmen textiert, instrumentale Vorlagen, die selbst schon ungewöhnlich gut gliedern (BWV 1019a, BWV 1069 Satz 1, BWV 1046 Satz 3), und zeichnet mit Hilfe der Textunterlegung den formalen Aufbau sorgsam nach. Fügt er neue Vokalstimmen in einen instrumental konzipierten Satz ein, so gibt er dem Satz durch sie und durch einige mit ihnen koordinierte Eingriffe phrasierungsmäßig und formal größere Prägnanz (BWV 146 Satz 2, BWV 169 Satz 5).

Wie sind nun Instrumental- und Vokalsatz bei Bach beschaffen? Auf motivischer und formaler Ebene sind sie prinzipiell ähnlich angelegt. Unterschiede finden sich primär nur auf der zwischen Motiv und Form vermittelnden Ebene der Phrasierung, können sich aber auf Motiv- und Formgestaltung auswirken. So ist z. B. das unterschiedliche Verhalten auf Motivebene etwa in instrumentalen Fugen (Ableitung) und chorischen Choralbearbeitungen (Kontrast) oder Bachs Abweichen von der Vivaldischen Konzertsatzform eng mit Phrasierungs-

unterschieden verknüpft. Die Tendenz zu unterschiedlicher Gestaltung der Phrasen hängt mit der Eigenart der beiden Bereiche zusammen. Instrumentalmusik, die zu Bachs Zeit stark vom Baß bestimmt ist<sup>1</sup> und auch einen *cantus firmus* gerne in den Baß legt, hat zunächst einmal von sich aus keine Affinität zu auffälliger Gliederung. Allenfalls erhält sie dazu von außen Anstöße: Einflüsse vom Tanz führen zu einer schematisch vorgegebenen Viertaktigkeit (Suitensätze, Sonaten, Konzertschlußsätze, Ostinatostücke, Präludien des Wohltemperierten Klaviers); die Besetzung des Stückes kann einen abstrakten, nicht hörbaren Phrasierungsplan zur Folge haben (Sonaten für Melodieinstrument und obligates Cembalo); Einspielhaltung des Instrumentalisten bewirkt scharfe, aber unregelmäßige und deshalb letztlich für den Satz nicht konstitutive Phrasenabgrenzung (solistische Eröffnungstücke). In Vokalmusik hingegen, die stärker melodiebetont ist, ist immer ein Faktor präsent, der zum Gliedern herausfordert: die Sprache<sup>2</sup>. Sie wird von Bach meist in ganzheitlicher Form gesehen, so daß sich seine Sprachvertonung also zwischen den von der Literatur gesehenen Extremen einer Identität von musikalischem Satz und „Bau des Wortsatzes“<sup>3</sup> und „stolzer Textmißachtung“<sup>4</sup> bewegt. Die rhythmische Deklamation des Textes tendiert in allen Gattungen zu möglichst regelmäßigem Abstand der Textbetonungen. Nicht nur in den Vokal-, sondern auch in den hinzutretenden Instrumentalstimmen werden die Grenzen der Textphrasen bzw. der grammatikalisch oder inhaltlich zusammengehörigen Spracheinheiten berücksichtigt, in allen Vokalgattungen zunächst einmal durch die Harmonik<sup>5</sup>. Das Ein-

<sup>1</sup> Siehe dazu Einleitung Anm. 27.

<sup>2</sup> Bezeichnenderweise sind ja auch alle Begriffe, die zur Beschreibung von Phrasierungsverhalten verwendet werden, aus dem Bereich der Rhetorik übernommen.

<sup>3</sup> Siehe Schweitzer S. 406.

<sup>4</sup> Siehe Neumann, Chorfuge S. 101 (allerdings nur auf die Chormusik bezogen).

<sup>5</sup> Das klangliche Nachzeichnen textlicher Phrasenschlüsse ist für die Musikgeschichte nicht neu: Die Mehrstimmigkeit des Mittelalters bringt am Ende von Spracheinheiten nur perfekte Konsonanzen; das Notre-Dame-Organum kennzeichnet die Spracheinheit (die hier auf die Worteinheit verkürzt ist) durch ein gemeinsames Schließen der Stimmen auf perfektem Klang und anschließendes gemeinsames Einsetzen mit dem neuen Wort. Die weltliche mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts — Balladen, Rondeaux und Virelais von Machaut, Trecentomusik — orientiert ihre Einschnitte und Klauselbildungen ebenso wie etwa Vilanellen des 16. Jahrhunderts an den Versenden; die Vokalpolyphonie setzt Klauseln am Ende von Spracheinheiten; Schütz gliedert Prosa mit Hilfe von Kadenzten. Selbst Instrumentalmusik kann die Gliederung von latent vorhandener — durch den *cantus firmus* repräsentierter —

zelwort hingegen wird satztechnisch meist vernachlässigt<sup>6</sup>. Diese Haltung der Sprache gegenüber hat archaische Züge: Sie entspricht der Textbehandlung in alten liturgisch-musikalischen Schichten (Gregorianik, Psalmodie, Lesung, Hymnus, auch Organum und Conductus des 12. Jahrhunderts). Für Bach ist die Sprache also dem unmittelbaren interpretatorischen Zugriff entzogen — sie ist für ihn im Sinne Luthers „Wort Gottes“ —, so daß die Kantate nicht als Textauslegung, als „musikalische Predigt“, sondern vielmehr als Tropierung des Abendmahlsgottesdienstes zu sehen ist. Die Gesichtspunkte, unter denen Bach seine Kantatentexte auswählt — enge Bindung an das Kirchenjahr und an die Lesungen des jeweiligen Tages, Verwendung vieler De-tempore- und Abendmahlslieder, Rückgriff auf möglichst alte Lieder —, bestätigen dies<sup>7</sup>. Insofern paßt sich die Kantate dem mindestens hinsichtlich der Hauptgottesdienste streng orthodoxen gottesdienstlichen Leben Leipzigs zu Bachs Zeit<sup>8</sup> bestens ein. Die der Bachschen Vokalmusik oft nachgesagte „Subjektivität“ — die gern in Zusammenhang mit dem Pietismus gebracht wird — findet sich nur auf mit der Sprache nicht unmittelbar verbundenen musikalischen Ebenen: in der Harmonik und in der Motivik des Instrumentalsatzes.

Jede der vokalen Gattungen zeigt nun ihre Besonderheiten. In Rezitativen unterstützen zusätzlich zur Harmonik melodische Formeln die Phrasengrenzen. In Arien, Duetten und Chören können durch ein einfaches Nachvollziehen regelmäßiger Dichtung tanzähnliche Phrasenschemata entstehen, doch erzielt Bach in Kantaten der Leipziger Zeit mit Hilfe der Sprache häufig auch eine eigenständige Taktgrup-

---

Sprache nachvollziehen (etwa Liedsätze von Conrad Paumann oder aus dem Buxheimer Orgelbuch). Umgekehrt läßt sich auch beobachten, wie ein textloser und rhythmisch verzerrter cantus firmus — etwa in den Motetten der Ars antiqua und Ars nova — einen Satz hervorruft, in dem die zum cantus firmus tretenden Stimmen dessen Sinneinheiten und Phrasen völlig ignorieren.

<sup>6</sup> Ausnahmen hiervon sind um so auffälliger: etwa der Beginn der Johannes-Passion mit dem dreimaligen Anruf „Herr“ oder der erste Satz der Kantate 104 mit der mehrmaligen Aufforderung „Höre“. Häufiger findet sich nachdrückliche Deklamation von Einzelworten in den Motetten (s. Kapitel B III Anm. 87).

<sup>7</sup> Zur liturgischen Bindung der Kantaten s. die bei Dürr für jede einzelne Kantate durchgeführte textliche Analyse. Siehe auch Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Kassel/Basel 1970, S. 134—142 und Kapitel „Verhältnis zum Kirchenlied“ S. 217 ff.

<sup>8</sup> Siehe Stiller, a.a.O. (s. oben Anm. 7), 1. Teil „Das gottesdienstliche Leben in Leipzig in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (S. 19 ff.).

penbildung und Taktausfüllung, mit denen im weiteren Satzverlauf bewußt konstruiert wird<sup>9</sup>. Dadurch werden metrische Sachverhalte wichtiger, werden die Takthälften im 4-, 6-Takt usw. stärker gegeneinander abgestuft, erhalten der Einzeltakt und seine Gestaltung mehr Bedeutung. Erst jetzt kann rhythmisch-metrisches Arbeiten mit Motiven beginnen<sup>10</sup> und motivisches Ableiten überwunden werden. — Ein cantus firmus wird in der Vokalmusik der Leipziger Zeit aufgrund der Präsenz der Sprache ganz anders behandelt als in Orgelmusik<sup>11</sup>. Ist er in der Orgelmusik meist ein phrasierungsmäßig kaum berücksichtigter, gelegentlich sogar durch Dissonanzen störender Zusatz zu einem selbständigen Instrumentalsatz oder ein Kompositionsgerüst, dessen Zusammenhang nicht interessiert, so ist er in den Kantaten oft Orientierungspunkt für die Phrasierung des ganzen Satzes. Die hinzutretenden Stimmen ordnen sich dem cantus firmus meist unter und können Phrasen in einer Weise ausbilden und mit ihnen konstruieren (offene Glieder in Eröffnungschören usw.), wie es für Instrumentalmusik nicht üblich ist<sup>12</sup>. — Vor allem für Bachs Leipziger Kantaten läßt sich

<sup>9</sup> Siehe hingegen Walther Siegmund-Schultze, Zur Wort-Ton-Problematik bei Bach, in: Bericht 1975, S. 61—67: Die Arie bezieht „musikeigene“ tänzerisch-instrumentale Züge ein (S. 63); die Instrumentalfassungen erweisen sich aufgrund ihres stärkeren Abstraktionsgrades und ihrer vollkommen selbständigen Linienführung oft als der Vokalmusik überlegen (S. 65).

<sup>10</sup> Siehe hingegen Karl Heller, Thematische Arbeit bei J. S. Bach. Über einen Teilaspekt der „Modernität“ Bachscher Musik, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 17 (1975), S. 15—27.

<sup>11</sup> Siehe hingegen S. 94 bei Walter Gerstenberg, Zum Cantus firmus in Bachs Kantate, in: FS Dürr, S. 93—98. Auch Richter, der vor allem die Beeinflussung der cantus-firmus-freien Stimmen in Orgelchoralbearbeitungen durch den Ensemblesatz der Kantate und durch die Spieltechnik einzelner Instrumente untersucht und deshalb die Ähnlichkeiten zwischen beiden Gattungen in den Vordergrund rückt (s. S. 64, 118, 179, 200 u. a.), sieht den cantus firmus der Orgelmusik als eine quasivokale Schicht, von der sich der Instrumentalsatz der übrigen Stimmen abhebt (S. 118). Platen — der dem cantus firmus grundsätzlich „reale Wortbedeutung“ zuschreibt, „ob der Text gesungen wird oder nicht“ (S. 152) — ist ebenfalls der Meinung, daß sich die Kompositionsprinzipien von vokaler Choralbearbeitung und Instrumentalmusik im wesentlichen gleichen; allein der Vokalmusik vorbehalten sei nur die Choralzeilenverknüpfung (S. 196 ff.).

<sup>12</sup> Diese Unterschiede sollte auch der Interpret Bachscher Musik berücksichtigen. Ist es für Bachs Instrumental- und frühe Vokalmusik angebracht, bei einem Geflecht von phrasierungsmäßig voneinander unabhängigen Stimmen den Satz nur laufen zu lassen oder bei einem regelmäßigen Gliederungsschema gleichmäßig atmend mitzuphasieren, so kann es für seine Leipziger Vokalmusik nötig werden, Takgruppen oder einzelne Partikeln bewußt abzusetzen und Phrasengrenzen schärfer zu markieren. Organisch fließendes Musizieren wird dann der Sprache und der durch sie hervorgerufenen Satzstruktur nicht mehr gerecht.

also die These vom „Vokaleinbau“, von der Dominanz des Instrumentalparts und der Dependenz der Vokalstimmen<sup>13</sup>, nicht halten. Der Wechsel vom Hofkapellmeister zum Kantor, die Umstellung von vorrangig instrumentaler Musik auf zunächst fast ausschließlich sprachgebundene Musik hat auch eine kompositorische Umorientierung zur Folge.

Ist einerseits Bachs Umgang mit der Sprache — die regelmäßige Textdeklamation und das Ausrichten der Musik an den Sprachphrasen — nach rückwärts gewandt, so weisen andererseits die Folgen dieser Haltung — das scharfe Gliedern und das damit zusammenhängende Wichtigwerden der metrischen Abstufung der Takte — in die Zukunft. Daß die Sprache Einfluß auf den musikalischen Satz nimmt, satztechnische Neuerungen mitbestimmt, läßt sich häufig in der Musikgeschichte beobachten. Die Verteilung von Syllabik und Melismatik entscheidet in der Notre-Dame-Musik darüber, ob ein Cantus-firmus-Abschnitt zur Grundlage einer in der Satzart jeweils neuen Organal- oder Discantuspartie gemacht wird. Die weltliche Dichtung Machauts läßt eine ganz neue, am Vers ausgerichtete Sprachdeklamation und in den genuin dreistimmigen Stücken eine neue, mit dem Kenntlichmachen der Versenden zusammenhängende Klanglichkeit und ein neues Verhältnis der Stimmen zueinander entstehen. Monteverdi und Schütz bilden mit Hilfe der Sprache erstmals kleine, rhythmisch festgeformte, gegensätzliche Partikeln; Händel vermag in Chören durch auffällige Unterschiede in der Deklamation verschiedener gleichzeitig erklingender Texte ein Gegeneinander musikalischer Schichten hervorzurufen. Und Bach nun erreicht mit Hilfe der Sprache, daß die Phrasierung zu einem konstitutiven Bestandteil der Komposition wird. Die Wiener Klassiker vereinen in ihrer Instrumentalmusik Eigenschaften, die zuvor bei anderen Komponisten nur mit Hilfe der Sprache realisiert werden können: das Aufeinanderprallen prägnanter Motive<sup>14</sup>, das Gegeneinandersetzen unterschiedlicher Schichten<sup>15</sup>, eine den Prozeß des Satzes mitbestimmende Phrasie-

<sup>13</sup> Siehe Neumann, Problem „vokal-instrumental“ S. 72, 82.

<sup>14</sup> Die Verwandtschaft mit Monteverdis und Schützens Sprachdeklamation zeigt Georgiades S. 79 ff. und ders., Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, S. 184 und 189 f.

<sup>15</sup> Zum Zusammenhang mit Händelscher Chormusik s. Theodor Göllner, Zur Sprachvertonung in Händels Chören, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42 (1968), S. 481—492, insbesondere S. 492.

rung<sup>16</sup>. Instrumental- und Vokalmusik ist bei ihnen nicht mehr unterschieden, weil die Sprache als Anregung zur Strukturierung der Musik nicht mehr benötigt wird (dagegen trennen sich weltlicher und geistlicher Bereich<sup>17</sup>, die bei Bach noch eine Einheit bildeten).

Bach geht in dieser Hinsicht selbst einen Schritt auf die Musik der Wiener Klassiker zu. Auch er gestaltet in den dreißiger Jahren schon einige Instrumentalstücke (das eröffnende Grave der Klavierpartita c-Moll BWV 826, den ersten Satz des Konzerts für zwei Cembali BWV 1061, das Italienische Konzert BWV 971, die Orgelchoralbearbeitung „Jesus Christus unser Heiland“ BWV 688) phrasierungsmäßig ähnlich wie Kantatensätze. Nur aufgrund der mit der Sprache gemachten Erfahrungen werden nun auch hier in der Instrumentalmusik die Einzelphrase und deren Gestaltung, der Einzeltakt und dessen Ausfüllung wichtig. Nun erst erreicht die Instrumentalmusik Bachs die Stufe des bis in jede einzelne Note durchgearbeiteten, einzigartigen, in nur einer „endgültigen“ Fassung existierenden „Werks“.

---

<sup>16</sup> Wie die vorliegende Arbeit zu zeigen versucht hat, läßt sich die Phrasenbildung in Bachs Vokalmusik als Voraussetzung selbständigen instrumentalen Phrasierens sehen. Freilich soll damit nicht gesagt sein, daß die Wiener Klassiker sich für ihre Phrasenbildung Bachs Musik als unmittelbares Vorbild genommen haben. Der Weg über die Sprache ist nicht der einzig mögliche, um in Instrumentalmusik bewußter gliedern und bauen zu können. In Italien findet sich um etwa 1720 in der Instrumentalmusik ein scharfes Abgrenzen von Taktgruppen (s. dazu Kapitel A I 1. Anm. 31), das sicher — vermittelt über die italienische Musik der folgenden Jahrzehnte — den Wiener Klassikern stärkere Impulse gab als Bachs Musik.

<sup>17</sup> Deutlich sichtbar ist das in Haydns Messen, die noch in seinen letzten Lebensjahren einen bezifferten Generalbaß enthalten und zwischen verschiedenen Satztechniken — typischer Sinfoniehaltung, klanglichem Generalbaßsatz und imitatorischem Satz — wechseln.

# ABKÜRZUNGS- UND LITERATURVERZEICHNIS

## 1. *Abkürzungen*

a.a.O.	am angegebenen Ort
Anm.	Anmerkung
Bd.	Band
DDT	Denkmäler Deutscher Tonkunst (Erste Folge)
ders.	derselbe
GA	Gesamtausgabe
hrg.	herausgegeben
Jb	Jahrbuch
Ns	Nachsatz
S.	Seite
s.	siehe
T.	Takt
vgl.	vergleiche
Vs	Vordersatz

## 2. *Gesamtausgaben*

(Aufgenommen wurden nur mehrfach verwendete Gesamtausgaben)

Bach GA	Johann Sebastian Bach's Werke, hrg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Leipzig 1851—1899
Bach NBA	Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel/Basel/Tours/London 1954 ff.

(Im Text wurde auf Ausgaben Bachscher Musik nur dann detailliert verwiesen, wenn die Stücke weder in der GA noch in der NBA zugänglich sind. Der Fundort der einzelnen Kantaten in der NBA ist über Dürr S. 727 rasch festzustellen.)

Vivaldi GA	Antonio Vivaldi, Opera omnia, hrg. vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi unter Leitung von Francesco Malipiero, Milano 1947 ff.
------------	---

### 3. Literatur

(Aufgenommen wurden nur mehrfach zitierte Titel)

- Bach-Interpretationen Bach-Interpretationen, hrg. von Martin Geck, Göttingen 1967
- Bach-Studien 6 Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs (= Bach-Studien 6), hrg. von Peter Ahnsehl / Karl Heller / Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1981
- Benary Peter Benary, Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach, in: Bach-Jb 45 (1958), S. 84—93 und 46 (1959), S. 111—123
- Benary, Wohltemperiertes Klavier Peter Benary, Motiv und Thema in Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, in: Schweizerische Musikzeitung 101 (1961), S. 369—374
- Bericht 1975 Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR Leipzig 1975, hrg. von Werner Felix / Winfried Hoffmann / Armin Scheiderheinze, Leipzig 1977
- Bessler Heinrich Bessler, Charakterthema und Erlebnisform bei Bach, in: Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 7—32
- Blume Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, hrg. von Friedrich Blume, Kassel/Basel/London/New York 21965
- Brainard Paul Brainard, The Aria and its Ritornello: The Question of „Dominance“ in Bach, in: FS Dürr, S. 39—51
- Breig, Instrumentalkonzerte Werner Breig, Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten, in: Symposium Marburg, S. 127—136
- Breig, Periodenbau Werner Breig, Periodenbau in Bachs Konzerten, in: Bach-Studien 6, S. 27—42
- BWV Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis, hrg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig 1971
- Dahlhaus Carl Dahlhaus, Bachs konzertante Fugen, in: Bach-Jb 42 (1955), S. 45—72
- Danckwardt Die langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 25), Tutzing 1977
- Dietrich Fritz Dietrich, J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln, in: Bach-Jb 26 (1929), S. 1—89
- Dürr Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, 2 Bände, Kassel/Basel/Tours/London 21975
- Eller Rudolf Eller, Vivaldi — Dresden — Bach, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (1961), S. 31—48
- Engel Hans Engel, J. S. Bachs Violinkonzerte, in: Festschrift zum 175jährigen Bestehen der Gewandhauskonzerte 1781—1956, Leipzig 1956, S. 40—62

- F Antonio Vivaldi (1678–1741). *Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*, hrg. von Antonio Fanna, Milano 1968
- Finke-Hecklinger Doris Finke-Hecklinger, *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Trossingen 1970
- Fischer Wilfried Fischer, NBA Serie VII, Bd. 7 (Supplement), *Kritischer Bericht: Verschollene Solokonzerte in Rekonstruktionen*, Kassel/Basel/Tours/London 1971
- FS Dürr *Bachiana et alia musicologica* (= Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag), hrg. von Wolfgang Rehm, Kassel/Basel/London/New York 1983
- Georgiades Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin/Heidelberg/New York 1974
- Hoffmann-Erbrecht Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Die Bedeutung der Konzertform Bachs für die Geschichte des Solokonzerts*, in: *Bericht* 1975, S. 281–286
- Keller,  
Harmonik Hermann Keller, *Studien zur Harmonik Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jb* 41 (1954), S. 50–65
- Keller,  
Wohltemperiertes  
Klavier Hermann Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1965
- Keller,  
Phrasierung Hermann Keller, *Phrasierung und Artikulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel/Basel 1955
- Klein Hans-Günter Klein, *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 54), Strasbourg/Baden-Baden 1970
- Krummacher Friedhelm Krummacher, *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, in: *Bach-Interpretationen*, S. 29–56
- Kunze Stefan Kunze, *Gattungen der Fuge in Bachs Wohltemperiertem Klavier*, in: *Bach-Interpretationen*, S. 74–93
- Marshall Robert Lewis Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, 2 Bände, Princeton 1962
- Melchert Hermann Melchert, *Das Rezitativ der Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs*, Diss. Frankfurt am Main 1958
- Musik-Konzepte 17/18 Johann Sebastian Bach. *Das spekulative Spätwerk* (= Musik-Konzepte 17/18), hrg. von Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn, München 1981
- Neumann,  
Chorfuge Werner Neumann, *J. S. Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs* (= Schriftenreihe des staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung 4), Leipzig 1938
- Neumann,  
Instrumentale Gestaltungsprinzipien Werner Neumann, *Zur Frage instrumentaler Gestaltungsprinzipien in Bachs Vokalwerk*, in: *Kongreßbericht Leipzig 1966*, S. 265–269

- Neumann, Problem „vokal-instrumental“  
 Werner Neumann, Das Problem „vokal-instrumental“ in seiner Bedeutung für ein neues Bachverständnis, in: Symposium Marburg, S. 72—85
- Platen  
 Emil Platen, Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung Johann Sebastian Bachs, Diss. Bonn 1957
- Reimer  
 Erich Reimer, Artikel „Concerto/Konzert“, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden 1972 ff.
- Richter  
 Klaus Peter Richter, Orgelchoral und Ensemblesatz bei J. S. Bach (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 37), Tutzing 1982
- Riemann, Sachteil  
 Riemann Musiklexikon Sachteil, hrg. von Willibald Gurlitt/Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967
- Riepel  
 Joseph Riepel, Harmonisches Syllbenmaß Dichtern melodischer Werke gewidmet und angehenden Singkomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen gesprächsweise abgefaßt, Regensburg 1776
- RV  
 Peter Ryom, Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (Kleine Ausgabe), Leipzig 1974
- Schering  
 Arnold Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 1), Leipzig 1905
- Schweitzer  
 Albert Schweitzer, Johann Sebastian Bach, Leipzig 1963
- Siegele  
 Ulrich Siegele, Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Neuhausen-Stuttgart 1975
- Steglich  
 Rudolf Steglich, Tanzrhythmen in der Musik Johann Sebastian Bachs, Wolfenbüttel/Zürich 1962
- Stephan  
 Rudolf Stephan, Die Wandlung der Konzertform bei Bach, in: Die Musikforschung 6 (1953), S. 127—143
- Symposium Marburg  
 Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, hrg. von Reinhold Brinkmann, Kassel/Basel/London 1981
- Szeskus  
 Reinhard Szeskus, Zum Vokaleinfluß in Bachs Kantatenritornellen, in: Symposium Marburg, S. 153—160

## REGISTER

(Seitenzahlen in Klammern verweisen auf Anmerkungen)

### *Komponistennamen*

Bach, C. Ph. E.	164	Nicolai, Ph.	117
Bach, J. L.	91	Pachelbel, J.	(124)
Beethoven, L. van	(36)	Paumann, C.	59, (171)
Byrd, W.	(50)	Praetorius, M.	(116)
Händel, G. Fr.	92 f., 173	Scarlatti, A.	94
Haydn, J.	(73), (105), (174)	Schütz, H.	115, (170), 173
Hoffmann, G. M.	92	Schumann, R.	(84)
Ileborgh, A.	59	Telemann, G. Ph.	92
Johann Ernst von Sachsen-Weimar	22	Vivaldi, A.	15 ff., 18, 19, 20 ff., 22, 23, 27, 30, (31), (42), 43, 76 f.
Machaut, G. de	(170), 173	Walther, J. G.	(23)
Monteverdi, Cl.	89, 173		
Mozart, W. A.	94		

### *Werke Bachs, nach BWV-Nummern geordnet* (Zweifelhafte Werke sind einbezogen)

#### *Kantaten*

1	(81), 134 f.	67	97 f., 99 f.
4	124, 140 f.	68	(96), (158)
5	(83)	70	(73)
6	113, 114 f., 146, 154	75	(73), 120 f.
7	130 f.	77	(73)
8	122 f.	78	125 f.
10	(73), (154)	80	117, 159
12	95, 111	85	137 f.
15	91 f.	91	133 f.
18	(165)	92	138
19	111	93	(73), (154)
25	(73)	94	138
26	106 ff.	97	122
29	(153)	101	138 f.
31	(165)	104	82, (136), (171)
32	132 f.	105	(81)
39	113 f., 148	110	64, 161, 162
41	134	113	124 f., 129 f., 134, 136 f.
43	(120)	117	88
45	83	119	88, 110
48	88	120	159 ff., 162
49	(153)	120a	(153)
51	146 f., 148	124	134
54	98 f.	126	82
60	147 f.	130	118, 133
66	(95), 110	131	110, 156

131a 155 f., 169  
 132 (81), (160)  
 133 125  
 135 (95)  
 137 135, 145, 154  
 138 126  
 139 124  
 140 75, 86, 88, 105 ff., 115 f., 117 f.,  
 127 ff., 134, 135, 141 ff., 146, 154, (160)  
 143 110  
 145 104 f.  
 146 164 ff., 169  
 147 118 ff.  
 153 (54), 97  
 158 159  
 160 92  
 161 111, 159  
 163 (81)  
 166 156 ff.  
 169 (153), 162 ff., 169  
 171 110  
 173 112  
 178 131 f., 137  
 182 112  
 187 117  
 188 164  
 189 92  
 190 (44), 97  
 193 95  
 194 96  
 198 111  
 202 (160)  
 206 (83)  
 207 162  
 208 96, (158)  
 211 108 f.  
 214 84

*Motetten*

225—231 (151), (171)

*Passionen und Oratorien*

Matthäus-Passion 244 (81), 86, 87, (87),  
 88, 90, (90), 102 ff., (159)  
 Johannes-Passion 245 (171)  
 Weihnachtsoratorium 248 (81), 82, 85,  
 86, 87, 112 f., 118, 138, 139 f.

*Werke für Orgel*

Sonaten

525 50 f.  
 526 51  
 527 51  
 530 51

Präludien und Fugen

532 66, (155)  
 532a (66)  
 536 60  
 541 59 f.  
 545 60 f.  
 545a (61)  
 549 66

Passacaglia 582 (54)

Trio 584 156 ff., 169

Konzertbearbeitungen

592—597 22 f., 77  
 593 (17), 22, (42), (43)  
 594 (31)  
 595 22

Orgel-Büchlein

600 71 f.  
 601 68  
 604 67  
 607 72 f.  
 609 67  
 613 (69)  
 614 67  
 617 73  
 621 68  
 622 67  
 624 68  
 625 67  
 639 (154)  
 641 67, (69)

Schübler-Choräle

645—650 141, 154, 169  
 645 141  
 646 155  
 649 146  
 650 145

Achtzehn Choräle

655 (70)  
 657 69  
 658 70  
 661 75

- 661a 75  
668 70  
Clavier-Übung, dritter Teil  
671 69  
688 74 f., 80, 174  
Kirnberger-Sammlung  
694 70 f., 155  
705 69 f.  
707 67  
708 67  
Übrige Choralbearbeitungen  
715 67  
722 67  
723 69  
726 67  
729 67  
734 71  
739 75 f.  
Canonische Veränderungen 769 (72)  
*Werke für Klavier*  
Inventionen  
777 64  
Englische Suiten  
809 45, (47)  
Französische Suiten  
812 50  
813 (45)  
814 45 f., (47), 47 f.  
816 46 f.  
817 (48)  
Partiten  
825 (108)  
826 63, 80, 174  
829 (45), 61  
830 61 f.  
Wohltemperiertes Klavier  
846 (57)  
847 64  
848 56  
852 65 f., 80  
856 64  
865 57  
872a (59)  
876 57  
880 57  
881 57 f., 64  
882 58 f., (130)  
890 64  
893 57, 58  
Präludien und Fugen  
894 37  
Chromatische Fantasie und Fuge 903  
(90), 91  
Italienisches Konzert 971 22, 27 ff.,  
30 f., 33 ff., 39, 42 ff., 48 f., 77, 80,  
(113), 166, 174  
Konzertbearbeitungen  
972—987 22 f., 77  
976 23  
978 23  
984 22, 23  
Capriccio 992 (54)  
*Kammermusik*  
Sonaten und Partiten für Violine allein  
1004 (54)  
1005 (63)  
1006 62, (153)  
1006a (153)  
Sonaten für Violine und Cembalo  
1014 54 ff.  
1015 56  
1016 53 f., 56, 77  
1019 53, 56  
1019a 52 f., 78, 160, 169  
Sonaten für Violine und Generalbaß  
1021 (12)  
Sonaten für Viola da gamba und  
Cembalo  
1028 51 f., 53  
Sonaten für Flöte und Cembalo  
1030 56  
Triosonaten  
1038 (12)  
Instrumentalsatz 1040 96  
*Instrumentalkonzerte*  
Violinkonzerte  
1041 26, (30), (35), 37, 38, 39, 40 f.,  
(128)

1042	(26), (30), 32, (32), 34, 39, 41 f., 77	1055	30, 33, 39
1043	(37), 38, 39	1056	33
Tripelkonzert 1044 37		1058	22, 26, 27, 77
Brandenburgische Konzerte		1060	(24), 30, 39
1046	32, 39, 162, 169	1061	22, 23 ff., 27, 36, 39, (39), (61), 77, 80, 174
1047	29 f., 37, 38, 39, (39)	1062	(24)
1048	30	1063	38
1049	36	1064	42
1050	18, (28), (30), 36, 39, (39)	1065	(24)
Cembalokonzerte			
1052	34, 42, 164 ff.		
1052a	164		
1053	18 f., 20, 30, 31 f., 39 f., (153), 162 ff.	<i>Ouvertüren</i>	
1054	(26)	1066	122
		1067	(108)
		1069	63 f., 80, (108), 110, 169