

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: Kompositionsstil und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach

Autor: Wenzinger, August

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869164>

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>

KOMPOSITIONSSTIL UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS
BEI JOHANN SEBASTIAN BACH

Nicht selten hören wir Aufführungen barocker und besonders Bach'scher Musik, deren Interpreten zu glauben scheinen, daß die Anwendung äußerer und äußerlicher Rezepte und Modelle allein schon eine stilgerechte Aufführung garantiere. Doch die bloße Hochachtung vor dem geistigen und künstlerischen „Tiefgang“ eines Menschen wie Bach sollte uns veranlassen, die Dimensionen seines Schaffens näher kennen zu lernen und sie in unsere Interpretationen einzubringen. Durchmißt er doch in seinem Werk die Ausdrucksbereiche der verschiedensten zeitlichen und nationalen Stile, vom ernsten „stilo antico“ bis zum leichten Chanson, von der motorischen Toccata bis zur kantablen Polyphonie, von der französischen „diction“ bis zur italienischen „cantilena“. „Bachs Lebens- und Schaffengang steht unter dem Endzweck, das Reich der Musik in allen Richtungen zu erforschen und zu erobern — das Alte bewahrend, Neues entdeckend ... Es ist sein musikalisches Ingenium, das ihn die Frage nach dem Gesetz der Musik in solcher Tiefe stellen und beantworten läßt.“¹

Daß Bach selbst das Charakteristische jeden Stils klar darzustellen und seinen künstlerischen Absichten dienstbar zu machen wußte, zeigt sein Werk; daß er aber auch ein Gleiches vom Ausführenden verlangte, erhellt aus seinem Memorandum an den Leipziger Stadtrat vom 23. August 1730: „Es ist ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teütschen Musicis praetendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, England oder Pohlen, so fort ex tempore zu musiciren, wie es etwa die jenigen Virtuosen, vor die es gesetzt ist, und welche es lange vorhero studiret ja fast auswendig können, ... praestiren können.“²

Diese kurze Studie möchte andeutungsweise zeigen, erstens wie klar sich die Musiker zu Bachs Zeit über die Stilunterschiede waren; zweitens wie intensiv der junge Bach die verschiedenen Strömungen seiner Zeit aufgenommen und verarbeitet hat und drittens welche Hinweise und Hilfen uns die alten Anweisungen zur richtigen Darstellung dieser Musik geben.

*

Die große Stilwende der europäischen Musik um 1600 brachte eine ganz neue Ausdrucks- und Formenwelt mit sich. Zarlinos Postulat „L'harmonia e il numero debbono seguitar la oratione“³ (Die Harmonie und die Zahl [die Regeln] müssen der Rede folgen.) und Monteverdis „L'oratione sia la padrona della musica e non

¹ Martin Geck, „Bachs künstlerischer Endzweck“, *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, Kassel etc. 1967, 328; auch in *Wege der Forschung* 170, Darmstadt 1970, 552.

² *Bach-Dokumente* 2, Leipzig/Basel 1969, 63.

³ Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im Barock*, Köln 1967, 99.

serva“⁴ (Das Wort sei die Herrin der Musik und nicht ihre Dienerin.) leiteten einen neuen Realismus ein. Das Typische eines Wortes, einer Situation, eines Affektes sollte dargestellt werden. Seit der Florentiner Camerata und Monteverdi kam eine Diskussion unter Musikern und Theoretikern über diesen neuen Stil, die *seconda prattica*, in Gang, die während des ganzen 17. Jahrhunderts bis weit ins 18. anhielt.

Es sind besonders die Schriften von Marco Scacchi⁵ und seines Schülers Angelo Berardi⁶, die die Diskussion auch nach Deutschland bringen. Hier wird sie von Christoph Bernhard, dem Schüler von Heinrich Schütz⁷, aufgegriffen, und noch hundert Jahre später bezieht sich Johann Mattheson auf sie⁸. Danach werden drei Hauptstile unterschieden: der Kirchenstil, „stilus ecclesiasticus“, der Kammerstil, „stilus cubicularis“, und der Theaterstil, „stilus scenicus seu theatralis“.

Der Kirchenstil umfaßt die motettische Schreibart mit oder ohne Instrumente, wie wir sie etwa aus dem „Credo“ der *b-moll-Messe* kennen, und die symphonische Schreibart mit Rezitativ und Arie. Es gehört dazu „eine besondere Festigkeit und ein wohlgerundetes, ernsthaftes Wesen; damit es nicht nach einer losbändigen Overture schmecke“. Auch „die Instrumentalmusik sei eine Tonsprache oder Klangrede, in der man die Gemüths-Bewegungen durch Intervalle, gescheute Abtheilung der Sätze und gemessene Fortschreitungen erregen solle“. „Alles Spielen ist nur eine Nachahmung und Geleite des Singens.“⁹

Der Kammerstil erlaubt eine größere Auswahl an Setzarten; man kann im Lied- oder Tanz-, im symphonischen oder Madrigalstil schreiben. „Es erfordert dieser Stil weit mehr Fleiß und Ausarbeitung als sonst, ... Bindungen, Rückungen, gebrochene Harmonien, Abwechslungen mit tutti und solo, mit adagio und allegro &c. sind ihm solche wesentliche und eigene Dinge, daß man sie meistens in Kirchen und auf dem Schau-Platz vergeblich sucht“¹⁰.

Der Theaterstil erfordert eine Schreibart, „die so zu singen lehre als ob man spreche und zu reden wisse als ob man singe“, so wie es Scacchi 1649 geschrieben hatte: „ut cantus colloquendo & colloquia canendo perficiantur“¹¹. Rezitative und Arien, Instrumentalstücke und Tänze seien „leichter, freier, ungebundener, damit zwar die Gemüther, durch Anfüllung der Augen und Ohren gerühret und bewegt, doch nicht im Ernst gantz aus ihrem Sitze gebracht werden“¹².

⁴ Claudio Monteverdi, *Il 5° libro de Madrigali*, Venedig 1605, Vorrede.

⁵ Claude V. Palisca „The Artusi – Monteverdi Controversy“, *The Monteverdi Companion*, London 1968, 133. Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926.

⁶ Friedrich Blume, „Angelo Berardi“, *MGG* 1 (1949–51), 1670.

⁷ Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, 1648, ed. Joseph Maria Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, 40.

⁸ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Ndr., Kassel etc. 1954, 68 (*Documenta musicologica* 1/5).

⁹ *Ibid.*, 82.

¹⁰ *Ibid.*, 91.

¹¹ *Ibid.*, 94.

¹² *Ibid.*, 86.

Der Ausdruck sei in jedem Stil natürlich und angemessen; „man muß sich in jedem Hauptstil einen festen, deutlichen und reinen Begriff machen, gute Ordnung darin halten, die Ein- und Ausdrücke nicht ungebührlich mit einander vermischen noch seine Mannschaft unter ein fremdes Fähnlein stellen“¹³. Aus den Ausführungen Matthesons geht klar hervor, daß gerade eine große Vielfalt der Schreibarten angestrebt wurde, die die musikalische Landschaft lebendig machte. Daß auch in der Ausführung der Charakter jedes Stückes möglichst klar und eindeutig getroffen werden mußte, betonen außer Mattheson Joachim Quantz¹⁴ und Leopold Mozart¹⁵.

*

Es ist bekannt, eine wie verschiedene Entwicklung diese Bestrebungen in den verschiedenen Ländern, besonders in Frankreich und Italien genommen haben. Schon gleich zu Anfang trennten sich die Wege: den Ruf nach der Vorherrschaft des Wortes und des Wortausdrucks beantwortete die Florentiner Camerata mit der Schaffung des Rezitativs und der Monodie, die sich zur Oper, *Sonata* und *Concerto* entwickeln sollten; die *Académie Française* schuf die „vers mesurés“, das *Air de cour* und das *Ballet de cour*, in denen Wort- und Tanzrhythmus den Vorrang vor der melodischen Entfaltung hatten.

Die italienische Musik und die italienischen Musiker werden zum Vorbild des ausdrucksvollen, kantablen und experimentierfreudigen Musizierens; die französische Musik und die französischen Musiker zum Vorbild der Tanzkunst und der Tanzmusik sowie des eleganten und intimen Airs mit seiner klaren „diction“ und „scansion“. Deutsche Musiker reisen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts nach Italien, um den neuen Stil an der Quelle zu studieren. Italienische Kapellmeister, Sänger und Geiger kommen in erstaunlicher Zahl an die deutschen Höfe in Wien, München, Dresden, Berlin u. a.¹⁶ und bringen den italienischen Stil nach Deutschland. Aber französische Tänzer und Musiker werden zum Teil an dieselben Höfe als Tanzmeister und Ballettkomponisten geholt und führen in ihrem Tätigkeitsbereich den französischen Stil ein. Besonders als in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts Lully mit seinen „24 violons du Roi“ zum Vorbild für eine neue Orchesterdisziplin und für den Vortrag von Ballettmusik und Tanzsuiten wird, entstehen auch in Deutschland Zentren wie Celle, Hannover, Ansbach, Durlach-Karlsruhe mit intensiver Pflege französischer Musik. Doch ist es bezeichnend, daß etwa in Celle 1663 „zwo sowoll in rechter als in französischer Music bestelte Violinisten“ erwähnt werden und „ein Trombonist oder Fagottist so zugleich eine Stimme singet und in französischer und rechter Music ein Violin gebraucht“ gesucht wird¹⁷.

¹³ Ibid., 93.

¹⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Faks.-Ndr. nach der Ausgabe Breslau 1789, Kassel etc. ⁴1968, 330 (*Documenta musicologica* 1/2).

¹⁵ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, Faks.-Ndr., Kassel 1953, 252.

¹⁶ Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, 108 et 393.

¹⁷ Georg Linnemann, *Celler Musikgeschichte*, Celle 1935, 75.

In Frankreich selbst entflammte der Streit zwischen den Anhängern der eigenen, traditionellen Musik und den Verfechtern der italienischen Richtung. Gerade in den Jugendjahren Bachs erschienen in Paris zwei Streitschriften über die rivalisierenden Modeströmungen, die auch in Deutschland in der Übersetzung durch Mattheson¹⁸ bekannt wurden. Der französische Abbé François Ragueneau hatte um 1700 einige Jahre in Rom zugebracht und sich dort für das italienische Musikleben begeistert. Nach seiner Rückkehr nach Paris veröffentlichte er eine Schrift, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*¹⁹, worin er seiner Begeisterung Ausdruck verleiht. „Die italienischen Arien treten weiter aus den Schranken/ und sind von einer kühnern Art/ als die Französischen; ihre Eigenschaft ist/ dass sie sowohl die Zärtlichkeit/ als Lebhaftigkeit/ und andere Umstände/ viel höher treiben/ denn die Französischen ... Man darf sich nicht wundern, daß die Italiäner dafür halten/ unsere Musik wiege die Zuhörer ein/ und mache sie schläffrig. Die Franzosen suchen in der ihrigen allenthalben die Annehmlichkeit/ das leichte/ fließende und aneinander hängende Wesen; ... Hingegen fallen die Italiäner alle Augenblick vom dur ins moll/ und wiederum vom moll ins dur: sie wagen die allerzwingendsten Cadenzen/ und die ausserordentlichsten Dissonanzen.“²⁰

Dagegen veröffentlichte zwei Jahre später der französische Musikkenner Le Cerf de la Viéville eine Schrift *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*²¹, worin er Ragueneau entgegentritt und die französische Musik verteidigt. „Die französische Musik ist ... weise, einheitlich und natürlich, sie leidet nur von Zeit zu Zeit, hat nur dann und wann außergewöhnliche Tonarten und gesuchte Verzierungen ... Die italienische hingegen ist immer gewaltsam, immer außerhalb der natürlichen Grenzen, ohne Zusammenhang, ohne Folgerichtigkeit ... In unserer Musik wollen wir den Gesang, das Natürliche und den richtigen Ausdruck ... Daraus folgere ich ..., daß eine Musik, die es vermeidet, gebunden und folgerichtig zu sein, die ohne Unterlaß gierig danach strebt, uneben, kreischend, holperig, aufgebracht zu sein, weder harmonisch ist noch melodios noch angenehm, und nur dazu geeignet, diejenigen zu quälen, die den traurigen Hang und den törichten Stolz haben, gern gequält zu werden.“²²

¹⁸ Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722, Faks.-Ndr., Amsterdam 1964, 105.

¹⁹ François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras*, Paris 1702, Faks.-Ndr., Genf 1976; deutsch in J. Mattheson, *Critica Musica*, op. cit., 105.

²⁰ Ibid., 121.

²¹ Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*, Bruxelles 1705/6, Faks.-Ndr., Genf 1972, 25.

²² Ibid.: „La Musique Française est donc sage, unie & naturelle, & ne souffre que de tems en tems, & loin à loin les tons extraordinaires & les agrémens si recherchés ... La Musique Italienne, au contraire, toujours forcée, toujours hors des bornes de la nature, sans liaison, sans suite ...“ (25) — „Dans nôtre Musique Française, nous voulons du chant, du naturel, de la justesse d'expression ...“ (89) — „... d'où je conclus, ... qu'une Musique qui évite d'être liée & suivie, qui affecte sans cesse d'être inégale, glapissante, cahottante, furieuse, n'est ni harmonieuse, ni mélodieuse, ni agréable, & n'est propre qu'à tourmenter ceux qui ont le triste penchant & la folle gloire d'aimer d'être tourmentez.“ (302 s.).

Dieser Disput spiegelt anschaulich die herrschenden Ansichten und das musikalische Empfinden in beiden Lagern wider. Er findet sich auch noch fünfzig Jahre später, fast mit den gleichen Worten, in dem Buch von Johann Joachim Quantz²³, obwohl es inzwischen nicht an Bestrebungen gefehlt hatte, beide Stile zu verbinden und zu vermischen, wie es etwa François Couperin, Forqueray, Händel und Quantz selbst getan hatten. Auch in der Musikausübung waren die italienischen Künstler bestrebt, den Ausdruck zu steigern, den Zuhörer zu verblüffen und aufzuwühlen, die französischen hingegen, den Zuhörer zu unterhalten, ihm zu schmeicheln und selbst nie die „contenance“ zu verlieren.

*

So zeigt sich die musikalische Situation in Bachs Jugend- und Studienjahren sehr vielgestaltig und anregend. Wir wissen leider wenig Einzelheiten aus dieser Zeit und können daher nur in groben Zügen verfolgen, aus welchen Quellen er seine Kenntnisse und Anregungen schöpfte, über die er schon vor seinem zwanzigsten Lebensjahr souverän verfügen konnte.

Im elterlichen Haus in Eisenach erlernte er von seinem Vater, dem Stadtpfeifer Johann Ambrosius Bach, die Grundlagen der Musik, des Singens und Violinspiels, vielleicht auch schon das Spiel auf einem Tasteninstrument. Früh verwaist kam er schon mit 10 Jahren zu seinem um 14 Jahre älteren Bruder Johann Christoph nach Ohrdruf, der dort Organist war und während drei Jahren bei Pachelbel in Erfurt studiert hatte. Bei ihm wurde er sicher auf dem Tasteninstrument wesentlich gefördert und besonders mit den deutschen Meistern Pachelbel, Froberger und Kerll vertraut gemacht. Schon in diesem frühen Alter „zeigte er eine ungemaine Lust zur Musik“²⁴ und zeichnete sich in der Schule durch Begabung und Fleiß aus, so daß er schon mit etwas über vierzehn Jahren die Prima erreichte. Doch die Familie des Bruders vergrößerte sich, das Haus wurde zu eng und Johann Sebastian mußte sich nach einer andern Freistelle umsehen. Da er eine sehr schöne Sopranstimme hatte und sicher schon recht ordentlich Geige und Orgel spielte, wandte er sich an das reiche Michaeliskloster in Lüneburg und wurde dort zu Ostern 1700 als Freischüler aufgenommen²⁵. Das Kloster bestand aus einer Lateinschule und einer sogenannten Ritterakademie für die Söhne der adligen Familien. Die Freischüler wohnten im Gebäude der Akademie, und eine ihrer Aufgaben war es, in den täglichen Gottesdiensten den ungeschulten Gesang der Ritterschüler zu stützen und ihnen auch sonst dienstbar zu sein. Aus ihnen rekrutierte sich aber hauptsächlich der „Mettenchor“ mit seinen zwölf bis fünfzehn Sängern und die etwa doppelt so starke Kantorei, die die vielfältigen musikalischen Aufgaben in Kirche, Schule und Stadt zu bewältigen hatten. Bach wurde dabei vermutlich zuerst als Sänger, nach eingetretener Mutation auch als Geiger und Positivspieler eingesetzt.

²³ J. J. Quantz, op. cit., 306.

²⁴ *Bach-Dokumente* 3, Leipzig/Kassel 1972, 81.

²⁵ Gustav Fock, *Der Junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, 39. Friedrich Blume, „Der Junge Bach“, *Wege der Forschung* 170, Darmstadt 1970, 518.

Die Schule hatte ein reges Musikleben. Das Kloster besaß in seiner Bibliothek eine große Sammlung von italienischen und deutschen Vokalwerken von Monteverdi und Schütz bis zu den zeitgenössischen Meistern, in allen möglichen Besetzungen vom dreistimmigen bis zum fünfundzwanzigstimmigen Satz, mit und ohne Instrumente. Möglicherweise war auch schon die große Sammlung von Orgeltablaturen dort, die ebenfalls ein Repertoire von Lasso bis Weckmann umfaßte. Großen Einfluß auf Bachs Entwicklung übte auch das Wirken des Organisten an der Johanniskirche, Georg Böhm, aus, den er nach den Worten seines Sohnes Philipp Emanuel „geliebt und studiert“ habe²⁶.

Die zwei Jahre am Lüneburger Gymnasium müssen für den Fünfzehn- bis Siebzehnjährigen eine Zeit reichster Anregungen gewesen sein. Der Stundenplan der Schule umfaßte Religion, Logik, Rhetorik, Latein, Griechisch und Arithmetik; dazu kamen die täglichen Chorproben und Singstunden. Der Musikunterricht orientierte sich an italienischen Methoden, wie uns die Anweisungen von Michael Praetorius und Christoph Bernhard²⁷ für die Sänger zeigen. Aber auch im Violinspiel pflegte man den italienischen Stil; ermahnt doch schon Heinrich Schütz 1647 die Geiger, „den stäten musikalischen Strich“ zu üben, so sie ihn noch nicht gewohnt seien²⁸; und Andreas Herbst versichert in seinem weitverbreiteten Lehrwerk *Musica moderna practica* (1653), daß er seine Anweisungen für die Geiger „aus den fürnehmsten Italienischen Authoribus“, Rognoni und Zanetti, genommen habe²⁹. Auch die großen Geiger, mit denen Bach in den kommenden Jahren zusammentreffen sollte, wie Paul Westhoff, Johann Jakob Walther und Georg Pisendel hatten alle ihren Stil auf Studienreisen in Italien vervollkommnet.

Aber auch mit französischer Kultur und Musik brachten ihn die Lüneburger Jahre in engen Kontakt. Auf der Ritterakademie wurden französische Sprache und französische Umgangsformen mit besonderem Nachdruck gepflegt. Unter den neun Lehrern waren vier Franzosen. Der Tanzlehrer, Thomas de la Selle, war gleichzeitig auch Violinist in der Hofkapelle im nahen Celle. Ihn konnte Bach also fast täglich hören und seine Lully'sche Manier studieren. Es muß sich zwischen den beiden ein anregendes Lehrer-Schüler-Verhältnis ergeben haben, denn de la Selle nahm den begabten, jungen Geiger gelegentlich nach Celle zur Verstärkung der Hofkapelle mit. Dort hatte 1666 Herzog Georg Wilhelm nach seiner Verheiratung mit der Hugenottin Eléonora Desmier d'Olbreuse eine Kapelle mit fast ausschließlich französischen Musikern unter der Leitung von Philippe de Vigne aufgebaut. Von den 16 Mitgliedern waren 7 Bläser, und es ist verständlich, daß für größere Aufführungen im 1682 erbauten Schloßtheater Geigerzuzug willkommen war. So hat Johann Sebastian sicher auch aktiv in einem nach Lullyscher Art geschulften Orchester mit-

²⁶ *Bach-Dokumente* 3, 81.

²⁷ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* 3, *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Ndr., Kassel etc. 1958, „Instructio pro Symphonicis“, 231 (*Documenta musicologica* 1/15). Christoph Bernhard, op. cit., 30, „Von der Singe-Kunst oder Manier“.

²⁸ Heinrich Schütz, *Sinfonie Sacrae*, Vorrede, *Sämtliche Werke* 7, Leipzig 1885–1927, 3 ss.

²⁹ David D. Boyden, *The History of Violin Playing*, Oxford 1965, 159. Francesco Rognoni, *Selva de vari passaggi* 2, Mailand 1620, Faks.-Ndr. Bologna 1970 (*Bibliotheca musica Bononiensis* 2/153). Gasparo Zanetti, *Il Scolare per imparare a suonare di violino*, Mailand 1645.

gespielt. Da der Celler Hoforganist, Charles Gaudon, Franzose war, wurde Bach wohl auch mit der französischen Orgelmusik vertraut, von der damals die Werke von d'Anglebert, Dandrieu, Boyvin, Le Bègue und de Grigny gedruckt vorlagen. Von de Grignys im Jahre 1700 erschienenem *Livre d'Orgue* existiert noch eine eigenhändige Abschrift Bachs³⁰.

Besondere Anregungen dürfte Bach durch seine mehrmaligen Reisen nach dem nahen Hamburg empfangen haben. Zwar berichtet der Nekrolog (1754) nur von seinem Besuch bei Johann Adam Reinken, dem Organisten der Catharinenkirche³¹. Aber es ist kaum denkbar, daß er nicht auch auf die mannigfaltigen musikalischen Ereignisse in der Großstadt aufmerksam geworden wäre: Reinhard Keiser und Johann Mattheson wirkten an der Oper am Gänsemarkt. Im Jahre 1701 wurden drei neue Opern herausgebracht, darunter Keisers *Störtebecker und Jödge Michaels*, 1702 sogar elf neue Produktionen, unter ihnen Keisers *Circe, Penelope* und *Orpheus* und Matthesons *Porsena*³². Dichter wie Christian Hunold, bekannt unter dem Pseudonym Menantes, Christian Postel, Bartold Feind, auch als Theoretiker der Bühnenkunst bedeutend, und andere waren für Theater und Kirche tätig.

Die zwei Lüneburger Jahre müssen für den jungen Bach eine Zeit reichster menschlicher, religiöser, bildungsmäßiger und künstlerischer Anregungen gewesen sein.

Nach Beendigung seiner Gymnasialzeit trat Bach am 8. April 1703 zunächst als Geiger, bald auch als Organist in die Hofkapelle des Herzogs Johann Ernst in Weimar ein. Obwohl sein Aufenthalt nur vier Monate dauerte, mag er bedeutsam gewesen sein durch sein Zusammentreffen mit dem hervorragenden und hochgebildeten Geiger Paul Westhoff, dessen virtuosos Geigenspiel ihm vielleicht schon damals erste Anregungen zu den Solowerken für Violine gab. Denn Westhoff ist der erste deutsche und in Deutschland lebende Geiger, der Werke für Violine allein geschrieben hat³³. Doch auch mit italienischer Musik kam Bach hier in Berührung, denn am Hofe wurde die italienische Musik sehr gepflegt. Corellis Triosonaten waren schon in den achtziger und neunziger Jahren erschienen, seine epochemachenden Violin-Sonaten op. 5 erschienen 1700, Albinonis Violinsonaten op. 4 1701. Von beiden Komponisten hat Bach später Themen zu eigenen Fugen verwendet³⁴.

Schon am 9. August des gleichen Jahres tritt er die Stelle eines Organisten in Arnstadt an und konzentriert sich in den folgenden vier Jahren auf die Orgel als sein Hauptinstrument. „Hier zeigte er eigentlich“, so berichtet der Nekrolog, „die ersten Früchte seines Fleisses in der Kunst des Orgelspielens, und in der Composition, welche er grösstenteils nur durch das Betrachten der damaligen berühmten und gründlichen Komponisten und angewandtes Nachsinnen erlernt hatte. In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger französi-

³⁰ André Pirro, *J.S. Bach*, Paris 1906, 33.

³¹ *Bach-Dokumente* 3, 288.

³² R. Brockpähler, op. cit., 204.

³³ Paul Westhoff, *Sechs Suiten für Violine solo*, Dresden 1696, Neuausgabe, ed. Peter Varnai, Winterthur 1975, Amadeus.

³⁴ BWV 950, 951 für Cembalo, 579 für Orgel.

scher Organisten ihre Werke zu Mustern“³⁵. Zu Buxtehude pilgert er im Oktober 1705 nach Lübeck und dehnt seinen dortigen Aufenthalt von den bewilligten vier Wochen eigenmächtig auf vier Monate aus. Außer Buxtehudes Orgelspiel konnte er auch dessen Abendmusiken mit besonderem Interesse hören, sowohl die „ordentlichen“ von Martini bis Weihnachten, wie die beiden „außerordentlichen“ dieses Jahres: am 2. Dezember die Trauermusik für den verstorbenen Kaiser Leopold I., am 3. Dezember die Huldigungsmusik für Kaiser Joseph I., die mit außergewöhnlichem Pomp und einer von Bach noch nicht gehörten Prachtsbesetzung aufgeführt wurden³⁶.

Diese Lübecker Reise war mit ein Grund für das Zerwürfnis mit seinen Arnstädter Vorgesetzten. Im September 1707 trat er das Organistenamt an der Blasiuskirche in Mühlhausen an, das er aber nach einem Jahr wieder aufgab, um nun für sechs Jahre zuerst als Hoforganist und ab 1714 als Konzertmeister wieder an den herzoglichen Hof nach Weimar zurückzukehren. Beide Stationen haben Bach eine intensive Erweiterung seiner Kenntnis des zeitgenössischen Musikschaffens gebracht. Nach seinen eigenen Worten³⁷ hatte er sich in Mühlhausen auf eigene erhebliche Kosten „von weit und breit einen guthen apparat der auserlesensten Kirchen Stücke angeschaffet“. In Weimar kam es sodann zur intensiven Auseinandersetzung mit dem neuen italienischen Konzertstil Antonio Vivaldis, der für sein ganzes zukünftiges Schaffen von entscheidendem Einfluß sein sollte. Von Vivaldi war 1705 das Opus 1 erschienen; es folgten 1709 op. 2, 1712 op. 3 (*Estro armonico*) und in den folgenden Jahren op. 4 bis 7. Aus den Concerti grossi op. 3, 4 und 7 transkribierte Bach drei Werke für Orgel³⁸, sechs für Cembalo³⁹ und eines für vier Cembali⁴⁰. Vivaldis Technik der Konzertform, der Motiv- und Themenbildung und deren Verarbeitung haben Bach nachhaltig beeinflusst, nicht nur in seinen eigenen Konzerten, sondern in seiner ganzen Orgel- und Cembalomusik und auch in seinen Kantaten. Sogar ein Satz wie die Chaconne der Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*⁴¹ aus der Weimarer Zeit, der später als „Crucifixus“ in die *b-moll-Messe* einging, scheint auf eine weltliche Kantate Vivaldis *Piango, gemo, sospiro e peno* von ca. 1710 zurückzugehen⁴².

Am Hofe wurde auch sonst viel italienische Musik gepflegt. Der Sohn des Herzogs komponierte selbst im italienischen Stil; Bach hat drei seiner Violin-Konzerte für Cembalo übertragen⁴³. In diese Zeit, 1709, fällt auch sein erstes Zusammentreffen mit dem Geiger Georg Pisendel, dem Konzertmeister der Dresdener Hofkapelle, der dort für die Verbreitung und Pflege der Musik Vivaldis sehr aktiv war. Waren in der

³⁵ *Bach-Dokumente* 2, 19.

³⁶ Georg Karstädt, „Buxtehude und die Neuordnung der Abendmusiken“, *Festschrift für Bruno Grusnick*, Stuttgart 1981, 119.

³⁷ *Bach-Dokumente* 2, 19.

³⁸ BWV 593, 594, 596.

³⁹ BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980.

⁴⁰ BWV 1065.

⁴¹ BWV 12.

⁴² Bernhard Paumgartner, „Zum Crucifixus der h-moll-Messe J. S. Bachs“, *ÖMZ* 21 (1966), 500.

⁴³ BWV 982, 984, 987.

Weimarer Zeit wohl erst die Streicherkonzerte Vivaldis bekannt, so dürfte Bach bei seinem Besuch in Dresden 1717, als er zum Wettspiel mit dem französischen Cembalisten und Organisten Louis Marchand dorthin fuhr, auch Vivaldis großbesetzte Werke kennen gelernt haben, die Pisendel von der eben beendeten Italienreise mitgebracht hatte und die ihm erneute Anregungen gaben für das gestaffelte und mehrschichtige Konzertieren, wie wir es in den Brandenburgischen Konzerten bewundern⁴⁴.

So erscheint uns Bach im Alter von 22–23 Jahren als ein allseitig gebildeter Meister, herausgewachsen aus der mittel- und norddeutschen Kantoren- und Organistentradition, aber vertraut mit allen zeitgenössischen Strömungen, die er mit seiner eigenen Sprache zu verschmelzen wußte.

*

Es ist natürlich unmöglich zu wissen, wie in Wirklichkeit musiziert wurde. Das Lehren und Lernen vollzog sich meist mündlich und praktisch und fand nur zum kleinsten Teil seinen Niederschlag in Lehrbüchern. Man darf auch ja nicht denken, es hätte in alter Zeit nur eine Art der Aufführungspraxis gegeben. Im Gegenteil, nicht nur jedes Land, auch jede Stadt, jede Hofkapelle, ja jeder einzelne Sänger, Instrumentalist, Komponist hatte seine Besonderheiten und war stolz auf sie, wie wir es etwa aus den immer wieder verschiedenen Verzierungstabellen ersehen. So können wir nur einige allgemeine Richtlinien erkennen und nachzeichnen, die uns für die Interpretation von Bachs Musik leiten können.

Allgemein gültige Regel war es, daß das Singen Vorbild für jegliches Musizieren war, außer für die reine Tanzmusik. Über die Stimmbildung erfahren wir schon aus Giulio Caccinis berühmter Vorrede zu *Le nuove musiche*, 1601⁴⁵, daß die „voce piena e naturale“, die volle und natürliche Stimme, ausgebildet werden müsse durch frühbegonnenes und langbetriebenes Solfeggieren auf offenen und geschlossenen Vokalen; daß die Stimme in allen Lagen ausgeglichen und ausdrucksvoll sein und außer den Verzierungen auch die verschiedenen „esclamazione“, die Schwelltöne, beherrschen müsse. Ihm folgt Michael Praetorius in der „Instructio pro Symphoniacis“, 1619⁴⁶, worin er Richtlinien für den Unterricht der Knaben in der Schule gibt, die „uff jetzige Italienische Manier zu informieren seyn“. Drei Dinge seien für einen Sänger erforderlich: „natura“, „doctrina“ und „exercitatio“. Zur „natura“, der natürlichen sängerischen Begabung, gehöre „eine schöne liebliche zitternde und bebende Stimme ... doch mit moderation, ... ein glatter runder Hals, ein steter langer Atem“ und eine Stimmlage, die der Sänger „mit vollem und hellem laut, ohne Falsetten, ... halten könne.“ „Exclamatio ist das rechte Mittel, die affectus zu moviren, so mit erhebung der Stimm geschehen muß“. Zur „doctrina“ gehören Verzierungen und Koloraturen wie der „accentus“ (Vor- und Nachschlag, Schleifer), die verschiedenen Trillerarten wie „Tremolo“ (Triller von der Hauptnote), „Gruppo“

⁴⁴ Rudolf Eller, „Vivaldi – Dresden – Bach“, *Wege der Forschung* 170, Darmstadt 1970, 466.

⁴⁵ Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Florenz 1601, Neuausgabe, Rom 1934 und Madison 1970. Arnold Geering, „Gesangspädagogik“, *MGG* 4 (1955), 1908.

⁴⁶ M. Praetorius, op. cit., 231.

(Kadenztriller von der Wechselnote und mit doppeltem Nachschlag) und „Trillo“ (Bebung) sowie die „Tiratae“ und „Passaggi“ (die eigentlichen Koloraturen).

Die beiden zeitlich folgenden Traktate schließen sich ebenfalls an italienische Vorbilder an: Andreas Herbst *Musica practica* von 1642 und 1653⁴⁷ und Christoph Bernhard *Von der Singekunst oder Manier*, 1657⁴⁸. Bernhard teilt die Gesangskunst in drei Vortragsarten ein: das „Cantar sodo“, das einfache Singen, das „Cantar d'affetto“, den Rezitativvortrag, und das „Cantar passaggiato“, den Koloraturgesang. In allen drei Arten muß man die Verzierungen wohl beherrschen, „die Stimme moderieren in Beobachtung der blossen Worte und in Anmerkung des Verstandes“, eine „zierliche und untadelhafte Aussprache haben“ (er empfiehlt die zu seiner Zeit gebräuchliche italienische Aussprache des Latein), die Stärkegrade vom Piano bis zum Forte in Schwelltönen und in einer gut abgestuften Deklamation anwenden und die Affekte gut charakterisieren.

Die Stimmbildung wird in Italien zur hohen Kunst des Bel Canto entwickelt, die ihren Niederschlag in Francesco Tosis Schrift *Opinioni dei Cantori* (1724)⁴⁹ findet, einem Buch, das auch in Deutschland viel beachtet und 1757 ins Deutsche übersetzt wurde von Johann Friedrich Agricola, dem Hofkomponisten Friedrichs II. und ehemaligen Schüler Bachs.

In Frankreich schlägt Marin Mersenne im 6. Buch seiner *Harmonie Universelle* (1636)⁵⁰ einen eigenen Weg der Stimmerzziehung ein: „De l'Art de bien chanter“. Die Stimme soll gefestigt und gleichmäßig, biegsam und weich sein. Wenn sie nicht richtig durch den Atem gestützt ist, ist sie dünn. Die Übungen, Vokalisieren auf a und la, gehen vom besten stimmeigenen Ton aus und erobern von dort den ganzen Stimmumfang. Die Stärkegrade gehen vom ppp des leisen Echotones bis zum fff als Ausdruck des Zornes. Die Triller werden in der Kehle geschlagen, die Kadenzen und Passagen sind deutlich und etwas markiert, aber nicht staccato, zu singen, eine Singart, die bis weit ins 18. Jahrhundert, also auch für Bach gilt. Auch Tosi erwähnt, daß nur kleine Läufe bis zu vier Noten „geschleift“ werden; längere Koloraturen sollen leicht gestoßen werden, damit „die Passagie weder allzusehr an einander kleben noch übermäßig abgestoßen werden möge“⁵¹. Bénigne de Bacilly betont in seinen *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668)⁵² die Wichtigkeit der guten Verbindung von Textaussprache und gesanglichem Ausdruck. Es sollen vier Tonverbindungen geübt werden: das Portamento, das markierte und gleitende Legato und die Tonwiederholung. Die Konsonanten haben sich gesangstechnisch richtig und vollkommen in die Linie einzuordnen⁵³.

⁴⁷ Andreas Herbst, *Musica Practica sive Instructio pro Symphonicis*, Frankfurt 1642.

⁴⁸ siehe Anmerkung 7.

⁴⁹ Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, zusammen mit dem italienischen Original: Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori*, Bologna 1723, Faks.-Ndr., ed. Erwin R. Jacobi, Celle 1966.

⁵⁰ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* 3, Paris 1636, Faks.-Ndr., Paris 1965.

⁵¹ Tosi / Agricola, op. cit., 124.

⁵² Benigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, Paris 1668; englische Übersetzung, ed. Austin B. Caswell, New York 1968.

⁵³ A. Geering, loc. cit.

Diese Richtlinien werden anschaulich ergänzt durch die Bemerkungen von Le Cerf de la Viéville⁵⁴: „Eine perfekte Stimme sei klangvoll, von großem Umfang, süß, sauber, lebendig und biegsam. Diese sechs Eigenschaften, die die Natur wohl nur einmal in hundert Jahren vereinigt, finden sich gewöhnlich zur Hälfte geteilt. Eine umfangreiche und schöne, rührende Stimme ist eine ‚große, schöne Stimme‘; je süßer sie obendrein ist, für umso schöner halte ich sie. Eine lebendige und biegsame Stimme ist eine hübsche und liebevolle Stimme ... Ich führe die Verdienste eines Sängers auf drei Dinge zurück: Richtigkeit, Ausdruck, Sauberkeit. Man muß zuerst richtig singen. Der Ausdruck eines Sängers besteht darin, lebendig und angemessen in die Leidenschaft der Worte einzudringen, sie im Zuhörer zu ‚passionieren‘. Die Sauberkeit besteht in der Unmenge von kleinen Bemerkungen, die unsere Meister so gut beherrschen: den Mund zu öffnen, die Töne zu ‚tragen‘, wie es sich gehört, die Triller elegant vorzubereiten, zu schlagen und zu endigen.“

Aus diesen Bemerkungen sehen wir, daß schon im 17. Jahrhundert vom Sänger eine perfekte Durchbildung seiner Stimme verlangt wurde. Das Ziel war eine natürliche, volle, ausgeglichene, bewegliche und ausdrucksvolle Stimme.

*

Wie wir schon betonten, bestand das Ideal allen Instrumentalspiels in der Nachahmung der menschlichen Stimme. So sagt Mattheson⁵⁵: „Wer nicht sprechen kann, der kann noch viel weniger Singen, und wer nicht singen kann, der kann auch nicht spielen ... Weil es nun eine ausgemachte Sache ist, dass niemand ein Instrument zierlich handhaben kann, der nicht das meiste und beste seiner Geschicklichkeit im Singen entlehnet ... Oben ist schon erwehnet worden, dass bey Instrumental-Sachen alles beobachtet werden müsse, was die Setz-Kunst von den Vocal-Melodien erfordert; ja, oft noch ein mehres ... Denn da hat man erst auff die Gemüths-Neigungen zu sehen, die mit blossen Klängen, ohne Worte, ausgedruckt werden; hernach auf die Einschnitte der Ton-Rede ... drittens auf den Nachdruck, auf die Emphasin; viertens auf den geometrischen; und fünftens auf den arithmetischen Verhalt.“

Doch schon fast hundert Jahre früher schreibt Mersenne⁵⁶: „Wenn man die Instrumente nimmt nach dem Maße, wie sie die menschliche Stimme nachahmen

⁵⁴ J. L. Le Cerf de la Viéville, op. cit., 333s.: „Une voix parfaite seroit sonore, étenduë, douce, nette, vive, flexible. Ces six qualitez que la nature n'assemble qu'une fois en un siècle, se trouvent pour l'ordinaire partagées à moitié. Une voix étenduë & d'un beau son, d'un son touchant, est une grande, une belle voix; & plus elle est douce par là-dessus, ... plus je la croi belle. Une voix vive & flexible, est une jolie voix, une voix aimable ... Je réduis à trois choses le mérite d'un chanteur: à la justesse, à l'expression, à la propreté ... Il faut d'abord qu'on chante juste ... L'expression d'un Chanteur consiste à entrer vivement & à propos dans la passion des Vers qu'il chante: à les passioner ... en homme qui les entend ... la propreté est cet amas de petites observations ... que nos Maîtres possèdent si bien: ... Ouvrir la bouche, porter ses sons comme il faut, préparer, battre et finir de bonne grace une cadence, &c.“

⁵⁵ J. Mattheson, op. cit., 103.

⁵⁶ M. Mersenne, op. cit., 195: „Certes si les instruments sont prisez à proportion qu'ils imitent mieux la voix, & si de tous les artifices on estime d'avantage celuy qui represente mieux le naturel, il semble que l'on ne doit pas refuser le prix à la Viole, qui contrefait la voix en toutes

und wenn man von allen Kunststücken das Natürliche am meisten schätzt, so glaube ich, dass man den Preis der Viola da gamba nicht versagen kann, die die Stimme in allen ihren Modulationen nachahmt und sogar in ihren bezeichnendsten Nuancen, der Trauer und der Freude: denn der Bogen, der den erwähnten Effekt bewirkt, hat einen fast so langen Zug wie der normale Atem der Stimme, von welcher er Freude, Trauer, Beweglichkeit, Süsse und Kraft nachahmen kann durch seine Lebhaftigkeit und seine Erschlaffung, durch seine Schnelligkeit, seine Leichtigkeit und seinen Druck: und ebenso durch das Zittern und die Schmeicheleien der linken Hand, um das Tragen der Stimme und die Reize des Gesanges wiederzugeben.“

Jean Rousseau glaubt in seinem *Traité de la viole* (1687)⁵⁷, „daß man nicht leugnen kann, daß je ein Instrument der Stimme näher gekommen sei als die Violine, die sich nur dadurch von ihr unterscheidet, daß sie keine Worte artikulieren könne.“ Vom Melodiespiel verlangt er besondere Delikatesse und Zärtlichkeit und ein spezielles Bestreben, alles nachzuahmen, „was die Stimme an Angenehmem und Charmanthem machen kann“⁵⁸.

Nach Hubert Le Blanc sind es dann besonders die italienischen Geiger der Generation von Geminiani und Somi, „bei denen der Bogen durch gleichmäßige, miteinander verbundene Auf- und Abstriche ohne wahrnehmbaren Bogenwechsel ins Unendliche fortgesetzte Läufe hervorbringt“, die nur mit den Rouladen einer Cuzzoni oder Faustina Bordoni, der Gattin Johann Adolf Hasses, zu vergleichen sind. „Giovanni Somi, 1686–1763, stellte die Majestät des schönsten Bogenstrichs Europas zur Schau ... Ein einziger Bogenstrich dauerte bei ihm so lange, daß die Erinnerung daran einem den Atem raubte, und glich einem aus Seide gesponnenen Seil, das umgeben ist von Blumen, silbernen Girlanden, goldenen Spitzen, vermischt mit Diamanten, Rubinen, Granaten und vor allem Perlen. Man sah sie von seinen Fingerspitzen fallen.“⁵⁹

*

les modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de joye: car l'archet qui rend l'effet dont nous avons parlé, a son trait aussi long à peu prez que l'haleine ordinaire d'une voix, dont il peut imiter la joye, la tristesse, l'agilité, la douceur, et la force par sa vivacité, par sa langueur, par sa vistesse, par son soulagement & par son appuy: de mesme que les tremblemens & les flatteries de la main gauche, ... en representent naïfvement le port & les charmes.“

⁵⁷ Jean Rousseau, *Traité de la Viole*, Paris 1687, Faks.-Ndr., Amsterdam 1965; deutsch von Albert Erhard, München/Salzburg 1980 (*Musikwissenschaftliche Schriften* 6).

⁵⁸ J. Rousseau, op. cit., 2; in der deutschen Fassung, op. cit., 13: „... comme on ne peut contester que jamais Instrument n'en a approché de plus près que la Viole, qui ne differe seulement de la Voix humaine qu'en ce qu'elle n'articule pas les paroles ...“

⁵⁹ Hubert La Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, Amsterdam 1740, Faks.-Ndr., Genf 1975, 23 et 97; deutsch von Albert Erhard, Kassel 1951, 53 et 99: „... tels que ceux à l'Italienne, où l'Archet par le tiré & le poussé, unis & liés, sans qu'on apperçoive leur succession, produit des roulades de Sons multipliés à l'infini, qui n'en paroissent qu'une continuité, tels qu'en formoient les gosiers de Cossoni & de Faustina.“ (23) — „Somis parut sur les rangs. Il étala le majestueux du plus beau coup d'Archet de l'Europe ... Un seul tiré d'Archet dura, que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense, & parut semblable à un cordage de soie tendu, qui ... est entouré de fleurs, de festons d'argent, de filigranes d'or entremêlés de Diamans, de Rubis, de Grénats, & surtout de Perles. On les voyoit lui sortir du bout des doigts.“ (97).

Bei einer solchen Einstellung zum Musizieren ist es nicht verwunderlich, daß auch der Komponist sein Hauptziel darin sah, eine in ihrem Wesen kantable Musik 'zu schreiben. Bachs Titel für seine zwei und dreistimmigen Inventionen gilt daher für alle Musik der Barockzeit: „Aufrichtige Anleitung/ Wormit denen Liebhabern des Claviers/ besonders aber denen Lernbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine mit 2 Stimmen/ reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren Progressen auch mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute Inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art zu spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorgeschmack von der Composition zu überkommen.“⁶⁰ Das Ziel aller Musik ist die Kantabilität, weil nur sie ihren Endzweck erfüllen kann, die Zuhörer zu rühren⁶¹. Auch Bachs eigenes Cembalospiele wird von Forkel⁶² als besonders „sangbar und zusammenhängend“ gerühmt.

Nach Mattheson⁶³ gehören vier Merkmale zur kantablen Melodie: sie soll sein

1. leicht – ungezwungen, natürlich
2. deutlich im Aufbau, in der Schreibart, im Ausdruck
3. fließend im Rhythmus, in der logischen Weiterführung
4. lieblich, wohl proportioniert, gut singbar.

Ähnlich charakterisiert Forkel⁶⁴ Bachs Fugen: „Ein charaktervolles Thema, ununterbrochen bloss aus demselben hergeleitet, ebenso charaktervoller Gesang vom Anfang bis zum Ende: nicht bloss Begleitung in den übrigen Stimmen, sondern in jeder ein selbständiger mit den andern einverständener Gesang ... Freiheit, Leichtigkeit und Fluss des Ganzen ... Einheit und Mannigfaltigkeit im Styl, im Rhythmus in den Tonfüßen.“

Aus diesen Zitaten dürfte deutlich werden, daß es in der Barockmusik und bei Bach nicht so sehr um „instrumentales Singen“ geht, wie so oft betont wird, sondern ebenso sehr um „kantables Instrumentalspiel“. Auch die barocke Koloratur ist nicht mechanische Motorik sondern fließende Kantabilität.

Zu diesem kantablen Habitus steht allerdings die Tanzmusik, die „choraische Schreibart“ in einem gewissen Gegensatz. Sie wurde, wie schon erwähnt, in Frankreich durch Lully zu einem besonders brillanten Orchesterstil entwickelt, der in Deutschland und England begeistert aufgenommen wurde. Obwohl dieser Stil im Ballsaal entstanden war, gelangte er bald in den Dienst des Bühnenballettes mit seinen pantomimischen und ausdrucksvollen Elementen, und von dort verselbständigten sich die Tanzsätze zu Charakterstücken mit nur noch entferntem Zusammenhang mit dem Gebrauchstanz. So charakterisiert Mattheson 1739⁶⁵ die einzelnen

⁶⁰ BWV 772–802.

⁶¹ Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Ndr. Kassel 1932. Rudolf Steglich, *Über die kantable Art der Musik Johann Sebastian Bachs*, Zürich 1957; auch in *Wege der Forschung* 170, Darmstadt 1970, 304.

⁶² J.N. Forkel, op. cit., 31.

⁶³ J. Mattheson, op. cit., 138ss.

⁶⁴ J.N. Forkel, op. cit., 53.

⁶⁵ J. Mattheson, op. cit., 224.

Tanzsätze erstens nach ihrer Verwendung, ob zum Spielen, Singen oder Tanzen, und zweitens nach ihrem Affektgehalt:

Die Allemande, die nur zum Spielen bestimmt ist, „ist eine gebrochene, ernsthafte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet“.

Die Courante hat „was hertzhaftes, was verlangendes und auch was erfreuliches. Die Leidenschaft ... ist die süsse Hoffnung“.

Die Sarabande „hat keine andere Leidenschaft ... als die Ehrfurcht“.

Die Gigue hat „zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet“. Die Loure „... ein stolzes, aufgeblasenes Wesen“, die Canarie „grosse Begierde und Hurtigkeit“, die italienische Giga zwingt sich gleichsam zur äussersten Schnelligkeit und Hurtigkeit ... etwa wie der glattfortschliessende Bach“.

Das Menuett hat „keinen andern Affekt als mässige Lustigkeit“.

Die Gavotte ist „eine rechte jauchzende Freude“.

Die Bourrée hat „Zufriedenheit und gefälliges Wesen, dabey gleichsam etwas unbekümmertes und gelassenes“.

Der Rigaudon „bestehet in einem etwas tändelndem Scherz“.

Der Passepiéd „kommt der Leichtsinnigkeit nah“.

Die Ouverture „deren Charakter die Edelmuth seyn muß“.

In allen Tanzsätzen kommt der klaren Betonung des Tanzschrittes große Bedeutung zu. Das führt bei einigen Formen, wie der langsamen Ouverturen-Einleitung zur Verschärfung des notierten Rhythmus' $\downarrow \cdot \uparrow = \downarrow \cdot \uparrow$ und zum „jeu pointé“ sowie zur Streicherregel, Taktbeginn und Akzentnote im Abstrich zu spielen. Andererseits ergibt sich aus der Umformung zum Charakterstück oft ein reizvolles Gegenspiel zwischen Melodie und Rhythmus, wie etwa in der Courante mit ihrem steten Wechsel von 3/2 und 6/4 Takt. Die „notes inégales“, $\downarrow \uparrow = \downarrow \uparrow$, und der sogenannte „lombardische Rhythmus“, $\downarrow \uparrow = \downarrow \uparrow$, Manieren, die auch sonst in der französischen Musik oft angewendet werden, verleihen dieser Stilart einen besonders eleganten Charakter.

Es ist sehr schwierig zu sagen, wie strikt Bach diese Stilregeln in jedem einzelnen Fall angewendet haben wollte. Sicher ist, daß er den französischen Stil in Lüneburg und Celle aus erster Hand gründlich kennen gelernt hatte, den italienischen in Weimar durch sein Studium der Werke Vivaldis und seinen Umgang mit den Geigern Westhoff und Pisendel, und daß er von den Ausführenden genaue Stilkenntnis erwartete. Ein Beispiel möge das verdeutlichen: von der *Ouverture b-moll* aus dem zweiten Teil der *Clavierübung*⁶⁶ existiert eine Frühfassung; in dieser ist die langsame Einleitung in der traditionellen Schreibweise notiert, während sie in der gedruckten Fassung in der wirklich zu spielenden Manier erscheint:

⁶⁶ BWV 831, Frühfassung c-moll, ed. Hans David, Mainz 1935.



Bei der Interpretation der Musik des Barock, und besonders der Musik Bachs gilt es, neben den Satzstilen (Kirchen-, Kammer-, Bühnenstil) und den Nationalstilen noch in eine tiefere Schicht der Kompositionstechnik zu dringen. Wenn Mattheson die Musik eine „Tonsprache“ oder „Klangrede“ nennt, so weist er damit auf eine im ganzen Barock gültige und bekannte Musikanschauung hin: die Musik als eine der Redekunst, der Rhetorik, nah verwandte Kunst⁶⁷. Wie der Redner seine Zuhörer ansprechen, interessieren, hinreißen will, so will auch der Musiker, ob Komponist oder Ausführender, sein Publikum beeinflussen, hinreißen, rühren, oder wie es in den Lehrbüchern steht: docere – delectare – movere: belehren – erfreuen – rühren. Johann Joachim Quantz leitet sein Kapitel „Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt“⁶⁸ mit den Worten ein: „Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zu Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen.“

Die Rhetorik gehörte mit Grammatik und Dialektik zum Trivium, die Musik mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie zum Quadrivium der artes liberales; sie wurde an jedem Gymnasium und jeder Universität gelehrt und war Allgemeingut der Gebildeten. Wie wir schon sahen, wurde Bach in Lüneburg in ihr unterwiesen. Daß er besonders gut mit ihr vertraut war, wird von seinem Kollegen in Leipzig, Johann Abraham Birnbaum, Dozent für Rhetorik an der Leipziger Universität, bezeugt. Er sagt von ihm: „Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Redekunst gemein hat, kennet er so vollkommen, dass man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten.“⁶⁹ Ähnlich spricht Forkel über Bachs Orgelspiel, er habe „soviel Mannig-

⁶⁷ J. Mattheson, op. cit., 82.

⁶⁸ J.J. Quantz, op. cit., 301.

⁶⁹ Arnold Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, 37.

faltigkeit in seinen Vortrag gebracht, dass jedes Stück unter seiner Hand wie eine Rede sprach“⁷⁰.

Die Rhetorik lehrte zunächst die Technik der Abfassung einer Rede oder eines Aufsatzes in fünf Arbeitsgängen: *Inventio* (Erfindung), *Dispositio* (Einrichtung), *Elaboratio* (Ausarbeitung), *Decoratio* (Ausschmückung) und *Executio* (Aufführung). Die *Inventio* verhalf durch die zehn „loci topici“, die verschiedenen Gesichtspunkte, zur Auffindung des nötigen Materials. *Dispositio* und *Elaboratio* ordnete dieses Material in die sechs Redeteile: *Exordium* (Eingang), *Narratio* (Bericht), *Propositio* (Antrag), *Confirmatio* (Widerlegung) und *Conclusio* (Schluß). Die *Decoratio* versuchte, durch besonders anschauliche Wendungen die Rede lebendig zu machen. Und die *Executio* lehrte den guten Vortrag.

Diese rhetorische Denk- und Arbeitsweise war schon in der Musik der Renaissance wirksam, hat dann aber im 17. und 18. Jahrhundert einen entscheidenden Einfluß auf das Musikschaffen und die Musikausführung ausgeübt: *Dispositio* und *Elaboratio* wirkten auf die Ausbildung der Arien- und Concertoform⁷¹; *Inventio* und *Decoratio* erweiterten durch die Ausformung der musikalisch-rhetorischen Figuren die Ausdruckskraft der musikalischen Sprache; die *Executio* gab Richtlinien für den lebendigen Vortrag im Kirchen-, Kammer- und Theaterstil.

Gemäß dem Satz „*Executio anima compositionis*“ (Die Ausführung ist die Seele der Komposition) ermahnt Quantz⁷² den Interpreten eindringlich, ein Stück vor dem Spielen genau zu studieren, um in sein Wesen einzudringen und es richtig aufzuführen. Vier Gesichtspunkte sollen beachtet werden:

1. Tonart, ob Dur oder Moll.
2. Intervalle, „ob solche nahe oder entfernt liegen, und ob Noten geschleifet oder gestossen werden sollen“.
3. Dissonanzen „Diese thun nicht einerley, sondern immer eine vor der andern Wirkungen.“ Quantz gibt in den Musikbeispielen der Tabellen XVII und XXIV genaue Anweisungen über das Ausdrucksgewicht der verschiedenen Dissonanzen (siehe unten, Seiten 263–266).
4. „Das am Anfange eines jeden Stückes befindliche Wort. als: Allegro ...“, das nicht so sehr das Tempo anzeigte wie heute, sondern den Charakter, den Affekt.

Obwohl sich Theoretiker und Praktiker im Barock klar waren, daß es keine eindeutige Festlegung der Intervalle und Tonarten geben kann, seien hier zwei Tabellen mitgeteilt, die interessante Einblicke in die damaligen Anschauungen und Empfindungen gewähren.

Johann Mattheson gibt in seiner Schrift *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, 1713, im Kapitel „Von der Musicalischen Töhne Eigenschaften und Würckungen in Ausdrückung der Affecten“ eine Tonartencharakteristik⁷³.

⁷⁰ J.N. Forkel, op. cit., 35.

⁷¹ Hans-Heinz Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Diss. Berlin 1941.

⁷² J.J. Quantz, op. cit., 107.

⁷³ Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713; auch in Rudolf Wustmann, „Tonarten-Symbolik zu Bachs Zeit“, *Bach-Jb* 8 (1911), 60.

- C-dur hat eine ziemliche rude und freche Eigenschafft, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauff läst, nicht ungeschickt seyn; dem ungeachtet kan ein habiler Componist ... zu gar was charmantes umtauffen, und füglich auch in tendren Fällen anbringen.
- c-moll ist ein überaus lieblicher dabey auch trister Tohn, weil aber die erste Qualité gar zu sehr bey ihm praevaliren will, und man des süssen leicht überdrüssig werden kan, so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres oder ebenträchtiges Mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, ...
- D-dur ist von Natur etwas scharff und eigensinnig; zum Lermen, lustigen, kriegerischen, und aufmunternden Sachen wol am aller bequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, dass nicht auch dieser harte Tohn, wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Paucke eine Violine dominiret, gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne.
- D-moll Wenn man denselben wol untersucht, so wird man befinden, daß er etwas devotes, ruhiges, dabey auch etwas grosses, angenehmes und zufriedenes enthalte; ... wiewohl solches alles nichts hindert, daß man nicht auch was ergetzliches, doch nicht sonderlich hüpfendes, sondern fliessendes, mit Succes aus diesem Tohne setzen könne.
- Es-dur hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaftten und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Üppigkeit gleichsam spinnefeind.
- E-dur drückt eine Verzweiflungs=volle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ist vor extrem-verliebten Hülf= und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten, und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.
- E-moll kan wol schwerlich was lustiges beygelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil er sehr pensif, tiefdenkend, betrübt und traurig zu machen pfeget, doch so, daß man sich noch dabey zu trösten hoffet. Etwas hurtiges mag wol daraus gesetzt werden, aber das ist darum nicht gleich lustig.
- F-dur ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sey nun Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugend=Register oben an stehet, und solches alles mit einer der massen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité, daß gar kein Zwang dabey vonnöthen ist. Ja die Artigkeit und Adresse dieses Thons ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen, dem alles, was er thut, es sey so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Franzosen reden, bonne grace hat.
- F-moll scheinete eine gelinde und gelassene, wiewol dabey tiefe und schwere, mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete, tödliche Hertzens=Angst vorzustellen, und ist über die massen beweglich. Er drückt eine schwartze, hülflose Melancholie schön aus, und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen.
- Fis-moll ob er gleich zu einer grossen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch mehr languissant und verliebt als lethal; es hat sonst dieser Tohn etwas abandonirtes, singulieres und misanthropisches an sich.
- G-dur hat viel insinuantes und redendes in sich; er brillirt dabey auch nicht wenig, und ist so wol zu serieusen als munteren Dingen gar geschickt.
- G-moll ist fast der allerschöneste Tohn, weil er nicht nur die dem vorigen anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer munteren Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeyne Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er so wol zu zärtlichen, als erquickenden, so wol zu sehnenden als vergnügten, mit kurtzen beydes zu mäßigen Klagen und temperirter Frölichkeit bequem und überaus flexible ist.
- A-dur greift sehr an, ob er gleich brillirt, und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissemens geneigt; insonderheit schickt er sich sehr gut zu Violin=Sachen.

- Des A-moll Natur ist etwas klagend, ehrbar und gelassen, it. zum Schloff einladend; aber gar nicht unangenehm dabey ...
- B-dur ist sehr divertissant und prächtig; behält dabey gerne etwas modestes und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren.
- H-dur welches eine widerwärtige, harte, gar unangenehme, auch dabey desperate Eigenschafft an sich zu haben scheint.
- H-moll ist bizarre, unlustig und melancholisch; deswegen er auch selten zum Vorschein kommt.

Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), von 1739 bis 1741 Schüler von Johann Sebastian Bach, gibt im zweiten Teil seines Buches *Die Kunst des reinen Satzes* (1776) eine Intervall-Charakteristik, die er mit folgenden behutsamen Worten einleitet⁷⁴:

„Daß der Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt seyn müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisiren:

Im Steigen

Die übermässige Prime, ängstlich

Die kleine Secunde traurig; die große angenehm, auch pathetisch; die übermässige schmach- tend.

Die kleine Terz traurig, wehmüthig; die grosse vergnügt.

Die verminderte Quarte wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich; die grosse traurig; die über- mässige oder der Triton heftig.

Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmüthig, bittend; die vollkommene fröhlich, müthig; die übermässige ängstlich.

Die kleine Sexte wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die grosse lustig, auffahrend, heftig; die übermässige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die grosse heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung.

Die Oktave fröhlich, müthig, aufmunternd.

Im Fallen

Die übermässige Prime äußerst traurig.

Die kleine Secunde angenehm; die grosse ernsthaft, beruhigend; die übermässige klagend, zärt- lich, schmeichelnd.

Die verminderte Terz sehr wehmüthig, zärtlich; die kleine gelassen, mässig vergnügt; die grosse pathetisch, auch melancholisch.

Die verminderte Quarte wehmüthig, ängstlich; die kleine gelassen, zufrieden; die grosse sehr niedergeschlagen; die übermässige oder der Triton sinkend traurig.

Die kleine Quinte zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhi- gend; die übermässige schreckhaft (kömmt nur im Bass vor).

Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermässige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schrecklich fürchterlich.

Die Oktave sehr beruhigend.

⁷⁴ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin/Königsberg 1776–1779, Faks.-Ndr., Hildesheim 1968, 103.

Es ist auffallend, eine wie vielfältige Skala von Ausdrucksschattierungen hier genannt wird. Wir stoßen damit schon ins Gebiet der rhetorischen Figuren vor. Unter einer rhetorischen Figur versteht man jede Abwendung von der einfachen Aussage, um deren Inhalt oder Affekt anschaulicher, deutlicher, eindrucklicher und lebendiger zu machen⁷⁵. Die Figur kann in der Melodie allein auftreten, oder in der Harmonik (etwa als Dissonanz) oder im Satzgefüge (Kanon, Unisono). Wir können zwischen bildlichen und affekthaltigen Figuren unterscheiden:

bildliche Figuren: Hoch – Tief, Aufsteigen – Absteigen, Kreis- und Wellenbewegung, „passagio“ als Figur der Eile, Unisono und Kanon als Symbol der Einheit, gestische Figuren wie Kreuzesform und Chiasmus, Tonmalerei.

affekthaltige Figuren: Dissonanz und Chromatik als Ausdruck des Schmerzes oder der Empörung, Seufzer, Frage, Wiederholung und Steigerung, Pause als Zeichen des Endes, des Schweigens, des Todes.

Die musikalische Rhetorik hat über hundert Figuren entwickelt und sie mit den aus der rednerischen Rhetorik entlehnten griechischen Namen versehen. Es ist hier natürlich nicht der Platz, darauf näher einzugehen; es soll lediglich auf die große Bedeutung dieses ganzen Komplexes in der Musik des Barock und besonders in derjenigen Bachs hingewiesen werden und auf die Wichtigkeit, diese Ausdrucksmittel zu erkennen und sie in der Ausführung gebührend darzustellen.

Das gilt auch für eine noch tiefere Schicht, in die Bachs Darstellungskraft dringt: in die Welt der Zahl und der Zahlensymbolik⁷⁶.

Die Zahl und die Proportionen bedeuteten für die Menschen früherer Zeiten viel mehr als für uns heutige: Ausgehend vom Satz im Buch der Weisheit: „Der Geist des Herrn erfüllet den Erdkreis. Er hat alles nach Mass, Zahl und Gewicht geschaffen. Wer in aller Welt ist eine grössere Künstlerin als die Weisheit Gottes.“⁷⁷, über Augustinus: „Jedes Ding, in dem du Zahl, Mass und Ordnung siehst, wirst du ohne Zögern Gott als dem Künstler zuweisen“⁷⁸, bis zu Leibniz: „Ordnung, Proportionen und Harmonie berühren uns wunderbar: Gott ist die totale Ordnung: Alle Schönheit ist der Ausfluss seiner Strahlen“ und „Musik ist die geheime Arithmetik-Übung der sich des Zählens nicht bewussten Seele.“⁷⁹ So kann Angelo Berardi sagen: „Il mondo e una musica di Dio“ (Die Welt ist eine Musik Gottes)⁸⁰. Die Entsprechung der makrokosmischen Proportionen mit den musikalischen war dem

⁷⁵ H.-H. Unger, op. cit., 62. Arnold Schering, „Bach und das Symbol“, *Bach-Jb* 22 (1925), 25 (1928), 34 (1937). Albrecht D. Stoll, *Figur und Affekt*, Tutzing 1977.

⁷⁶ Über die Zahl als musikalischer Ordnungsbegriff: Rolf Dammann, op. cit., 1. Kapitel; über Zahlensymbolik in Bachs Werken: Wilhelm Werker, *Bachstudien*, Leipzig 1923; Martin Jansen, „Bachs Zahlensymbolik an seinen Passionen untersucht“, *Bach-Jb* 34 (1937), 96; Friedrich Smend, *Bachstudien*, Kassel 1969; Siegmund Helms, „Zahlensymbolik in der Musik Johann Sebastian Bachs“, *Musik und Kirche* 40 (1970).

⁷⁷ *Buch der Weisheit* 11, 20.

⁷⁸ Aurelius Augustinus, *De libero arbitrio*, zitiert bei R. Dammann, op. cit., 85.

⁷⁹ Rudolf Haase, „Gottfried Wilhelm Leibniz“, *MGG* 8 (1960), 500: Brief an Goldbach, 17. April 1712; Fred Hamel, *Johann Sebastian Bach*, Göttingen 1951, 190.

⁸⁰ Angelo Berardi, *Raggionamenti musicali*, Bologna 1681.

Menschen des Barock so vertraut, daß er in der Zahl, dem „*numerus sonorus*“, den Urgrund der Welt wie der Musik erkannte.

Die Zahl erscheint darum in der Barockmusik in verschiedenen Funktionen:

1. als Proportion in der musikalischen Form: 1 : 2, 1 : 3, Symmetrie, Goldener Schnitt
2. als Symbolzahl aus antiker und christlicher Tradition:
 - 1 unisono Symbol der Einheit
 - 3 Dreiklang oder Trias harmonica 1 : 2 : 3 = Trinität
 - 4 Erde: 4 Himmelsrichtungen, 4 Tages-, 4 Jahreszeiten
 4^2 = Fläche, 4^3 = Kubus, 4^4 = das All
 - 5 Stern Davids, 5. Gebot
 - 6 6 Werkstage, irdisches Maß
 - 7 der Heilige Geist (7 Gaben des Heiligen Geistes), Gnade
 - 8 2^3 = Kubus, Körper, Mensch
 - 9 3 x 3, das dreimal Heilige
 - 10 10 Gebote, Gesetz
 - 11 nach Augustinus: *transgressio decalogi* = Sünde, 11 Apostel/(ohne Judas)
 - 12 12 Apostel, Gottesstadt, Seligkeit
 - 17 10 + 7 = Gesetz + Gnade
 - 21 3 x 7 = dreimal heilig
 - 33 Alter Christi, Todesjahr
 - 81 = 9 x 9 „als die Zeit erfüllet war“
 - 84 7 x 12, in der *b-moll-Messe* am Ende des Satzes „Credo in unum Deum“ von Bach selbst notiert „84 Takt“.
3. im Zahlenalphabet: jeder Buchstabe wird durch seine Zahl im Alphabet repräsentiert:
 - 14 Bach, 41 J.S. Bach, 144 Johann Sebastian Bach
 - 70 Jesus, 68 Golgatha

Die Zahlen der Psalm- oder Evangelienverse stehen für deren Inhalt. Diese Zahlen können als Melodie- oder Continuoöne, als Takte, als Stimmeneinsätze u. a. erscheinen. In Bachs Bibliothek befanden sie zwei wichtige und bekannte Werke der Bibelauslegung, die sich zum Teil ausgiebig mit der Zahlensymbolik befaßten: Johannes Olearius, *Biblishe Erklärung*, Leipzig 1678⁸¹, und Caspar Heunisch, *Hauptschlüssel über die Hohe Offenbarung* 1684⁸². Das orthodoxe Luthertum, in dem Bachs Glaube verankert war, hielt an der sogenannten Verbalinspiration fest, d. h. an der Überzeugung, daß alle Äußerungen der Heiligen Schrift Offenbarung und nichts ohne religiöse Bedeutung sei, also auch nicht die Zahlen. Es ist auch gut vorstellbar, daß Bach beim Auftauchen einer Zahl sofort deren kompositorische, formale Möglichkeiten erkannte und sie ausnützte.

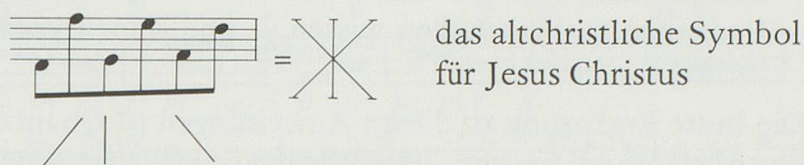
⁸¹ Hans Preuß, „Bachs Bibliothek“, *Festgabe für Theodor Zahn*, Leipzig 1928, 105; Thomas Wilhelmi, „Bachs Bibliothek“, *Bach-Jb* 65 (1979), 107.

⁸² Caspar Heunisch, *Hauptschlüssel über die Hohe Offenbarung*, Schleusingen 1684, Faks.-Ndr., Basel 1981.

Aus der Vielzahl von Stellen, in denen Bach wichtige Aussagen durch Zahlen verschlüsselte und durch rhetorische Figuren hervorhob, seien zwei Beispiele tief-sinniger Kombination herausgegriffen: in der großen Bearbeitung des Chorals *Jesus Christus unser Heiland* im dritten Teil der *Clavierübung*⁸³, den Bach „denen Kennern vor dergleichen Arbeit zur Gemüths Ergetzung“ widmet, erstaunt zunächst das merkwürdige Thema



Joachim Krause⁸⁴ scheint es mir überzeugend zu deuten, als die bildliche rhetorische Figur des Chiasmus (griechischer Buchstabe chi X für Christus) mit dem ein-gezeichneten I für Jesus



Die viermalige Wiederholung der Figur in aufsteigender Richtung könnte überdies bedeuten, Christus möge erhöht werden in aller Welt. Die Form des ersten Taktes erscheint in gerader, gespiegelter und krebsgängiger Form

$$72 \text{ mal} = 1 \times 2^3 \times 3^2 = 1 \times 8 \times 9,$$

eine Kombination, die weitreichenden Zahlensymbolismus einschließt.

Im *f-moll-Praeludium* des zweiten Teiles des *Wohltemperierten Claviers*⁸⁵ fallen gleich anfangs zwei rhetorische Figuren auf: das Kreuzessymbol im Baß und die abgerissenen Seufzerfiguren in der Oberstimme. Die Anlage des Satzes mit seinen 28 Takten im ersten und 42 Takten im zweiten Teil enthüllt sich als im Goldenen Schnitt stehend. Gesamtzahl der Takte: 70 = Jesus. Wenn wir 28 als 2 x 14 und 42 als 3 x 14 verstehen, wozu wir berechtigt sind, da die Reprise wirklich 14 Takte beträgt, also den Namen BACH repräsentiert, so könnte man den Grundgedanken dieses sehr persönlichen Stückes in folgender Weise formulieren; Ich, Bach, bin durch Christi Leiden in vollkommener Harmonie geborgen.

*

Nachdem wir verschiedene Schichten von Bachs Kompositionstechnik betrachtet haben, kehren wir noch einmal zum fünften Arbeitsgang der Rhetorik zurück, zur *executio*. Quantz geht in seinem oben zitierten elften Hauptstück⁸⁶ auf die Erfordernisse einer guten Ausführung ein und nennt die wichtigsten Merkmale; der Vortrag soll sein

⁸³ BWV 688.

⁸⁴ Joachim Krause, „Die große Bearbeitung von ‚Jesus Christus unser Heiland‘ aus Clav. Ueb. III“, *Musik und Kirche* 35 (1965), 110.

⁸⁵ BWV 881.

⁸⁶ J. J. Quantz, op. cit., 104.

rein und deutlich: reine Intonation, deutliche und sinngemäße Artikulation und Phrasierung.

rund und vollständig: genau wie es der Componist gedacht hat. „Die ausgehaltenen und schmeichelnden Noten müssen miteinander verbunden, die lustigen und hüpfenden aber abgesetzt werden.“

leicht und fließend: man darf dem Ausführenden keine Schwierigkeiten ansehen.

mannigfaltig: „Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke und Schwäche vorbringt, und immer in einerley Farbe spielt, der wird niemanden besonders rühren.“

ausdrückend und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß: „Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. Und weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselt, so muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurtheilen wissen ... und seinen Vortrag immer derselben gleichförmig machen.“

Die beste Ergänzung zu diesen Anweisungen ist Quantz' Beschreibung der schlechten Ausführung. Er sagt: „Der Vortrag ist schlecht: wenn die Intonation unrein ist, und der Ton übertrieben wird, wenn man die Noten undeutlich, dunkel, unverständlich, nicht articuliret, sondern matt, faul, schleppend, schläfrig, grob, und trocken vorträgt, wenn man alle Noten ohne Unterschied schleift oder stösst, wenn das Zeitmaaß nicht beobachtet wird, und die Noten ihre wahre Geltung nicht bekommen, wenn die Manieren im Adagio zu sehr verzogen werden, und nicht mit der Harmonie übereintreffen, wenn man die Manieren schlecht endiget, oder übereilet, die Dissonanzen aber weder gehörig vorbereitet, noch auflöset, wenn man die Passagen nicht rund und deutlich, sondern schwer, ängstlich, schleppend, oder übereilend und stolpernd machet, und mit allerhand Grimassen begleitet, wenn man alles kaltsinnig, in einerley Farbe, ohne Abwechslung des Piano und Forte singt oder spielt, wenn man den auszudrückenden Leidenschaften zuwider handelt, und überhaupt wenn man alles ohne Empfindung, ohne Affect, und ohne selbst gerührt zu werden, vorträgt, so daß es das Ansehen hat, als wenn man in Commission für einen andern singen oder spielen müßte: wodurch aber der Zuhörer eher in eine Schläfrigkeit versetzt, als auf eine angenehme Art unterhalten und belustiget wird, mithin froh seyn muß, wenn das Stück zu Ende ist.“⁸⁷

*

Es wurde anfangs betont, daß Bach in seinem Werk die geistige, religiöse und musikalische Welt seiner Zeit in ihrer ganzen Breite und Tiefe erfaßt und gestaltet hat. Er benützte dazu alle vorhandenen Stil- und Ausdrucksmittel, ohne je seine persönliche Sprache zu verlieren. Es ist deshalb wichtig, daß auch wir in der Interpretation diese Dimensionen zu erfassen und mit allen angemessenen Mitteln zu gestalten versuchen. Es genügt nicht, bloß einige äußerliche Rezepte der Aufführungspraxis in Ornamentik, Strichweise, Besetzung anzuwenden, sie zur „Masche“ zu machen.

⁸⁷ Ibid., 110.

Sonst bleiben wir am Außerlichen kleben, erfüllen vielleicht den Buchstaben, verfehlen aber den Geist.

*

Die folgenden Notenbeispiele sollen anhand von Quantzens Anweisungen die dieser Musik innewohnenden Spannungs- und Entspannungsverhältnisse zeigen, die sich im lebendigen und differenzierten Vortrag auswirken sollen. Wenn das erste Beispiel auch zunächst die Continuospieler (Akkord- und Melodieinstrument) auf den Affektgehalt der Dissonanzen hinweist, so ist es selbstverständlich auch für den Vortrag der Oberstimme gültig.

Affettuoso di molto.

The musical score consists of ten systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The basso continuo line is heavily annotated with figured bass notation, including numbers 1-7 and various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating fingerings and chord alterations. Dynamic markings are placed below the staves, including *pia.*, *mf*, *p*, *f*, *ff*, *pp*, and *mf*. The tempo and mood are indicated by the heading *Affettuoso di molto.*

Im folgenden Beispiel sind die Vortragsbezeichnungen gemäß den Anweisungen Quantzens auf Seite 149 ss. eingetragen, wobei Quantz die Worte „schwa.“ (schwach), „sta.“ (stark) „stä.“ (stärker), „wa.“ (wachsend) und „abn.“ (abnehmend) benützt. Es ist an seine Ermahnung zu erinnern: „Man muß auch eben diese Worte nicht jederzeit im äußersten Grade nehmen: sondern man muß hierbey wie in der Malerey verfahren, allwo man um Licht und Schatten auszudrücken, sich der sogenannten mezze tinte oder Zwischenfarben bedienet, wodurch das Dunkle mit dem Lichten unvermerkt vereinigt wird. Im Singen und Spielen muß man also gleichergestalt sich des verlierenden Piano, und der wachsenden Stärke des Tones, als der Zwischenfarben bedienen, weil diese Mannigfaltigkeit, zum guten Vortrage in der Musik, unentbehrlich ist.“

Johann Joachim Quantz

Adagio.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a single key signature with a sharp sign (F#) on the first line of each system. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The first system includes markings such as *p*, *fp*, and *f*. The second system includes *p*. The third system includes *pp*, *f*, *pp*, and *f*. The fourth system includes *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, and *f*. The fifth system includes *pp*, *f*, *pp*, and *f*. The sixth system includes *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, and *f*. The seventh system includes *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, and *f*. The score also features various articulation marks, including accents and slurs, and some performance instructions like *schmeichelnd* (flattering) in the fourth system. The bottom right corner of the page is numbered 265.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains dynamic markings: *p*, *f*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains fingering numbers: 6, 3, 6, 7, 6, 7, 7, 6.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains dynamic markings: *f*, *f*, *p*, *f*, *f*. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains fingering numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains dynamic markings: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains fingering numbers: 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 3.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains dynamic markings: *pf*, *p*, *f*. Above the middle staff, the instruction *schmeichelnd gezogen* is written. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains fingering numbers: 6, 4, 3, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 4, 3.