

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 7 (1983)

Heft: [2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion

Artikel: Zur Konzertform in einigen späten Orgelwerken Johann Sebastian Bachs

Autor: Zehnder, Jean-Claude

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869162>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZUR KONZERTFORM IN EINIGEN SPÄTEN ORGELWERKEN
JOHANN SEBASTIAN BACHS

Von der mittleren Weimarer Zeit an, ab etwa 1713, war das Konzertschaffen Antonio Vivaldis von vielfältigem Einfluß auf Johann Sebastian Bach, vor allem natürlich im Bereich der Kammermusik. Aber auch einige Weimarer Orgel- und Cembalowerke orientieren sich an Vivaldis Konzertform¹. Als Bach sich in Leipzig nach den ersten Jahren des intensiven Kantatenschaffens wieder der Tastenmusik zuwandte, nahm er erneut den Typus einer zwei- oder mehrthemigen Werkdisposition auf. Im Vordergrund des Interesses stehen in dieser Studie die Orgelpräludien und die Triosonaten für Orgel. Aber auch der erste und der zweite Teil der *Clavier-Übung* und sogar einige Fugen müßten in eine umfassendere Betrachtung einbezogen werden. Im letzten Lebensjahrzehnt scheint Bach wieder eine monothematische Konzeption bevorzugt zu haben: im *Wohltemperierten Clavier II* findet sich kein einziges Präludium in klar formulierter Konzertform; in den Spätwerken dominiert das Interesse am Kanon und an der Fuge.

„Die Konzertform Vivaldis und Bachs kann auf zwei Bestandteile zurückgeführt werden: 1. ein thematisches, nicht-modulierendes Tutti-Ritornell und 2. mehrere nicht-thematische oder gegenthematische, modulierende Concertino- bzw. Solo-Episoden.“² Auf dem mehrfachen Wechsel zwischen dem klangvollen, einprägsamen Orchester-Tutti und dem formelhaften solistischen Figurenspiel der Soloinstrumente beruht eine wesentliche Wirkung des Vivaldischen Konzertsatzes. In Bachs Orchesterwerken und mehr noch in der Tastenmusik ist dieser Kontrast stark abgeschwächt, teilweise bis zu „kleinsten Differenzen“³.

Die meisten Konzertformen, vor allem im Bereich der Kammermusik, beruhen auf einem *vielfältigen* Wechsel von Tutti- und Solothematik. Der Versuch, eine Form von vier Tutti- und drei Soloteilen als Norm anzunehmen, gelingt nur unvollkommen⁴. Sehr häufig sind überraschende, spielerische Wechsel, etwa vom prägnanten Tutti-Kopf zum lockeren Solo, oder ein unerwartetes Ausscheren aus dem Tutti mittels Trugschluß.

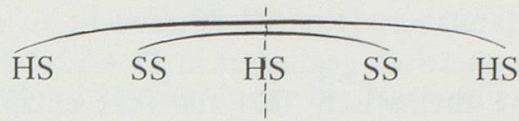
¹ Ein vollständiger Literatur-Nachweis ist angesichts des großen Umfangs des Bach-Schrifttums nicht möglich. Der Einfluß Vivaldis auf Bach ist seit langem bekannt. Die neueste zusammenfassende Darstellung ist das Buch von Hans-Günter Klein, *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Strasbourg/Baden-Baden 1970 (*Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 54); die Bemerkungen zu den Orgelwerken sind allerdings sehr knapp (76s.). Einen guten Überblick über die Fragen der Analyse gibt die Studie von Werner Breig, „Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten“, *Bachforschung und Bachinterpretation heute, Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, veröffentlicht für ihre Mitglieder von der Neuen Bachgesellschaft, Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig, 1981.

² Carl Dahlhaus, „Bachs konzertante Fugen“, *Bach-Jb* 41 (1955), 46.

³ C. Dahlhaus, op. cit., 47; Rudolf Stephan, „Die Wandlung der Konzertform bei Bach“, *Mf* 6 (1953), 131.

⁴ C. Dahlhaus, op. cit., 47; H.-G. Klein, op. cit., 13.

Die Werke, die hier zur Diskussion gestellt werden sollen, setzen den thematischen Wechsel in mehr „konstruktiver“ Weise ein. Entsprechungen von längeren Formteilen spielen dabei eine große Rolle. Die Auswahl der Werke geschah unter dem Gesichtspunkt der *symmetrischen* Entsprechung einzelner Teile, zum Beispiel



Wie in der Literatur über die Orgelwerke üblich, bezeichnen wir die „Tutti“-Teile als Hauptsätze (HS), die „Solo“-Episoden als Seitensätze (SS). Eine Anspielung auf die Formen der klassischen Sonate ist damit keineswegs beabsichtigt.

I

Die Da-Capo-Form A—B—A, die aus der Vokalmusik wohlbekannt ist, repräsentiert die einfachste Möglichkeit einer symmetrischen Anlage: der ganze erste Teil wird wörtlich wiederholt (meist ist die Wiederholung nicht notiert, sondern eben durch den Vermerk „Da Capo“ gefordert). Eine Auszierung des Da Capos wird insbesondere vom Sänger in der Oper erwartet, wohl weniger vom Organisten, der eine Triosonate oder die *e-moll-Fuge* spielt.

Im B-Teil sind fast immer kürzere „Einsprengsel“ aus dem A-Teil verarbeitet, die aber in der Regel wenig selbständig und so dicht verflochten sind, daß die primäre Dreiteiligkeit der Form nicht fraglich ist. Als Beispiel aus unserem Werkbereich wäre der erste Satz der *Triosonate d-moll* zu nennen. Ebenso ist meines Erachtens die *Orgelfuge e-moll* BWV 548 nicht im Sinne der Konzertform⁵, sondern der Da-Capo-Form aufzufassen: die kurzen Zitate aus dem A-Teil sind nicht selbständig, sondern ganz in den Verlauf des B-Teils integriert. Von diesen Werken soll aber nicht die Rede sein.

Nun gibt es Da-Capo-Formen, in denen auch der B-Teil Symmetrie-Elemente aufweist; diese Werke nähern sich einer fünfteiligen Form A—B—A—B—A. Die Zuordnung zur Da-Capo-Form oder zur Konzertform mag dabei fließend sein. Zwei dieser Werke möchte ich im Sinne einer Vorbereitung auf die Betrachtung der Konzertform kurz darstellen.

⁵ Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, 115.

Triosonate C-dur BWV 529, 1. Satz

Die durch das Da Capo gegebene Dreiteiligkeit (im Original ist die Wiederholung des A-Teils nicht ausgeschrieben, im Gegensatz zu den Neuausgaben) hat in diesem Satz die Taktzahlen 50 + 54 + 50⁶.

Der B-Teil steht also (annähernd) im Gleichgewicht zu einem A-Teil. Der B-Teil ist in sich wiederum symmetrisch gegliedert in 21 + 12 + 21 Takte, wobei sich die flankierenden Abschnitte thematisch Takt für Takt entsprechen. Der Zentralabschnitt des B-Teils (T. 72–83) besteht aus drei Viertaktgruppen, nochmals in symmetrischer Anordnung:

4	4	4
Hauptthema	Motive aus B	Hauptthema
F-dur	F–C–G–d–a	a-moll

Die mittlere Viertaktgruppe verarbeitet den ersten Takt des Seitenthemas, die Pedalstimme (Achtel + Achtelpause) ist ebenfalls charakteristisch für die B-Thematik. Es ist also ungenau, den ganzen 12taktigen Abschnitt als Hauptsatz zu bezeichnen⁷. Der erste B-Abschnitt führt auf harmonisch vielfältigem Pfad von C-dur nach F-dur (T. 51–71, C–G–e–a–F–d–F, um nur die wichtigsten Stufen zu nennen). Der zweite 21taktige Abschnitt ist eine Oberquint-Transposition des ersten, mit vertauschten Oberstimmen, allerdings erst vom fünften Takt an wörtlich (T. 88). Der Abschnitt beginnt in a-moll (an das Hauptthema T. 80–83 in dieser Tonart anschließend): bei vollständiger Quint-Transposition müßte hier G-dur stehen. Zwischen T. 84 und T. 87 geschieht also eine „harmonische Korrektur“: die beiden Seitenthemen folgen sich in Quartbeantwortung (a-moll/d-moll) statt in Quintbeantwortung.

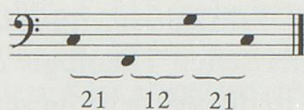
⁶ Die Taktzählung stößt dort auf Schwierigkeiten, wo der erste Klang des nachfolgenden Taktes noch zur zu Ende gehenden Phrase gehört. Das ist am offensichtlichsten bei Schlußakkorden (das Da Capo kann hier auch mit 55 Takten angegeben werden), aber die gleiche Situation besteht auch bei Übergängen vom HS zum SS o.ä. Johann Philipp Kirnberger handelt von diesen Fragen in seiner *Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin/Königsberg 1776–79 (Reprint Hildesheim 1968), im Zweiten Teil unter der Überschrift „Von dem Rhythmus“ (137 s.). Er geht aus von der Feststellung, „daß die Abschnitte am gefälligsten sind, die aus einer Anzahl Tackte bestehen, die sich durch 4 theilen läßt“. Wenn aber „der Schluß in die Tonica noch einen Tackt erfordert, so bekommt der letzte Abschnitt eine ungerade Anzahl von Tackten, 33 anstatt 32, oder 49 anstatt 48, ohne daß das Gehör beleidigt wird. Dies ist auch der Fall, deßen ich vorher erwähnt habe, da das Ende eines Ritornells mit dem Anfang der Sing= oder Solostimme zusammen trifft“ (141). Kirnberger nennt als Beispiel das Tutti und den Soloanfang des ersten Satzes aus dem *Cembalo-Konzert* d-moll BWV 1052. Wir geben die Taktzählungen im allgemeinen so, daß dieser „zusätzliche“ Klang *nicht* berücksichtigt ist. Die Angabe T. 72–83 z. B. schließt ein, daß die Phrase erst mit dem Anfang von T. 84 endet.

⁷ H. Keller, op. cit., 107, analysiert den Satz im Sinne einer fünfteiligen Konzertform. Man müßte entweder eine siebenteilige Konzertform annehmen

HS	54	4	4	54
SS	21	4	21	

oder, was sinnvoller scheint, eine Da-Capo-Form 54 + 50 + 54 mit zwei Zitaten des A-Themas im B-Teil.

Selbstverständlich wäre es Bach ein Leichtes gewesen, auch die Tonarten-Stationen symmetrisch anzuordnen:



Die Takte 78–79 könnten entfallen (oder die Harmoniebewegung von F nach G könnte auf vier Takte gedehnt werden). Die erwähnte Korrektur wäre dann unnötig, und der zweite B-Abschnitt würde, genau transponiert, von G-dur nach C-dur zurückführen. Warum also diese Veränderung? Zwei Gründe scheinen mir wahrscheinlich: Bach strebt nach einer Ausweitung des Modulationsplans in den Moll-Bereich und zugleich nach einer Intensivierung im zweiten B-Abschnitt. Moll tritt an die Stelle von Dur in den Takten 78–88; schon dies bedeutet eine Intensivierung gegenüber T. 51–55. Dazu kommt eine thematische Verdichtung: T. 86 Themen-einsatz auf $\frac{4}{2}$ -Klang, T. 87 zusätzliche Achtelbewegung im Pedal; dieser Takt ist damit der „bewegteste“ des ganzen Werks (durchgehende Sechzehntel in beiden Manualstimmen, durchgehende Achtel im Pedal). Die Symmetrie der Taktzahlen wird also „gestört“ durch eine Intensivierung des musikalischen Geschehens, die *nach* der Mitte liegt; dieser Tatsache werden wir noch öfter begegnen.

Im Gegensatz zum vielfältigen Stufengang des B-Teils weist der A-Teil einen harmonisch außergewöhnlich stabil gefügten Bau auf. Von den 13 motivischen Gruppen stehen sechs über Orgelpunkten (oder figurierten Orgelpunkten), welche alle im Quint- oder Doppelquintabstand zur Tonika stehen (die Stufen der Orgelpunkte sind in der nachfolgenden Skizze bezeichnet). Die übrigen Gruppen vollziehen eine gemessen schreitende Harmoniebewegung, die zwischen den Orgelpunkten vermittelt bzw. kadenziert. Ein Vergleich mit dem Hauptsatz des *c-moll-Präludiums*⁸ ist sehr instruktiv, muß aber hier unterbleiben.

Ein Überblick möge das Gesagte zusammenfassen. Die periodische Struktur des Satzes basiert weitgehend auf der Viertaktgruppe, die gelegentlich um einen Takt verkürzt oder erweitert wird:

4 4 3 5	4 4 3 4	3 4 3 4 5	4 5 4 4 4	4 4 4	4 5 4 4 4	Da Capo
C G	G D	F C		F a		
16	15	19	21	12	21	
4	:	4	:	5		5
						:
						:
						5

A- und B-Teil haben je 13 Gruppen. Da im B-Teil keine verkürzten Gruppen auftreten, ist die Taktzahl etwas größer als im A-Teil (54 im Vergleich zu 50; bei lauter viertaktigen Gruppen wäre die Taktzahl 52).

⁸ Verweise, die ohne nähere Angaben erscheinen, beziehen sich auf Werke, die in dieser Studie ausführlich besprochen werden.

Duetto F-Dur BWV 803

Eine formale und theologische Interpretation dieses Werks hat Ulrich Siegele veröffentlicht⁹. Seine Deutung der Taktzahlen, insbesondere die Aufschlüsselung zu (lateinischen) Begriffen der lutherischen Theologie durch das Zahlenalphabet, sind sehr weitgehend. Es liegt nicht in der Absicht dieser Studie, diesen schwierigen, in den letzten Jahren heftig diskutierten Fragen nachzugehen¹⁰.

Klar beschreibt Siegele die symmetrische Anlage des Werks, die wir hier nur kurz skizzieren wollen. Die primäre Dreiteiligkeit (das Da Capo ist nicht ausgeschrieben) ergibt die Taktzahlen

$$\begin{array}{c} 37 + 75 + 37 \\ \underbrace{\quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad} \\ 74 \end{array}$$

Die Verhältnisse sind anders als bei der *C-dur-Sonate*: der B-Teil steht im Gleichgewicht zu beiden A-Teilen zusammen (1 : 2 : 1). Die Mitte bildet in bekannter Art ein Zentralabschnitt, der hier 13 Takte lang ist. Er besteht aus einem Hauptthema in F-dur mit (neuem) chromatischem Kontrapunkt, einer Umkehrung dieses ganzen Gebildes in f-moll und drei dicht anschließenden Zwischentakten. Dieser Zentralabschnitt ist *in sich* also weniger symmetrisch als derjenige der *C-dur-Sonate* (Siegele gibt die Taktzahlen 5 + 8, die er als Bestandteil der Summenreihe 2, 3, 5, 8, 13 deutet¹¹). Die den Zentralabschnitt flankierenden Teile zu je 31 Takten sind wie bei der *C-dur-Sonate* ganz entsprechend (Varianten wegen Stimmtausch in T. 95–96 und T. 110–111). Diese Abschnitte weisen in sich nochmals eine Wiederholung auf:

$\overbrace{31}$	$\overbrace{13}$	$\overbrace{31}$
$\overbrace{15} \quad \overbrace{15 + 1}$	$5 \quad 5 + 3$	$\overbrace{15} \quad \overbrace{15 + 1}$
d-moll a-moll	F-dur f-moll	f-moll c-moll

Ungewöhnlich sind im letzten Abschnitt die Tonarten f-moll und c-moll: sowohl die Tonika als auch die Dominante erscheinen in der Moll-Variante. Siegele deutet den unvermittelten Eintritt der Tonart f-moll in T. 74 überzeugend als intervallgetreue Umkehrung (Dur-Dreiklang aufsteigend = große Terz + kleine Terz; Moll-Dreiklang absteigend = ebenfalls große Terz + kleine Terz)¹². Der Bereich f-moll/c-moll herrscht nun bis zur c-moll-Kadenz T. 111 und wird dann ebenso unvermittelt wieder verlassen. Demgegenüber steht der erste B-Abschnitt in den naheliegenderen Moll-Tonarten d-moll und a-moll; unvermittelt ist aber auch hier der Wechsel von F-dur (T. 37) nach d-moll (T. 38)¹³. Die beiden 31taktigen Abschnitte stehen

⁹ Ulrich Siegele, *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-dur*, Neuhausen/Stuttgart 1978 (*Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 6).

¹⁰ Ulrich Meyer, „Zum Problem der Zahlen in Johann Sebastian Bachs Werk“, *MuK* 49 (1979), 58–71; Stellungnahmen zu Ulrich Meyers Aufsatz, *MuK* 49 (1979), 229–233; Ulrich Meyer, „Zahlenalphabet bei J. S. Bach? – Zur antikabbalistischen Tradition im Luthertum“, *MuK* 51 (1981), 15–19.

¹¹ U. Siegele, op. cit., 15.

¹² U. Siegele, op. cit., 22 s.

¹³ In ähnlicher Art setzt der SS auf der Unterterz (Tp) ein im dritten Satz der *Orgelsonate G-dur* (T. 19); oder der B-Teil im dritten Satz des 5. *Brandenburgischen Konzerts* (T. 79).

zueinander in Terz-Transposition, sind also nicht symmetrisch in der harmonischen Position; die Überleitungstakte besorgen die „harmonische Korrektur“ (T. 68 vermittelt zwischen a-moll und F-dur, T. 112 zwischen c-moll und F-dur).

Außergewöhnlich scheint mir die Tatsache, daß in diesem Werk kaum harmonische „Entwicklungen“ stattfinden. Klar abgegrenzte tonale „Flächen“ stehen gegeneinander. Die fünf Hauptteile kontrastieren außerdem durch die Satzstruktur: A-Teil diatonisch, viele Dreiklangsbrechungen; Zentralteil Chromatik, stufenweise Sechzehntel; B-Abschnitte Kanon, übermäßige Sekunden, verminderte Septimen, Tritonus-Querstand im Themenkanon (T. 46–47).

Wir brechen hier ab; es geht ja vorerst darum, zu zeigen, daß ein fünfteiliger Plan mit symmetrischen Längen und sich entsprechenden Rahmenteilern bei Bach denkbar ist. Eine schematische Darstellung könnte so aussehen:



Die äußeren Rahmenteilern sind identisch (Da Capo); die inneren Rahmenteilern vollziehen eine Entwicklung, die „parallel“ verläuft (dazu tritt Stimmtausch); der Zentralabschnitt vermittelt zwischen diesen Stufen. Wie wir gesehen haben, trifft diese Skizze mehr auf den ersten Satz der *C-dur-Sonate* zu als auf das *Duett*, da dort das Moment der Entwicklung zurücktritt und das Zentrum mit Dur-Tonika/Moll-Tonika eine sehr spezielle Stellung hat.

Eine solche Struktur scheint selten zu sein; unter Bachs Instrumentalwerken habe ich keine weiteren Beispiele finden können. Daß der außergewöhnliche Bau des *F-dur-Duetts* eine besondere „Bedeutung“ hat, ist sehr wahrscheinlich. Nach Siegele zeichnen die fünf Teile „sowohl nach der Proportion wie nach der Anordnung, die die Proportion konkretisiert, die Figur des Kreuzes“¹⁴. Aber ist die außergewöhnliche satztechnische Situation damit genügend erklärt? Doch Fragen der Symbolik müssen hier beiseite bleiben.

II

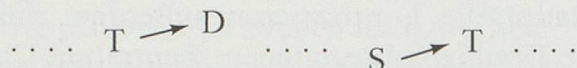
Wir wenden uns nun dem eigentlichen Thema dieser Studie, der Konzertform, zu. Diese Werke sind weniger symmetrisch gebaut und vielfältiger in den thematischen Beziehungen.

Die beiden Werke, die wir zunächst betrachten, sind verwandt mit der *C-dur-Sonate* und mit dem *Duett* durch den fünfgliedrigen Aufbau mit „paralleler“ Anlage der beiden Seitensätze. Die drei Hauptsätze aber haben untereinander vielfältigere Verwandtschaft in der Art eines Konzerts; vor allem ist auch der mittlere Hauptsatz in diese direkten „Entsprechungen“ einbezogen.

¹⁴ U. Siegele, op. cit., 29. Reinhold Birk, „Die Bedeutung der Vier Duette in Bachs Klavierübung III“, *MuK* 46 (1976), 63–69, versucht folgende Ordnung der Duette wahrscheinlich zu machen: Duett I = Karfreitag, Duett II = Ostern, Duett III = Himmelfahrt, Duett IV = Pfingsten.

Triosonate c-moll BWV 526, 3. Satz

Die Parallelität der beiden Seitensätze ist bei diesem Sonatensatz offenkundig: der erste SS vollzieht den Weg von der Tonika zur Dominante, der zweite ist eine vollständige Unterquint-Transposition des ersten (mit Stimmtausch). Die so entstehende Tonarten-Disposition



ist bei Bach häufig anzutreffen. Sie scheint mir charakteristisch für sein „konstruktives Denken“¹⁵. Dadurch, daß die „Öffnung von der Tonika zur Dominante“ und die „Rückführung von der Subdominante zur Tonika“ mit dem gleichen thematischen Material vollzogen wird, entsteht auch ausdrücklich eine „Symmetrie der Stufen“: wir stellen die Dominante als Oberquint, die Subdominante als Unterquint dar.

Die Hauptsätze sind in der Länge sehr verschieden und es findet nur eine partielle Schlußreprise statt¹⁶:

HS	29 + $\overbrace{28}^{\text{c}}$	16 $\overbrace{g-f}$	$\overbrace{14 + 29}^{\text{c}}$	= 116
SS	$\underbrace{28}_{\text{c-g}}$	$\underbrace{28}_{f-c}$		= $\frac{56}{172}$

Der Symmetrie der SS-Disposition entspricht also *nicht* eine Symmetrie der Längenverhältnisse (eine solche entsteht bei gleicher Länge des ersten und letzten HS, wie wir sie bei der *C-dur-Sonate* und beim *F-dur-Duett* beobachtet haben). Der erste HS ist hier etwa gleich lang wie die beiden andern zusammen; die Mitte des Werks liegt so beim Beginn des mittleren HS (85 + 87 Takte).

Betrachten wir nun die Teile näher. Die Hauptsätze haben die Gestalt einer Fuge im Stile antico (♩-Takt, Achtel als schnellster Notenwert). Das Thema läßt an ein Streicher-Tutti denken¹⁷. Die Taktzahlen der HS-Abschnitte bezeichnen die fünf

¹⁵ Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1951, 67–69, beschreibt die „subdominante Reprise“ anhand der *Invention F-dur*. Unter den Orgelwerken seien genannt: *Triosonate G-dur*, 2. Satz; *Triosonate C-dur*, 3. Satz (Reprise verkürzt); in freierer Art der 3. Satz der *Triosonate e-moll*. Die in der klassischen Sonate häufige Anordnung T–D/T–T (die eine harmonische Korrektur in der Reprise bedingt), findet sich bei Bach seltener: der Schlußsatz des *Italienischen Konzerts F-dur* BWV 971 zeigt eine solche Disposition, wenn auch der erste SS (T. 25–64) und der letzte (T. 151 bzw. 155–187) sich nicht völlig entsprechen; *Fuge Cis-dur* im *Wohltemperierten Clavier I*; *Präludium D-dur* im *Wohltemperierten Clavier II*.

¹⁶ Bei Auftakten ist die Taktzählung gelegentlich fraglich. Wir wählten hier diese Zählung, weil der SS ganz auf Vier- und Achttaktgruppen basiert. Sich entsprechende Abschnitte sind im Schema durch gestrichelte Klammern bezeichnet.

¹⁷ Ich denke besonders an den Schlußsatz des 4. *Brandenburgischen Konzerts*. Hans Eppstein, „Grundzüge in J.S. Bachs Sonatenschaffen“, *Bach-Jb* 55 (1969), 30, weist auf die Verwandtschaft zur *Sonate f-moll* für Violine und obligates Cembalo hin (2. Satz, aber C-Takt mit Sechzehnteln).

Durchführungen dieses Themas. Der erste HS ist durch eine c-moll-Kadenz in zwei Durchführungen von (fast) gleicher Länge gegliedert. Die erste Durchführung besteht aus drei Themen in der normalen Folge c-moll (S), g-moll (A), Zwischenspiel, c-moll (B). Aus dem Ende des Themas (T. 6) stammt das wichtigste Achtelmotiv, das die HS-Teile stark prägt.


Die zweite Durchführung hat die Themenfolge f-moll (S), Zwischenspiel, c-moll (A), Schlußspiel. Das erste Thema erhält eine Intervallstruktur „zwischen Dux und Comes“: der Kopf steht in c-moll, die Sequenz wendet sich nach f-moll. Diese Wendung zur Subdominante ist in der zweiten Hälfte des HS (wie im Konzert-Ritornell) die Regel¹⁸. Das folgende Zwischenspiel kehrt zurück nach c-moll V. Stufe; auf das c-moll-Thema folgt ein „Verweilen“ um die liegende Stimme c, das die Schlußkadenz vorbereitet¹⁹. Mit diesen beiden Durchführungen ist das thematische Material der HS-Teile exponiert. Die fünfte Durchführung entspricht Takt für Takt der zweiten, wobei die Oberstimmen vertauscht sind (T. 30–57 = T. 144–171). Die dritte und vierte Durchführung zeichnen sich durch Engführung des Hauptthemas aus. Sie können in ihrer Themenfolge als „Verdichtung“ der ersten Durchführung betrachtet werden: die beiden Manual-Themen werden durch die Engführung überlagert, auf das Zwischenspiel wird verzichtet, das Pedalthema bildet den Abschluß (die Kontrapunkte zum Pedalthema sind nicht gleich, aber doch verwandt). Diese beiden Durchführungen sind etwa halb so lang wie die übrigen. In harmonischer Hinsicht allerdings sind die dritte und vierte Durchführung nicht der ersten nachgebildet. Der mittlere HS (die dritte Durchführung) führt die Modulation g–c–f aus. Bach macht hier von der (oben beschriebenen) Möglichkeit Gebrauch, während eines Themas eine Quint abwärts zu modulieren. Die Engführung (T. 86) bringt zwei Themen in c-moll (Dux) im Abstand von zwei Takten; zum ersten Themenkopf spielt das Pedal eine g-moll-Kadenz in Vierteln, zum Ende der Engführung eine c-moll-Kadenz in Halben. Das Pedalthema setzt die Bewegung fort von c-moll nach f-moll (es hat die gleiche Intervallstruktur wie das Thema in T. 30).

Die vierte Durchführung beginnt und schließt in c-moll; mit der Engführung im Abstand eines Taktes ist hier die stärkste thematische Konzentration des Satzes erreicht. Der Alt führt mit einem Thema (Dux) in f-moll; das Sopranthema steht eine Quint höher und ist an die Tonart f-moll angepaßt. Das Pedalthema setzt in

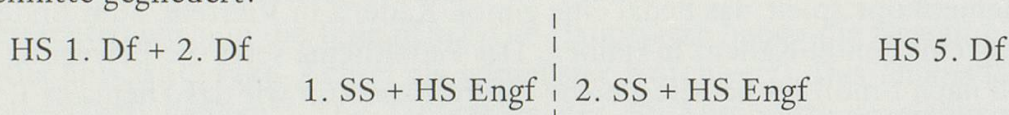
¹⁸ Die Zweiteiligkeit legt einen Vergleich mit den beiden HS in den *Präludien* c-moll und Es-dur nahe. Es scheint mir aber bei diesem Sonatensatz nicht angezeigt, von Vordersatz und Nachsatz zu sprechen, da das fugische Element überwiegt. Sehr ähnlich gebaut ist der A-Teil der *Fuge e-moll* BWV 548: die „Mitte“ wird hier durch drei Takte im doppelten Kontrapunkt über dem Baßton E dargestellt (T. 29–31); vier Themen in e-moll und h-moll vor der Mitte, drei Themen in e-moll und a-moll nach der Mitte. Zur Tonartendisposition T–D–S–T siehe Dahlhaus, op. cit., 70 s.

¹⁹ Die Beobachtungen an diesen Werken beziehen sich auch auf die Verwandtschaft von kürzeren thematischen Gruppen (Viertaktgruppen u. ä.), die hier nur andeutungsweise genannt werden können. Zum Modell des „Verweilens“ siehe *Präludium Es-dur* T. 25. Das Auftreten dieses Modells könnte höchstwahrscheinlich einen Baustein zu einer zukünftigen Stil-Chronologie bei Bach abgeben.

f-moll ein (es ist das einzige Thema, das in f-moll *beginnt*), hat aber die gleiche Lage wie das Pedalthema der ersten Durchführung. Die Oberstimmen nähern sich immer mehr der Gestalt der ersten Durchführung (T. 139 ähnlich T. 25; T. 142 gleich T. 28); das Einmünden in die wörtliche Reprise geschieht allmählich. Diese Durchführung betont stark die Tonart f-moll.

Die Seitensätze beginnen mit einem kontrastierenden Thema; vor allem der impulsive Rhythmus  und die gezackte Melodik unterscheiden es von der HS-Thematik²⁰. Aber auch harmonisch ist es viel bewegter, stufenreicher als das Hauptthema: T. 58 c-moll, T. 62 As-dur, T. 63 f-moll, dann Wendung nach B-dur (T. 66). Das zweite Thema setzt in regulärer Quintbeantwortung ein, schließt somit auf der Stufe F (hier aber nicht F-dur, sondern B-dur V). Nun nähert sich die Thematik wieder der des Hauptsatzes: die Sechzehntel verschwinden, die Harmonik wird großflächiger. Zwei Viertaktgruppen „verweilen“ in B-dur (liegende Stimme f^2) und Es-dur (liegende Stimme b^1); nun erscheint T. 82 sogar der Kopf des Hauptthemas im Pedal und das Achtelmotiv des HS: vier steigende Quintschritte führen von Es nach G. Der Übergang vom SS zur Einführung des Hauptthemas geschieht ohne Zäsur, er ist zudem „thematisch verschränkt“²¹.

Der Eintritt des Hauptsatzes auf der Dominante und wieder auf der Tonika (Schlußreprise) sind also bei diesem Werk so „unauffällig“ wie möglich gestaltet (häufiger ist ein deutliches Hervortreten gerade dieser Punkte). Die klar hörbaren Hauptzäsuren des Satzes liegen dagegen je beim Beginn der Seitensätze (vorher Kadenz, neuer Themeneinsatz, Pausieren der andern Oberstimme). Besonders deutlich ist die Zäsur beim Beginn des zweiten SS (vorher hohe Lage, dann tiefliegendes Thema in der Mittelstimme). Es entsteht sozusagen ein „zweiter Plan“, in vier Abschnitte gegliedert:



Die beiden inneren Abschnitte sind harmonisch bewegter und thematisch dichter als die Rahmenteile. Ein Zentrum dieser Struktur liegt beim Beginn des zweiten SS, wir nennen es das „Zentrum der Intensität“; es teilt das Werk im Verhältnis 7 : 5.

Zusammenfassend stellen wir die Frage nach den Proportionen dieses Satzes. Das folgende Schema gliedert in der ersten Zahlenreihe nach dem Auftreten der Themen (Hauptthema und Seitenthema sind je durch Unterstreichung hervorgehoben).

²⁰ In Werken im C -Takt (Stile antico) bringen die Solo-Episoden oft Sechzehntel: 4. *Brandenburgisches Konzert*, 3. Satz; *Konzert für drei Cembali* C-dur, 3. Satz.

²¹ Eine ähnliche „Vorankündigung“ des Hauptthemas in der *C-dur-Sonate*, 1. Satz, T. 68 und 101. Zur Verschränkung (ebenfalls vom SS zum HS) siehe unten beim *Es-dur-Präludium*.



$\frac{8}{c}$ $\frac{8}{g}$ 5 $\frac{8}{c}$	$\frac{6}{f}$ 8 $\frac{6}{c}$ 8	$\frac{8}{c}$ $\frac{8}{g}$ 4 4 4	$\frac{8}{g-c-f}$	$\frac{8}{f}$ $\frac{8}{c}$ 4 4 4	$\frac{6}{c-f-c}$	$\frac{6}{f}$ 8 $\frac{6}{c}$ 8
$\frac{16}{16}$ $\frac{13}{13}$	$\frac{14}{14}$ $\frac{14}{14}$	$\frac{16}{16}$ $\frac{12}{12}$	$\frac{16}{16}$	$\frac{16}{16}$ $\frac{12}{12}$	$\frac{14}{14}$	$\frac{14}{14}$ $\frac{14}{14}$
29	28	28	16	28	14	28
2	2	2	1	2	1	2

Die zweite Zahlenreihe faßt je zwei (bzw. drei) Abschnitte zusammen (es handelt sich durchwegs um musikalisch sinnvolle Gliederungen²²). Wir erhalten so zwölf Gruppen, deren Länge zwischen 12 und 16 Takten schwankt; die mittlere Länge ist 14. Fassen wir die Abschnitte nochmals zusammen, so ergibt die dritte Zahlenreihe den Wechsel zwischen HS und SS, wie er schon im ersten Taktschema gegeben wurde. Die meisten Abschnitte haben eine Länge von 14 oder 28 Takten. Der erste Abschnitt erhält 29 Takte wegen des einzigen ungradtaktigen Zwischenspiels; wenn wir den Schlußtakt mitzählen, hat auch der letzte Abschnitt 29 Takte. Der erste Engführungsteil ist um zwei Takte länger als der zweite (im zweiten Engführungsteil ist der Einsatzabstand um einen Takt kürzer und das Pedalthema steht T. 136 um einen Takt früher). Wenn wir diese kleinen Abweichungen vernachlässigen, erhalten wir die Proportionen, wie sie in der vierten Zahlenreihe dargestellt sind.

Ausgegangen sind wir in unseren Betrachtungen von der Gliederung nach HS und SS und besonders von der parallelen Anordnung der beiden Seitensätze. Die vereinfachten Längenverhältnisse ergeben für diesen „ersten Plan“ folgende Proportionen:

HS	4	1	3	= 8 Abschnitte
SS	2	2		= 4 Abschnitte

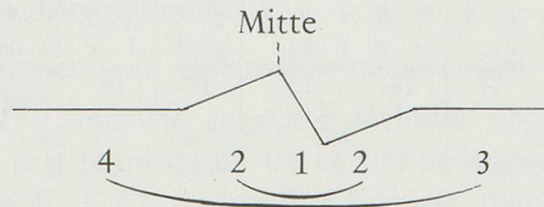
Durch die parallele Thematik der SS und durch die Symmetrie der Stufen bildet der mittlere HS ein „ideelles“ Zentrum. Es ist nicht das wirkliche Zentrum, weil der letzte HS gegenüber dem ersten um einen Abschnitt kürzer ist (daß die Exposition mehr Raum einnimmt als die Reprise ist in vielen Konzertsätzen zu beobachten²³). Die Mitte des Satzes liegt beim *Beginn* des mittleren HS; wie wir gesehen haben, ist dieser Übergang nicht durch eine Zäsur markiert, aber die Tonart g-moll ist deutlich dargestellt (Kadenzbaß T. 86–87). In vielen Werken, nicht nur in Suitensätzen, bildet die Dominant-Tonart die Mitte; eine ausführliche Entwicklung führt zur Dominante hin, die zweite Werkhälfte beginnt dagegen oft mit einer starken

²² Etwa im ersten Abschnitt: Pausieren des Pedals nach der g-moll-Kadenz T. 17; im Seitensatz: 16 Takte thematisch, 12 Takte neue Motivik.

²³ Etwa der erste Satz des *Doppelkonzerts* d-moll für zwei Violinen BWV 1043; die Solo-Episoden haben hier die gleiche Tonartendisposition T–D (T. 22–45) und S–T (T. 69–84, um die ersten zwei Solothemen verkürzt).

Harmoniebewegung zur Subdominante²⁴. Das oben gegebene Notenbeispiel zeigt diesen harmonischen Grundriß klar.

Es überlagern sich hier sozusagen zwei Symmetrie-Gedanken: der eines Zentralabschnitts (wie in der *C-dur-Sonate*) und der des Dominant-Zentrums:



Sie sind nicht ganz „zur Deckung“ gebracht. Die Symmetrie auf ein *Zentrum* hin ist bei 12 Abschnitten naheliegend (ein *Zentralabschnitt* würde eine ungerade Anzahl ergeben). HS- und SS-Abschnitte stehen zueinander im Verhältnis 2 : 1 (8 Abschnitte zu 4 Abschnitte); in der ersten Werkhälfte stehen 4 HS-Abschnitte und 2 SS-Abschnitte, in der zweiten Hälfte ebensoviele.

Nun haben wir aber einen „zweiten Plan“ beobachtet, gegeben durch die Zäsuren und durch den Intensitätsverlauf. Dieser Plan zeigt folgende Proportionen:

$$\begin{array}{rcccl}
 4 & & | & 2 & = 6 \text{ Abschnitte} \\
 & \underbrace{\quad 3 \quad} & | & \underbrace{\quad 3 \quad} & = 6 \text{ Abschnitte} \\
 & 7 & : & 5 &
 \end{array}$$

Die Hauptzäsur des Satzes liegt nach sieben Abschnitten; wir nannten sie das „Zentrum der Intensität“. Die Rahmenteile stehen zu den intensiveren Mittelteilen im Verhältnis 1 : 1 (6 Abschnitte zu 6 Abschnitte). Wir sehen also, daß der Intensitätsverlauf gegenüber einer symmetrischen Anlage verschoben ist, und zwar gegen das Ende des Werks hin. Das gleiche Verhältnis 7 : 5 werden wir auch beim *c-moll-Präludium* beobachten. Dieses Verschieben des Höhepunkts über die Werkmitte hinaus entspricht einem natürlichen rhetorischen Bedürfnis: welcher Redner würde schon zu Beginn seiner Rede die wichtigsten Argumente vorbringen, um nachher seine Hörer zu langweilen? Der symmetrische Plan ist ein geometrischer Gedanke (Quadrivium), der „zweite Plan“ des Intensitätsverlaufs ist ein rhetorischer Gedanke (Trivium)²⁵. Beide Bereiche sind in Bachs Werk in vollendeter Weise miteinander verbunden. In Bachs Spätwerk ist aber der mathematisch-quadriviale Ordnungsbegriff stark in den Vordergrund gerückt: auch das Zentrum der Intensität ist durch das einfache Zahlenverhältnis 7 : 5 im Werk eingeordnet.

²⁴ Beispiele für die Mitte auf der Dominante: *Präludium b-moll* BWV 544 (Schluß des HS in *fis-moll* teilt in 42 + 42 Takte), *Fuge H-dur* im W. Kl. I BWV 868 (17 + 17 Takte), *Fuge fis-moll* BWV 859 (19½ + 19½ Takte). Ulrich Siegele weist darauf hin, daß das sechsstimmige *Ricercar* des *Musikalischen Opfers* durch eine *g-moll*-Kadenz in 51 + 51 Takte gegliedert ist, siehe seinen Aufsatz „Erfahrungen bei der Analyse Bachscher Musik“ in dem in Anm. 1 genannten Sammelband *Bachforschung und Bachinterpretation heute*. Die Hauptsätze der *Präludien c-moll* und *Es-dur* zeigen den gleichen Bau (s.u.).

²⁵ Siehe dazu Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, 25 und öfter.

Triosonate Es-dur BWV 525, 1. Satz

Die parallele Anlage der beiden Seitensätze mit der Tonartendisposition T–D/S–T liegt auch in diesem Satz zugrunde, mit einer kleinen Einschränkung: der zweite Seitensatz hat einen modulierenden „Vorspann“. Der ganze Satz ist nicht auf Kontrast hin angelegt; die Seitensätze verarbeiten, neben einem eigenen Gedanken, immer auch das Hauptthema.

HS	10 Es		14 B–f		8 Es	= 32
SS		11 Es–B		4 + 11 f–As–Es		= 26
						58

Diese Hauptsätze können nicht direkt mit einer Fuge verglichen werden, obschon sie ein Thema imitierend behandeln. Der erste HS ist vielmehr nach dem dreiteiligen „Fortspinnungstypus“ gebaut; diese Struktur gilt als typisch für das spätbarocke Konzert-Ritornell. Charakteristisch ist vor allem der mittlere Teil, die „Fortspinnung“, der sich durch stärkere harmonische Bewegung (meist Sequenzierung) vom „Vordersatz“ und vom „Epilog“ abhebt²⁶. Die folgende Figur zeigt die Abschnitte des ersten HS und deren Veränderungen im zweiten und dritten HS; a ist das Hauptthema, b und c bilden die Fortspinnung, als Epilog erscheint ein weiteres Hauptthema mit nachfolgender kurzer Kadenz.

1. HS	a (ES)	a (B)	b		c	a (Es)
2. HS	a (B)	a (Es)	b	c'	a' (f)	c a (f)
3. HS					a' (Es)	c a (Es)

Der zweite HS enthält alle Gruppen des ersten, dazu eine viertaktige Erweiterung. Eine erste Veränderung betrifft die Stufe des zweiten Themas: es folgt nicht in Quint-, sondern in Quartbeantwortung auf das erste. Die Zieltonart des HS wird dadurch um eine Sekunde tiefer verschoben (As-dur statt B-dur). Auch der Einschub, der zwischen b und c gefügt ist, verändert den Modulationsgang des HS. Sein wichtigstes Element ist das Pedalthema a' (bisher erklang das Hauptthema nur im Manual); es steht in f-moll, die kurze Gruppe c' (T. 27 Mitte bis T. 28) vermittelt zwischen As-dur und f-moll. Von T. 29 (Beginn des Pedalthemas) bis T. 35 (Ende des HS) entsteht so ein tonal geschlossener Abschnitt in f-moll; der HS zerfällt in 7 Takte Modulation (B–Es–As–f) und 7 Takte Bestätigung der Zieltonart f-moll. Der dritte HS beginnt mit dem Pedalthema a' in Es-dur (T. 51); Bach übernimmt also den tonal geschlossenen Abschnitt aus dem zweiten HS als Schlußreprise der Haupttonart Es-dur; ein zusätzlicher Kadenztakt beschließt das Stück.

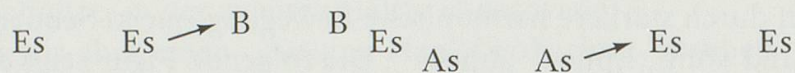
Der Seitensatz bringt als neues Element eine Akkordbrechung in Sechzehnteln (T. 11 Oberstimme), die dem Hauptmotiv parallel geführt ist. Charakteristisch (wichtig für den Spieler!) ist, daß das Hauptthema in veränderter metrischer Position steht: es beginnt in der Taktmitte. Durch Wiederholung mit vertauschten Stimmen

²⁶ Der Begriff wurde geprägt von Wilhelm Fischer („Studien zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stil“, *Studien zur Musikwissenschaft* 3 [1915], 29). Siehe auch H.-G. Klein, op. cit., 16 s.; zum fugierten Ritornell besonders C. Dahlhaus, op. cit., 48.

entsteht ein zweitaktiges Modell, das sogleich sequenziert wird (Es-dur/F-dur/g-moll mit Halbschluß nach B-dur V). Der Seitensatz wirkt dadurch mehr episodisch als selbständig thematisch. Ein zweiter Abschnitt (T. 17) beläßt die Akkordbrechung in gleicher Form, setzt aber dazu das Hauptmotiv in Umkehrung; B-dur wird nur durch kleine Ausweichungen verlassen und dann mit deutlicher Kadenz bekräftigt.

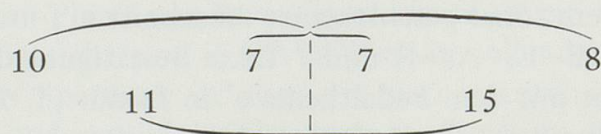
Der zweite SS ist von T. 40 Mitte an eine genaue Unterquint-Transposition des ersten mit vertauschten Stimmen. Vorher aber steht der genannte Vorspann von vier Takten: T. 36–37 ähnliches zweitaktiges Modell in f-moll, T. 38–39 Wiederholung in As-dur. Nachdem wir nun den Modulationsgang des mittleren HS kennen, ist auch der Anlaß zu diesem Vorspann evident: der Schritt von As-dur nach f-moll im HS verlangt nach einer Rückführung.

Wie beim ersten Satz der *C-dur-Sonate* können wir also fragen, was diese Ausweichung bedeutet? Der HS könnte in As-dur schließen, der Vorspann des SS wäre dann entbehrlich; wiederum entstünden auf diese Weise ganz symmetrische Tonarten-Stationen:



Die Ausweitung des harmonischen Plans nach f-moll bedeutet auch hier: Einfügung des Moll-Bereichs und zugleich Intensivierung. Wieder steht diese Intensivierung nach der Mitte (das f-moll-Pedalthema teilt den HS in 7 + 7 Takte, das ganze Werk in 28 + 30 Takte). Während des Vorspanns erklingt dreimal der höchste Ton c^3 , aber schon der Abschluß des HS in f-moll wirkt sehr bewegt. Bei der *C-dur-Sonate* haben wir beobachtet, daß die Ausweitung durch „interne“ Veränderung, innerhalb einer festgelegten Taktproportion geschieht. Anders hier: die Ausweitung verlängert den betreffenden Abschnitt. Beide Möglichkeiten finden sich bei Bach; die zweite steht der „thematischen Arbeit“, wie sie im Concerto ausgebildet wurde, näher. Es ist wohl kein Zufall, daß die ganz symmetrischen Werke Da-Capo-Formen sind.

Wir befinden uns in diesem Satz recht nahe an einem symmetrischen Aufbau mit fünf gleich langen Teilen: erster HS und erster SS sind fast gleich lang. Die beiden Einschübe werden, wenigstens teilweise, „kompensiert“ durch die verkürzte Schlußreprise. Die „ausgeweitete“ Symmetrie dieses Werks hat also folgende Gestalt:

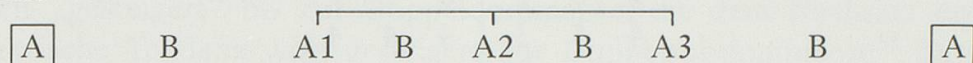


In eine umfassendere Betrachtung müßten weitere Werke einbezogen werden. Der 1. Satz der *G-dur-Sonate* für Violine und obligates Cembalo BWV 1019 zeigt die gleiche Unterquint-Transposition des zweiten SS (vgl. T. 51 mit T. 22). Eine freiere Behandlung des fünfteiligen Plans ist im Schlußsatz der *Orgelsonate G-dur* realisiert; die Seitensätze entsprechen sich nicht „Takt für Takt“, sind aber doch klar von den HS abgehoben; besonders instruktiv ist der Vergleich mit dem Schlußsatz der *c-moll-Sonate*. Nur sehr kurze Seitensätze hat der 4. Satz der *f-moll-Sonate* für Violine und obligates Cembalo BWV 1018 (Oberquint-Transposition); die Zäsuren

liegen beim Beginn der SS, die dicht mit den nachfolgenden Teilen verbunden sind. Eine Ausweitung zum siebenteiligen HS-SS-Wechsel zeigt das *Prélude* zur *Englischen Suite g-moll* BWV 808 (parallele Anlage des ersten und letzten SS, nachfolgend aber noch eine Rückführung).

III

Eine weitere Spielart symmetrischer Gestaltung soll durch zwei späte Orgelpräludien beleuchtet werden: die vollständige Reprise des ersten HS bildet einen gewichtigen „Rahmen“; zudem steht ein dritter HS im Innern des Werks, aber in zwei oder drei Sektionen aufgeteilt, von Seitensätzen unterbrochen. Schematisch dargestellt²⁷:



Die Sektionen des HS im Mittelteil stehen, wie in der Konzertform üblich, auf verschiedenen Transpositionsstufen und sind durch weitere Mittel variiert. Trotzdem erhält ein solcher Mittelteil eine starke Verklammerung, die ganze Form damit einen großen Zentralteil.

Präludium c-moll BWV 546

Meine Studien zur Bachschen Konzertform nahmen vor etwa zehn Jahren ihren Ausgang von diesem Präludium, angeregt durch einen wenig bekanntgewordenen Aufsatz von Leo Kathriner²⁸. Seine „Analyse nach Zahl und Maß“ faszinierte mich, reizte aber auch in vielem zum Widerspruch. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit seinen Thesen würde aber zu weit führen und muß hier unterbleiben.

Die besondere Aufgliederung der Hauptsätze im *c-moll-Präludium* wird in der neueren Bach-Literatur ab und zu erwähnt²⁹:

HS	24 c	4 g	8 g	12 f	25 c	= 73
SS	24	17	7	23		= 71
	48	48		48		= 144

Die außergewöhnliche Regelmäßigkeit der Taktzahlen fällt sofort in die Augen: die meisten Teile sind auf die Taktzahl 24 ausgerichtet (bei einigen spielt auch die Teilung in 12 + 12 eine Rolle). Beim mittleren HS sind die „Anschlüsse“ von Abschnitt zu Abschnitt genau eingehalten: 4 + 8 + 12 sind wieder 24 Takte. Die

²⁷ Die ausgezogene Klammer (im Gegensatz zur gestrichelten) deutet an, daß die A-Teile zusammen einen vollständigen (oder fast vollständigen) HS bilden. \boxed{A} bedeutet, daß der betreffende HS vollständig (und zusammenhängend) ist.

²⁸ Leo Kathriner, „Das Präludium in c-moll von J.S. Bach. Versuch, einige Zahlenverhältnisse herauszustellen und zu begründen“, *Musik und Gottesdienst* 6 (1952), 87–96.

²⁹ Z.B. bei Ulrich Meyer, *J.S. Bachs Musik als theonome Kunst*, Wiesbaden 1979, 100; Jacobus Kloppers, *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs*, Frankfurt am Main 1966, 220. Bei H. Keller, op. cit., 115, fehlt die Angabe des dritten SS (T. 78–84).

Schlußreprise zählt 25 Takte wegen des „zusätzlichen“ Schlußakkords. Auch die Seitensätze richten sich nach diesem Grundmaß; die Zahl 23 im letzten SS darf vielleicht als „Kompensation“ zur Zahl 25 aufgefaßt werden. Im mittleren SS weicht die Teilung 17 + 7 vom regelmäßigen 12 + 12 ab.

Auch die harmonischen Verhältnisse sind regelmäßig: die erste Hälfte des mittleren HS (4 + 8 Takte) steht in dominantischer, die zweite in subdominantischer Transposition. Die prägnante Kopfgruppe beginnt in g-moll (T. 49), die Schlußkadenz steht in f-moll (T. 96). So erscheinen an markanten Punkten wieder die Stationen T–D–S–T; das Werk wird durch diese Kadenzen in 3 mal 48 Takte gegliedert.

Der Hauptsatz des *c-moll-Präludiums* besteht aus sechs thematischen Gruppen in folgender Anordnung:

a	b	c	d	e	f
4	5	3	4	4	4
C		G		F	

Die drei Orgelpunkte C, G und F geben dem HS ein klares harmonisches „Rückgrat“ (T–D–S–T). Auf die Imitation eines Themas, wie sie bei den Orgelsonaten vorherrschend ist, wird hier verzichtet. a ist die Kopfgruppe, vergleichbar dem akkordischen Beginn eines Konzert-Ritornells (2 + 2 Takte, Wiederholung in Form der Beantwortung³⁰); b vollzieht in langsam fallender Sequenz die Entwicklung zur V. Stufe, die durch c mittels einer „Kadenz über Orgelpunkt“ bestätigt wird. Eine Beschleunigung der Notenwerte faßt diese drei Abschnitte zusammen (Vordersatz); d bringt die stärkste harmonische Bewegung des HS: eine „doppelte Subdominant-Wendung“³¹ zum Orgelpunkt F (2 + 2 Takte mit Stimmtausch, G–C/C–F). Das Auskomponieren der Subdominante (Gruppe e) führt bis zum neapolitanischen Sextakkord, der sich mit pathetischer Geste emporschwingt und nun die Bewegung zur Kadenz ausströmen läßt (f). Wieder unterstreicht die Beschleunigung der Notenwerte den Zusammenhang der drei Abschnitte (Nachsatz).

Bei der *Triosonate Es-dur* haben wir den Fortspinnungstypus als häufigste Struktur des Konzert-Ritornells kurz beschrieben. In mehreren Werken wählt Bach aber für den HS einen zweiteiligen (periodischen) Bau, bei dem die Mittelachse dadurch betont wird, daß die Kopfgruppe zu Beginn des zweiten Teils wiederkehrt³². Auch wenn diese Wiederaufnahme hier fehlt, möge die Bezeichnung Vordersatz/Nachsatz, die sich vor allem auf die Analogie zum *Es-dur-Präludium* stützt, akzeptiert werden. Überhaupt ist es auffallend, daß der *c-moll*-HS keinerlei thematische „Redikte“ aufweist; die 24 Takte werden durch die harmonische Stringenz und

³⁰ Dazu E. Ratz, op. cit., 40–41. Ratz zeigt die Wiederholung in Form der Beantwortung (I–V/V–I) anhand der ersten zwei Takte der *Invention C-dur*.

³¹ Eine Systematik der „Harmoniemodelle in Johann Sebastian Bachs Musik“, die Georg Reichert in der *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel etc. 1963, 281–289, begonnen hat, könnte durch manche Beobachtung dieser Studie ergänzt werden. Die „doppelte Subdominant-Wendung“ ist ein häufiges Harmoniemodell; sie steht oft nach ausführlichen Entwicklungen zur D und bringt einen kräftigen Anstoß zur Harmoniebewegung.

³² *Italienisches Konzert* F-dur, 3. Satz; *Triosonate c-moll*, 1. Satz, *Cembalo-Konzert A-dur*, 1. Satz (vgl. Klein, op. cit., 45).

durch den Grundaffekt pathetischer Gestik zusammengehalten³³. „Welch ein Reichtum großer Gebärden!“³⁴

Die Zweiteilung des HS steht zweifellos im Zusammenhang mit der Aufgliederung, die Bach im Mittelteil des Werks realisieren wollte. Die Kopfgruppe a erscheint in g-moll (T. 49–52, Vertauschung von Hochchor und Tiefchor); die Entwicklung b + c beginnt ebenfalls in g-moll und führt zum Orgelpunkt D (T. 70–77, über dem Orgelpunkt Stimmtausch). Diese beiden Zitate bilden zusammen den Vordersatz, sie stehen in Oberquint-Transposition und schließen einen nicht-modulierenden SS ein. Der Nachsatz erscheint in Unterquint-Transposition: er beginnt in c-moll, wendet sich zum Orgelpunkt B und kadenziiert nach f-moll (T. 85–96, Stimmtausch, außer T. 85–86). Die dem Vordersatz eigene dominantische Tendenz erscheint im Mittelteil „gesteigert“ bis zur Doppeldominante; die dem Nachsatz eigene subdominantische Tendenz wird gesteigert zur Doppelsubdominante³⁵. Dieser weite harmonische Radius wird gegen Ende des Mittelteils eindringlich dargestellt durch die Bewegung vom Orgelpunkt D zum Orgelpunkt B. Sie geschieht zur Hälfte im kurzen siebentaktigen SS, zur Hälfte im Nachsatz des HS.

Den Seitensätzen kommt beim *c-moll-Präludium* die Bedeutung einer eigentlichen zweiten thematischen Ebene zu. Schon das Gleichgewicht der Taktzahlen (73 Takte HS, 71 Takte SS) zeigt diese Gleichwertigkeit (man vergleiche die kürzeren SS der besprochenen Sonatensätze). Der Zusammenhang der Hauptsätze entsteht durch die thematischen Entsprechungen, wie wir sie eben dargestellt haben; der Zusammenhang der Seitensätze entsteht in der Art einer Fuge durch ein (polyphones) Thema und durch wiederkehrende Zwischenspiele. Nachdem das Thema und zwei Zwischenspiel-Typen exponiert sind (T. 38), erscheinen nur noch wenig neue Motive (T. 78–81 und T. 102–104).

Das Seitenthema k ist ein Doppelthema mit *ricercar*artiger Hauptstimme und „individueller“ Gegenstimme in Triolen. Der pathetische Affekt des HS wird durch Vorhalte und durch die neapolitanische Sexte weitergeführt. Aus dem letzten Takt des Seitenthemas entwickelt sich das Zwischenspiel l, eine Quintfallsequenz mit eintaktigem Modell (T. 31). Das Zwischenspiel m hat schließenden, beruhigenden Charakter (T. 35).

Die geschilderte Position der Hauptsätze läßt den Verlauf der vier Seitensätze schon in Umrissen erkennen. Der erste SS (24 Takte) hat die Gestalt einer Fugensexposition in c-moll mit folgender Modulation nach g-moll: k c-moll, k g-moll, Rückleitung nach c-moll mit l und m; k c-moll pedaliter, Modulation nach g-moll mit l und m (ebenfalls pedaliter). Der zweite SS (17 Takte) ist eine Fugendurchführung in g-moll; gegenüber dem ersten SS ist das dritte Thema vorgezogen und

³³ In den vergleichbaren *Präludien Es-dur, b-moll, e-moll* sind deutliche Motiv-Wiederholungen vorhanden, die den HS „verklammern“. Feinere Motiv-Verwandtschaften, im Sinne von Eppsteins Begriff der „Integration“, lassen sich im c-moll-HS natürlich ebenfalls aufweisen. Siehe: Hans Eppstein, *Studien über J.S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966, 50 s. (*Studia musicologica Upsaliensia*, Nova Series 2).

³⁴ H. Keller, op. cit., 115.

³⁵ L. Kathriner, op. cit., 88.

der Modulationsabschnitt entfällt: k g-moll, k d-moll, Zwischentakt, k g-moll, Zwischenspiel mit l und m (ganzer SS manualiter).

Der dritte SS hat zwischen dem dominantischen und dem subdominantischen HS-Zitat zu vermitteln; er tut das in nur sieben Takten, in gedrängter Harmoniebewegung. Die ersten vier Takte bilden eine „doppelte Subdominant-Wendung“ mit singulärer Motivik (2 + 2 Takte mit Stimmtausch, D—G/G—C). Das folgende c-moll-Thema ist ausgeterzt und zwar sowohl in der Ricercar-Stimme als auch in der Triolenstimme. Am Ende dieses Themas, also beim Übergang zum nachfolgenden HS, erklingen mit C und c³ der tiefste und der höchste Ton der alten Orgel gleichzeitig (T. 85). Dieser Punkt muß eine besondere Bedeutung haben. Der vierte SS ist mit 23 Takten ein Pendant zum ersten. Auch von der Tonartendisposition her (f-moll — c-moll) könnte man eine parallele Anlage erwarten. Daß dies *nicht* der Fall ist, gehört zur spezifischen Formgebung dieses Werks: die starke Harmoniebewegung der vorangehenden Abschnitte verlangt nach einer intensiveren Weiterführung; der schon bekannte Seitensatz (manualiter) würde dieser Situation nicht gerecht. Was geschieht wirklich? Das Pedal wird weitergeführt bis T. 104, f-moll-Thema in hoher Lage über Orgelpunkt F (T. 97), Wendung nach b-moll und neapolitanische Sexte (T. 100), Chromatik (singuläre Motivik) führt zu einem Halbschluß über Orgelpunkt G (T. 102—104). Diese acht Takte sind dicht mit dem vorangehenden HS verbunden (Anschluß T. 96—97 mit Vorhalt), die Harmonik ist den Gruppen e und f des HS verwandt, die Intensität ist bis T. 104 weitergeführt (T. 104 nochmals c³). Die verbleibenden 15 Takte beruhigen allmählich, die Oberstimme sinkt kontinuierlich. Die bekannten Motive l und m erscheinen in neuen Kombinationen; besonders hervorgehoben sei die Stelle in As-dur mit liegender Stimme es² (Motiv l), sie ist von „fast Beethovenschem Ausdruck“³⁶. Das beruhigende Motiv m führt in fünf Takten zum letzten Seitenthema c-moll in T. 117 (Oberstimme auf dem tiefsten Punkt c¹).

Um die Gesamtentwicklung des Werks zu verstehen, müssen wir also den Mittelteil im Zusammenhang mit dem letzten SS betrachten. Wie wir das oft beobachten konnten, nimmt der Intensitätsverlauf nicht an der Symmetrie des „ersten Plans“ teil: die starke Harmoniebewegung tritt erst gegen Ende des Mittelteils auf, ist aber in den letzten SS hinein fortgesetzt. Ein „Zentrum der Intensität“ ist dabei offensichtlich der Punkt T. 84/85 (c-moll, C und c³ gleichzeitig). Wir erhalten so für unseren „zweiten Plan“ folgendes Bild (T. 49—119):

The diagram illustrates the structure of the second plan (T. 49–119) through a series of musical staves. It is divided into six sections, alternating between Hauptstimme (HS) and Seitensatz (SS). The first three sections are marked 'ped' (pedal) and the last three 'man' (manual). The durations of these sections are indicated by brackets below the staves: the first HS section (T. 49–53) is 4 measures long, the first SS section (T. 54–58) is 17 measures long, the second HS section (T. 59–63) is 8 measures long, the second SS section (T. 64–70) is 7 measures long, the third HS section (T. 71–79) is 12 measures long, and the third SS section (T. 80–94) is 8 measures long. A vertical dashed line is placed at the beginning of the final SS section (T. 110–119), which is 15 measures long. The total duration of the second plan is 119 measures.

³⁶ H. Keller, op. cit., 115.

Der 15taktige Abschnitt vor dem „Zentrum“ hat die Harmoniebewegung G–D–G–C; D ist dabei dargestellt durch den Orgelpunkt, C durch ein Seitenthema. Der 12taktige HS „beantwortet“ diese Bewegung mit C–F–B–F; B, dargestellt als Orgelpunkt, folgt der 8taktige SS-Abschnitt mit Seitenthema + Orgelpunkt F, so daß auch hier eine Symmetrie entsteht. Diese Teile sind durch die Pedalverwendung auch klanglich hervorgehoben (außer T. 78–81). Die verbleibenden Außenteile haben ruhigere Harmoniebewegung; der erste Abschnitt (21 Takte) umschreibt g-moll, der letzte (15 Takte) führt mit subdominantischer Betonung nach c-moll zurück. Das Notenbeispiel zeigt auch hier eine freie Symmetrie der Stufen. Diese Teile werden manualiter gespielt (außer T. 49–53 und T. 117–119, also ein Rahmen), und treten so auch klanglich zurück. Mittelteil und letzter SS schließen sich also zu einer höheren Einheit zusammen, deren Zentrum in T. 84/85 liegt:

$$\begin{array}{cccc|cccc}
 21 & & 15 & & 20 & & 15 & \\
 7 & : & 5 & & 7 & : & 5 & \\
 \hline
 & & 36 & & & & 35 &
 \end{array}$$

Fassen wir nochmals die Gesamtproportion des *Präludiums* ins Auge. Der „erste Plan“ ist symmetrisch in bezug auf einen großen Zentralteil

$$\overbrace{24 \quad 24 \quad \boxed{48} \quad 23 \quad 25}$$

Der Zentralteil *in sich* ist nicht symmetrisch gegliedert. Das liegt an den Taktzahlen 17 und 7, die schon zu Beginn der Betrachtung aufgefallen sind. Wären diese Zahlen 12 und 12, so käme der höchste Punkt der Modulation (das Ende des Orgelpunkts D) genau in die Mitte des Werks zu liegen. Bach will offensichtlich diesen Punkt zurücktreten lassen; eine rhythmische Zäsur ist vermieden (durchgehende Triolen in T. 77–78, vgl. damit T. 12–13). Hingegen tritt, wie gezeigt wurde, das Wiedererreichen des Zentrums c-moll stark hervor; dieser Punkt liegt um 12 Takte (= 1/12 des Werks) nach der Mitte und teilt das Ganze im Verhältnis 7 : 5:

$$\begin{array}{ccc|c}
 24 & 24 & & 25 \\
 & & 36 & 35
 \end{array}$$

Mit den gleichen Proportionszahlen haben wir auch den Intensitätsverlauf im Schlußsatz der *c-moll-Sonate* beschrieben:

$$\begin{array}{ccc|c}
 4 & & & 2 \\
 & & 3 & 3
 \end{array}$$

Die Entwicklung im einzelnen liegt natürlich anders, aber die Hauptproportionen scheinen mir übereinstimmend. Vor allem aber wird deutlich, daß man in beiden Werken einen symmetrischen „Hintergrund“ und einen dynamischen „Vordergrund“ unterscheiden kann.

Präludium Es-dur BWV 552

Eine Summe von Entsprechungen und Symmetrie-Elementen vereinigt das bekannte *Es-dur-Präludium*, das am Anfang des Dritten Teils der *Clavier-Übung* steht. Die Beobachtungen, die wir bis hierher machen konnten, sind hilfreich zum Verständnis dieses immensen architektonischen Gebildes. Zusammen mit der *F-dur-Toccata* ist es das längste Orgelpräludium Bachs.

Bekanntlich erbaut sich das *Es-dur-Präludium* nicht nur aus zwei, sondern aus drei thematischen Komplexen. In keinem anderen Orgelwerk ist der Kontrast durch Thematik und Satztypus so ausgeprägt:

- HS: majestätisch punktierter Rhythmus in Art einer Ouvertüre, drei- bis sechsstimmiger Satz mit Pedal, periodischer Bau (VS/NS, ähnlich dem *Präludium c-moll*)
- SS A: homophoner Manualiter-Satz, beginnend mit „hingetupften“ Akkorden (Echo-Wiederholung), dann empfindsam kolorierte Diskant-Solostimme
- SS B: fugenartiger Satz über ein Doppelthema (ähnlich dem *Präludium c-moll*), durchlaufende Sechzehntelbewegung. Beim ersten Auftreten manualiter, beim zweiten pedaliter

HS	32 Es	4 B + 4 + 12 c 14 As	32 Es	= 98
SS A	18 Es-B	-----	18 As-Es	= 36
SS B		27	44	= 71
				205

Die Hauptsätze sind wie beim *c-moll-Präludium* miteinander verknüpft: Schlußreprise vollständig (mit variiertem Anschluß), mittlerer HS in drei Sektionen: Kopfgruppe, Entwicklung und Nachsatz (letzterer um zwei Takte verkürzt). Die beiden Seitensätze A entsprechen sich Takt für Takt und haben die bekannte Tonartendisposition T-D/S-T. Bei den Seitensätzen B sind die Entsprechungen komplizierter: der erste läßt zwei Themendurchführungen erkennen; beim zweiten ist dazwischen eine weitere „Durchführung“ eingefügt, in der das Sechzehntelthema auch im Pedal auftritt³⁷.

Die periodische Struktur des HS ist hier deutlicher ausgeprägt als beim *c-moll-Präludium*, indem die Kopfgruppe am Anfang des Nachsatzes wiederaufgegriffen wird:

[-----]		a'	d	e
a	b	c		4	4	8
4	6	6		4	4	8

Die beiden Kopfgruppen heben sich rhythmisch klar von den übrigen Teilen des HS ab; a ist wieder eine Zweitaktgruppe mit (freier) Wiederholung in Form der Beantwortung (I-V/V-I); b ist Entwicklung zur Dominante, c Bestätigung von B-dur

³⁷ Probleme der Taktzählung ergeben sich vor allem an den beiden Übergängen vom SS B zum HS wegen der thematischen Verschränkung. Die fraglichen Takte 98 und 174 sind hier als HS-Takte gezählt, zur Begründung siehe unten Anmerkung 44.

durch ausführliche Kadenzierung. a' beginnt zwar in B-dur, schon in T. 18 ist aber durch eine Rückung die „eigentliche“ Tonartenstation c-moll erreicht; d ist Rückleitung nach Es-dur (V. Stufe); in e wird die Kadenz durch ein „Verweilen“ um die liegende Stimme b vorbereitet (T. 25–28). Der Vordersatz bringt wie beim *Präludium c-moll* eine weitgespannte Entwicklung zur Dominante; die Tonart B-dur ist hier vergleichsweise noch deutlicher auskomponiert. Der Nachsatz ist anders gebaut; c-moll ist nur ein schwaches „subdominantisches Gegengewicht“ zu B-dur³⁸.

Die drei mittleren HS-Abschnitte haben, wie schon angedeutet, die gleiche Aufteilung wie im *Präludium c-moll*. Kopfgruppe und Nachsatz haben auch die gleiche Transpositionsstufe: D und S. Abweichend ist die Tonartenstation der Entwicklungsgruppe: c-moll. Zwischen Kopf und Entwicklung steht hier auch nicht ein Seitensatz, sondern ein modulierender Einschub, der thematisch aus dem Hauptsatz herauswächst. In der Kopfgruppe (T. 51) liegt die Hauptstimme im Tenor und läßt so Raum für zusätzliche Imitationen im Diskant; die hohe Lage dieser Stimme deutet auf ein intensives Geschehen. Der Einschub vollzieht mit einer „doppelten Subdominant-Wendung“ den Weg von B nach As (T. 55–56 B–Es, T. 57–58 Es–As); die intensive Harmoniebewegung korrespondiert mit der ausgreifenden Skalenbewegung. Die Entwicklungsgruppe steht um eine Quint + eine Terz tiefer als im 1. HS; wir erwarten also eine Entwicklung von f-moll nach c-moll. Die Ausgangstonart f-moll tritt aber nicht in Erscheinung: der Baßton F in T. 59 ist nur Durchgangsstufe zwischen As-dur (T. 58) und c-moll (T. 60).

Der Nachsatz (T. 98–111) steht in subdominantischer Transposition; er schließt in As-dur, wäre er vollständig, so müßte er in Es-dur beginnen. Er ist aber hier um die ersten zwei Takte der Kopfgruppe verkürzt. Es sind jene zwei Takte, die im ersten HS die Rückung von B-dur nach c-moll ausführen. Durch die Verkürzung vermeidet Bach sowohl die Rückung als auch die Tonart Es-dur, die beide im größeren harmonischen Zusammenhang nicht sinnvoll wären. Der HS setzt also auf der V. Stufe von f-moll ein; der Takt 98 gehört sozusagen dem SS und dem HS an. Diese Verschränkung soll später noch genauer beschrieben werden.

Auch die Schlußreprise des HS zeigt eine Besonderheit: die Tonart Es-dur tritt an der erwarteten Stelle nicht in Erscheinung. Die Kopfgruppe hat statt der Folge Es I–V/V–I die Form c V–I/Es V–I; erst vom dritten Takt an ist die Wiederaufnahme wörtlich. Bach wollte hier die Bedeutung von Es-dur zurücktreten lassen. Wenn wir beobachten, daß in T. 130 der zweite SS B mit einem sehr betonten Es-dur-Thema beginnt, so ist damit wohl ein Hauptgrund für diese Veränderung genannt.

Der Seitensatz A besteht aus zwei ziemlich unverbunden nebeneinandergesetzten Abschnitten ähnlicher Länge (8 + 10 Takte). Er beginnt mit einem rein akkordischen Staccato-Thema, das im Piano wiederholt wird. Durch einfache Quintversetzung

³⁸ Sehr instruktiv ist ein Vergleich mit dem HS (T. 1–8) im ersten Satz der *Triosonate c-moll*. In vier Gruppen a b | a' c ist in gerafftester Form ein zweiteiliger Aufbau vorhanden: a Kopfgruppe I–V/V–I, b Entwicklung nach V, a' Wiederholung des Kopfs mit Wendung zur Subdominante, c Rückführung und Kadenz. Die Gruppen c und e im *Es-dur-Präludium* sind „aus schmückender Zusatz“.

des Modells wird B-dur erreicht (Es-dur forte, Es-dur piano, B-dur forte, B-dur piano, 4 mal 2 = 8 Take). Darauf folgt ein empfindsam koloriertes Diskant-Solo mit zweistimmiger Begleitung in Vierteln. Eine erste Viertaktgruppe (T. 41–44) bildet eine fallende Sequenz von B-dur IV nach I; an ihrem Ende tritt überraschend b-moll an die Stelle von B-dur. Diese Moll-Trübung, die nun bis zum Ende des SS herrscht, ist nicht als „modulatorische Entfernung“, sondern als „dunklere Färbung der Dominant-Tonart“ zu hören³⁹. Eine Zweitaktgruppe (T. 45–46, b-moll I–V) wird wiederholt und zur Kadenz geführt, wobei durch einfache Oktavversetzung der Begleitstimmen ein weitgespannter Bogen entsteht (T. 45 B bis T. 50 B). Nach der Kadenz erscheint unvermittelt das punktierte Motiv aus T. 5 des HS und leitet hin zum Eintritt des Hauptthemas in B-dur⁴⁰.

Die Thematik dieses Abschnitts ist in einem Orgelpräludium ungewöhnlich. Parallelen im galanten Stil oder gar bei Ph.E. Bach oder Haydn⁴¹ zu suchen, ist aber nicht nötig; in den Bachschen Cembalowerken der Leipziger Zeit finden sich manche vergleichbare Stellen. Eine weitgehende Verwandtschaft zur Staccato-Stelle hat das Thema des Praeambulums aus der *Partita G-dur* BWV 829 (der Staccato-Effekt ist dort ausgeschrieben durch Achtel + Achtelpause). Die Satztechnik des Diskant-Solos ist typisch für viele langsame Sätze: Synkopierungen der Oberstimme, frei eintretende Vorhalte, Vorschlagsnoten mit größeren Intervallen. Man vergleiche das *Italienische Konzert* F-dur, die Variation 25 der *Goldberg-Variationen*, den Mittelteil der „Sinfonia“ aus der *c-moll-Partita*; die Ausführungsanweisung „cantabile“ in der Variation 4 der *Canonischen Veränderungen* BWV 769 könnte über allen diesen Stücken stehen. Der zweite Seitensatz A ist, vom Stimmtausch T. 116–119 abgesehen, eine genaue Unterquint-Transposition des ersten, er führt zurück von As-dur nach Es-dur. Hier könnte man die Schlußreprise des HS erwarten, sowohl von der Tonart als auch von der Thematik her. Es folgt aber der Seitensatz B mit dem schon genannten Es-dur-Thema im Pedal; dieser Punkt muß eine besondere Bedeutung haben!

Noch bleiben die Seitensätze B zu betrachten; es sind die „eigentlichen Seitensätze“, in Struktur und Thematik sehr verwandt dem *c-moll-Präludium*. Das Doppel-

³⁹ Siehe die gegenteilige Ansicht bei Gustav Adolf Trumppff, „Der Rahmen zu Bachs drittem Teil der Klavierübung“, *NZfM* 124 (1963), 467. Trumppffs Beobachtungen scheinen in manchen Details ungenau.

⁴⁰ U. Meyer, *Bachs Musik*, op. cit., 101, rechnet die beiden Takte 50 und 129 zur A-Thematik und bemerkt dazu, durch T. 129 werde „erreicht, daß die Thematik A durchgehend mit B und C verschachtelt“ sei. Ich betrachte diese Takte eher als „Vorankündigung“ des HS, wie sie öfter anzutreffen war; allerdings tritt in T. 130 der SS B und nicht der HS ein! Es ist wohl denkbar, daß diesen beiden Takten eine besondere Bedeutung zukommt. Zählt man sie zu den Hauptsätzen (nach unserer Zählung) hinzu, so erhält man 100 HS-Takte. 100 Takte hat auch die große Bearbeitung „Wir glauben all an einen Gott“ BWV 680. Die Zahl 100 ist hier wohl als Steigerung der Zahl 1 aufzufassen.

⁴¹ Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach* 1, Cambridge 1980, 185 (*Cambridge Studies in Music*). Der Hinweis auf Ph.E. Bach und Haydn stammt von Spitta (*J.S. Bach* 2, 690). Es soll damit nicht geleugnet werden, daß im Spätwerk Bachs viele „galante“ Züge anzutreffen sind; doch stellt sich die Frage, ob nicht J.S. Bach selbst ein Stück weit der Schöpfer des „galanten Stils“ war?

thema (T. 71) hat wieder eine *ricercar*artige Unterstimme (fast identisch mit dem *c-moll-Präludium*) und eine bewegtere Oberstimme, hier „konzertanter“, geigerisch (vgl. *Orgelsonate G-dur*, 1. Satz, T. 1 und besonders T. 53). Die Zwischenspiele arbeiten mit zwei Motiven, die vielfältig verknüpft werden. Der Zusammenhang zwischen den fünf Abschnitten kann folgendermaßen dargestellt werden:

Erster Seitensatz B

1. Durchführung (T. 71–83)
dreistimmig, manualiter
Themen c–g–c

2. Durchführung (T. 84–97)
dreistimmig, manualiter
Themen Es–B–g

Zweiter Seitensatz B

3. Durchführung (T. 130–142)
vierstimmig, pedaliter
Themen Es–B–Es–B

4. Durchführung (T. 143–160)
drei- bis sechstimmig, pedaliter
Themen: c (ped)–B (ped)–f–As (ped)–Es

5. Durchführung (T. 161–173)
dreistimmig, manualiter
Themen: b–f–c

Die erste Durchführung hat die Gestalt einer Fugenexposition in *c-moll*; das letzte Zwischenspiel (T. 80) wendet sich nach *Es-dur*. Die vergleichbare dritte Durchführung hat die Gestalt einer Fugenexposition in *Es-dur*; da hier vier Stimmen vorhanden sind, erscheinen auch vier Themen. Die vierte, eingeschobene Durchführung ist in mancher Hinsicht außergewöhnlich; die genannte Themenfolge zeigt die starke harmonische Bewegung, die auch in den themenfreien Partien herrscht (T. 143–144 etwa zeigt die gleiche „doppelte Subdominant-Wendung“ wie in T. 55–58). Viele Autoren erwähnen die der Pedaltechnik angepaßte Form des Themas (Trepenschritte statt Skalenbewegung); sie bedeutet eine Intensivierung des Geschehens, ebenso wie die oft hohe Lage der Oberstimme und die Steigerung der Stimmenzahl. Die fünfte Durchführung entspricht der zweiten „Takt für Takt“, mit Ausnahme der letzten Quintfallsequenz, die um ein Glied kürzer ist⁴². Abweichend ist aber die harmonische Beschaffenheit: in T. 161 erscheint unerwartet ein *b-moll*-Thema, in seinem Gefolge steht auch das folgende Thema in *Moll* (T. 165 *f-moll*). T. 168 ist gegenüber T. 91 variiert, um dem dritten Thema eine andere Position zu geben (T. 169 *c-moll*, bei unverändertem Verlauf stünde das Thema in *d-moll*)⁴³. Diese Veränderungen stehen zweifellos in Zusammenhang mit der hohen Intensität des vorangehenden Abschnitts: zwei Manualiter-Themen in *Dur* würden zu „unbeschwert“ wirken. Das *b-moll* in T. 160/161 wird als Variante von *B-dur* erreicht (vgl. T. 44/45), aber in Quintschritten wieder verlassen (*b-moll/f-moll/c-moll*); der subdominantische Bereich erfährt hier also eine starke Betonung.

⁴² Die „Takt-für-Takt-Entsprechung“ beginnt schon zwei Takte früher (T. 159, Schluß des Pedals); der wichtigere Einschnitt liegt aber doch beim Beginn des *b-moll*-Themas T. 161.

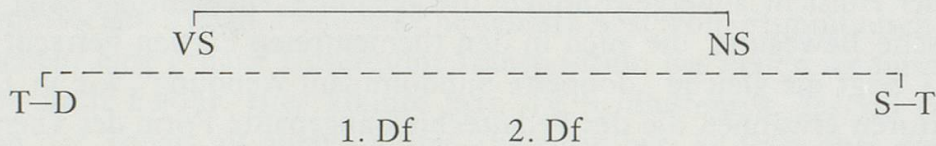
⁴³ Man kann hierzu wieder bemerken, daß die beiden Veränderungen in Zusammenhang stehen: bei der Position *d-moll* dieses Themas wäre die genannte Verkürzung der Quintfallsequenz nicht nötig. Die Tonart *d-moll* ist aber kurz vor der Reprise von *Es-dur* undenkbar.

Die beiden Übergänge vom SS B zum HS streben eine Verschränkung der thematischen Komplexe an. Man betrachte den Takt 98: die Sechzehntelgruppe von g^1 nach c^1 fließt aus der Thematik des SS heraus, ist aber zugleich dem Kopf des HS zugehörig (der entsprechende Takt ist T. 19). Ein weiteres verbindendes Moment ist die Quintfallsequenz (ab T. 94), die den bewegten SS in den HS unmittelbar „einmündet“ läßt⁴⁴.

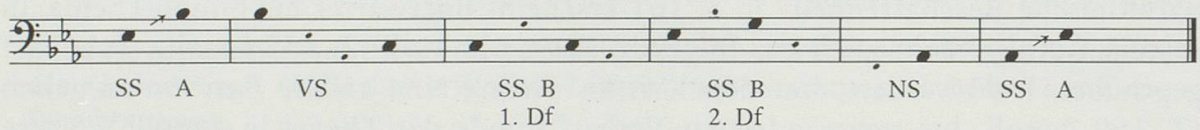
Bevor wir uns den Fragen des Gesamtbaus zuwenden, sei wieder eine vereinfachende Übersicht über die Längenverhältnisse angestellt. Ausgangspunkt ist die Taktzahl 16, die Hälfte des HS. Der SS A mit 18 Takten kann als Dehnung (Wiederholung der Takte 45–46) aufgefaßt werden⁴⁵. Die einzelnen Durchführungen des SS B sind mit den Taktzahlen 13–14/13–18–13 etwas stärker abweichend, aber dennoch vergleichbar. Die Übersicht ergibt also 13 Abschnitte in folgender Ordnung:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
HS	VS	NS		VS			NS					VS	NS
SSA			T–D					S–T					
SSB					1. Df	2. Df			3. Df	4. Df	5. Df		

Der Bauplan weist, wie schon eingangs angedeutet, mehrere Symmetrie-Elemente auf. Die parallele Anordnung der beiden SS A (wie *Triosonate c-moll*) und der Zusammenhang der inneren HS-Teile (wie *Präludium c-moll*) korrespondieren hier. Diese Symmetrie umfaßt die Abschnitte 3 bis 8:



Der Weg von der Kopfgruppe des VS (B-dur) zur Schlußkadenz des NS (As-dur) hat aber einen anderen Verlauf als beim *c-moll-Präludium*. Die Bewegung T–D–S–T findet in den Abschnitten 3 bis 8 *zweimal* statt:



Beim Beginn der zweiten Durchführung des SS B ist wieder das Zentrum Es-dur erreicht. Die Hauptstufen liegen beim zweiten Tonartenkreis eine Terz tiefer als beim ersten (1. Es–B–c–Es, 2. Es–g–As–Es). Das Zentrum Es-dur tritt thematisch nicht sehr deutlich in Erscheinung, da es mitten in der Sechzehntelbewegung des

⁴⁴ Die Frage, ob dieser Takt mehr zum HS oder zum SS gehöre, ist auch für den Spieler wichtig. Wenn ich T. 98 mit der gleichen rhythmischen Empfindung spiele wie T. 19, so wird der Anschluß „dichter“ als wenn ich T. 98 nur als „Auslaufen des SS“ fühle und entsprechend vor dem letzten Achtel eine starke Zäsur einfüge. Die erste Art scheint mir Bachs Absicht, der „Verschränkung“, besser gerecht zu werden; ich zähle deshalb auch die beiden fraglichen Takte zum HS.

⁴⁵ H. Keller, op. cit., 123.

SS B steht; man nimmt eher den ganzen SS B als Zentralabschnitt wahr. Die Symmetrie und der Modulationsplan geben den Abschnitten 3 bis 8 einen starken Zusammenhang.

Nach dem zweiten SS A könnte man die Schlußreprise des HS erwarten; das Werk hätte so als Ganzes eine symmetrische Struktur im hier beschriebenen Sinne. In T. 130 setzt aber mit dem tiefen *Es* im Pedal das Seitenthema B ein und führt mit der eingefügten 4. Durchführung zu einem einzigartigen Höhepunkt. Dieser zehnte Abschnitt (von insgesamt dreizehn Abschnitten) ist unter den hier betrachteten Werken eine außergewöhnliche Erscheinung. Vergleichbar wäre er etwa dem Abschnitt im *b-moll-Präludium* BWV 544, der in T. 56 beginnt. Nach verschiedenen „sich entsprechenden“ Abschnitten bricht dort nochmals etwas ganz Neues auf, allerdings auch mit neuem thematischem Material. Hier im *Es-dur-Präludium* entwickelt sich der Kulminationspunkt ganz aus dem Seitensatz heraus. Die vorangehende dritte Durchführung führt stufenweise auf den Höhepunkt zu: man sehe die Lage der vier Themen $es^1-b^1-es^2-b^2$ (immer als oberste Stimme).

Dieser zweite SS B stellt in sich nochmals einen ganzen Tonartenkreis T–D–S–T dar. Die 3. Durchführung endet auf der Dominante; die 4. Durchführung pendelt sprunghaft zwischen verschiedensten Stufen, so daß sich kein deutliches Zentrum ausbilden kann. Das Pedal schließt in *Es-dur*, die Überleitung führt eine Quint aufwärts. Die 5. Durchführung setzt nun unerwartet *b-moll* an die Stelle von *B-dur*; diese starke subdominantisches Bewegung (*b-moll/f-moll/c-moll*) bringt es mit sich, daß in der Schlußreprise die Tonika *Es-dur* erst im 4. Takt erreicht wird. Die Dramatik des Seitensatzes wird in den Hauptsatz hineingetragen; so verbinden sich die Abschnitte 9 bis 13 zu einer Einheit.

Wie ist nun der Bauplan des Ganzen zu verstehen? Wir haben insgesamt fünf Tonartenkreise beobachtet; sie haben annähernd die Längenverhältnisse 2 – 3 – 3 – 3 – 2.

Die beiden ersten Dreiergruppen schließen sich durch die aufgezeigte Symmetrie näher zusammen, ebenso die beiden letzten Teile durch die Verschränkung. Die wichtigste Zäsur des Werks ist der *Es-dur*-Beginn des zweiten SS B:

$$\frac{2 \quad 3 + 3}{8} \quad \Bigg| \quad \frac{3 + 2}{5}$$

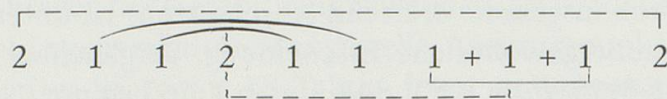
Diese Zäsur teilt die 13 Abschnitte im Verhältnis 8 : 5. Die Zahlen 2, 3, 5, 8, 13 ... bilden die bekannte Summenreihe (jede Zahl entsteht durch Addition der beiden vorherigen), deren Glieder Näherungswerte des Goldenen Schnitts darstellen⁴⁶.

⁴⁶ Zu dieser Zahlenreihe, die auch *Lamésche Reihe* genannt wird, siehe Ernst Bindel, *Die ägyptischen Pyramiden als Zeugen vergangener Mysterienweisheit*, Stuttgart 1957, 199 s. U. Siegele, op. cit., 15, weist darauf hin, daß der *Es-dur-Fuge*, die den Schluß des Dritten Teils der *Clavier-Übung* bildet, ebenfalls die Teilung der 13 in 8 und 5 zugrunde liegt. Die drei Fugenteile haben die Taktzahlen 36 + 45 + 36

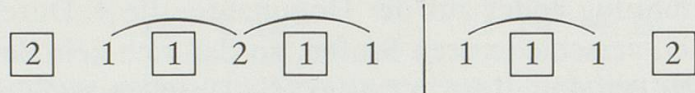
$$4 : 5 : 4.$$

Allerdings treten hier nicht (wie im *Präludium*) 13 Abschnitte als Formteile in Erscheinung. Aber die Zahlenverhältnisse sind mathematisch genau.

Wir können also zusammenfassen: das *Es-dur-Präludium* zerfällt in zwei „Hälften“, die zueinander im Verhältnis des Goldenen Schnitts stehen. Der Major (der größere Teil mit 8 Abschnitten) steht zuerst und enthält eine Symmetrie im hier beschriebenen Sinne. Der Minor (der kürzere Teil mit 5 Abschnitten) steht an zweiter Stelle; er zitiert den Zentralteil dieser Symmetrie (den SS B) und erweitert ihn durch einen eingeschobenen Abschnitt, der den Höhepunkt darstellt. Das Ganze wird zusammengefaßt durch den Rahmen der beiden HS in Es-dur:



Der Intensitätsverlauf ist vielfältiger als der des *c-moll-Präludiums*; er verläuft (wie die Tonartenkreise) in verschiedenen „Wellen“. Ein erster Höhepunkt liegt im 4. Abschnitt beim Einschub in den HS (T. 52–53 sechsstimmiger Satz); durch Pedalverwendung hervorgehoben (aber nicht durch zusätzliche Stimmen) ist dann wieder der 7. Abschnitt. Diese Teile bilden je den Mittelpunkt der genannten Dreiergruppen, korrespondieren also mit den Tonartenkreisen:



Das *Es-dur-Präludium* enthält ein Maximum an „Entsprechungen“ verschiedener Teile, ebenso ein Maximum an Einschüben, Verkürzungen und harmonischen Veränderungen. Es stellt wohl den Schlußpunkt dieser Formgattung im Bachschen Oeuvre dar (erschienen 1739). Wie eingangs bemerkt wurde, hat Bach sich im letzten Lebensjahrzehnt anderen Bereichen zugewandt, zuerst wohl der Variationsform (*Goldberg-Variationen*, erschienen als Vierter Teil der *Clavier-Übung* vermutlich 1742).

*

Die hier vorgelegten Werkbetrachtungen wurden unternommen, um als Spieler ein klareres Bild eines Werkes zu gewinnen. Das wirkt sich, wenigstens teilweise, im hörbaren Erklängen aus. Ob etwa eine besonders intensive Stelle als solche vom Interpreten erlebt wird, ist auch auf der Orgel hörbar. Aber auch weitere Details wie das „Gefühl des gleichsam Atmens“ beim Vorgang I–V/V–I, auf das Ratz hinweist, sollen beim Spielen „mit Bewußtheit aufgefaßt und mit dem Herzen miterlebt werden“⁴⁷. Für die klangliche Realisierung auf der Orgel ergibt sich die Folgerung, daß ein Präludium in dieser späten Konzertform in einheitlichem Klang gespielt werden soll (die Piano-Stellen im *Es-dur-Präludium* natürlich ausgenommen!). Eine Interpretation, die Tutti und Solo durch Manualwechsel darstellen wollte, gerät in dauernde Konflikte. Die verschiedenen Teile sind oft so dicht verwoben, ja sie haben zusammen an einer übergeordneten Entwicklung teil, daß man mit Sicherheit sagen kann, ein Klangkontrast liege nicht in Bachs Absicht. Bei den *Triosonaten* in ähnlicher Formstruktur ist das ohnehin selbstverständlich. Es gilt aber meines Erachtens auch für ein Werk wie das *Es-dur-Präludium*, wo ein Wechsel zu den

⁴⁷ E. Ratz, op. cit., 41.

Seitensätzen „technisch möglich“ ist. Aber die kunstvolle Verschränkung vom SS B zum HS würde dabei klanglich auseinandergerissen. Zeigt nicht gerade eine solche Stelle, daß es Bach auf die *Verbindung* der Teile ankam, und eben nicht auf zusätzliche Kontrastwirkung⁴⁸?

Der Begriff der „Ordnung“, vor allem der zahlhaften Ordnung, wie ihn Andreas Werckmeister geprägt hat, drängt sich mir bei diesen Formbetrachtungen immer wieder auf. „Wie nun die *Musicalischen Intervalla* nichts anders als Zahlen/ und *proportiones*, und Gott alles in Zahlen/ Maaß und Gewichte/ und alles in gute Ordnung gesetzt/ und gebracht hat/ so muß ja ein *Musicus*, ja ein jeder Mensch/ sich befließigen und *studiren*/ wie er solcher herrlichen Ordnung nachfolget. *Ars enim imitatur naturam*: Wer aber solche herrliche Ordnungen nicht achtet/ die doch von GOTT selber herkommen/ der ist ein Sudeler ...“⁴⁹ Der Komponist habe also die Aufgabe, die Ordnung der Schöpfung (und Werckmeister weist in diesem Zusammenhang auf Kepler hin) in Tönen nachzubilden. Daß Bachs Musik einen Mikrokosmos, ein tönendes Abbild einer höheren Ordnung darstellt, ist immer wieder empfunden und ausgesprochen worden. Der Spieler, der diese Musik hörbar macht, möge sich dieser tiefgründigen Ordnung bewußt sein.

Die Frage der „Bedeutung“ habe ich bewußt ausgeklammert. Man mag verschiedene Bilder heranziehen, um Bachsches Gestalten „anschaulich“ zu machen, etwa Vergleiche mit der Architektur⁵⁰ oder der bildlichen Darstellung. Man sei sich aber bewußt, daß die symmetrische Gestaltung in der Musik, wie wir beobachten konnten, nie „vollkommen“ ist. Die Musik, als eine Kunst, die an den Ablauf der Zeit gebunden ist, gehorcht nicht nur „architektonischen“ Gesetzen.

„Das Leben ist von Geheimnissen umgeben, die das Begriffsvermögen unsres begrenzten Geistes übersteigen. Wir geben, so hoffen wir, Schöneres weiter, als wir voll erfassen können“ (Thornton Wilder)⁵¹. Mögen diese Ausführungen nicht als eine fixierte Deutung Bachscher Musik verstanden werden, sondern als ein kleiner Schritt auf dem immer wieder beglückenden Weg, den Geheimnissen des Kunstwerks näher zu kommen.

⁴⁸ Die „Forminterpretation“ wurde vor allem in der Straube-Schule gepflegt, siehe dazu das öfter zitierte Buch von Keller (etwa p. 114). Für eine großflächige Wiedergabe dieser Werke haben sich in der Praxis Eduard Müller, Basel (der lange Jahre an der Schola Cantorum Basiliensis unterrichtete) und Anton Heiller, Wien (bei dem ich in den Jahren 1963–65 studierte) eingesetzt. Eine weiterführende Begründung hat Jacobus Kloppers (op. cit.) vor allem aufgrund der Affekteinheit beigetragen.

⁴⁹ Andreas Werckmeister, *CRIBRUM MUSICUM Oder Musicalisches Sieb*, Quedlinburg/Leipzig 1700, 9 (Reprint Hildesheim 1970).

⁵⁰ U. Meyer, op. cit., 94.

⁵¹ Thornton Wilder, *Der achte Schöpfungstag*, Roman, deutsch von Herberth E. und Marlys Herlitschka, Frankfurt am Main 1968, 271.