

Tempi am ganzen Stück, nicht nur an wenigen Anfangstakten vorzuführen (diesen Einwand unterstützten Borris, Berlin, und Plath, Augsburg); 4. gebe es zu denken, daß z. B. bei Fux nur in wenigen Fällen proportional geregelte Tempi musikalisch sinnvoll seien (s. dazu J. J. Fux-GA, Ser. III, Bd. 1, S. IX f., Anm. 18).

Gerstenberg (Tübingen) erwidert, unzweifelhaft bleibe für bestimmte Schichten der Barockmusik das überlieferte proportionale Gefüge untergründig gültig, und weist dabei auf Zeugnisse A. Steffanis und Ph. E. Bachs hin. Daß der Barock, unabhängig hiervon, in der sprachlichen Deklamation ein weites, autonomes Prinzip entdeckt habe, mache in Verbindung mit dem Aufstieg der Tänze den Struktureichtum der Epoche aus.

Siegele betont, daß die Untersuchungen am jeweils vollständigen Werk geführt worden seien; die zitierten Takte sollten nur als (aus Zeitmangel verkürzte) Beispiele dienen. — Als zusätzliches Argument sei anzuführen, daß bei einigen Werken (z. B. „Jesu meine Freude“, wo die Hälften der Komposition gleichlang seien und auch gleichlang dauerten) Proportionen der Zeitdauer (trotz wechselnder Taktarten) deutlich würden, wenn man die Tempi proportional regele. Dies seien zwar Ausnahmen, sie könnten aber immerhin als Indiz gelten.

Kolneder (Darmstadt/Gießen) erklärt, daß bei eingebürgerten Tempi in einigen Fällen ganz „kurze“ Präludien mit extrem „langen“ Fugen verbunden seien; der musikalische Widerspruch solcher Verhältnisse sei offenbar und könne indirekt für die Theorie des Ref. sprechen.

Laaff (Mainz) erklärt, bei großen Interpreten ergäben sich (nicht nur im Wohltemperierten Klavier) stets ganz einfache Zahlenproportionen von Satzteilen und Sätzen zueinander; dies sei mit Hilfe von Tonbandaufnahmen (Meßwerk) exakt nachzuweisen. Die Bedeutung der Proportion in der Musik sei unbestreitbar groß, wie schon aus diesen Beobachtungen hervorgehe; die Untersuchungen des Ref. seien als ein weiterer Schritt über die bisherigen unergiebigsten Methoden (Taktzählen) hinaus zu begrüßen.

DORIS HECKLINGER / TÜBINGEN

Tanzrhythmik als konstitutives Element in Bachs Vokalmusik

„Tanzcharaktere“ nehmen im Bachschen Vokalwerk einen breiten Raum ein¹. Sie prägen sich — im weltlichen wie im geistlichen Bereich — in einer Fülle und Vielfalt der Erscheinungsformen aus. An diese Beobachtung knüpfen sich Fragen musikalischer, ästhetischer und chronologischer Art. In Bachs Vokalmusik sind — gegliedert nach Taktart und Tempo — folgende Tanztypen vertreten:

Gerader Takt	Gavotte, Bourrée	♩	schnell
Einfacher Dreiertakt	Gigue, Passepied	3/8	schnell
	Menuett	3/8; 3/4	mittel
	Polonaise	3/4	zw. Menuett und Sarabande
	Sarabande (Chaconne)	3/4; 3/2	langsam
Zusammengesetzter Dreiertakt	(12/8, 9/8- 6/8)		
	Giga		schnell
	Pastorale, Siciliano		langsam

Diese genuin instrumentalen Tänze übertragen sich in ihren formalen, satztechnischen und besonders ihren rhythmischen Merkmalen auf die vokalen Satztypen: auf Arien, Chöre und

¹ Walter Gerstenberg hat auf ihre Bedeutung auch in Bachs geistlicher Musik hingewiesen und ihre Untersuchung angeregt (D. Hecklinger, *Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik, Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie*, Phil. Diss., Tübingen 1962).

choralgebundene Formen. Für die musikalische Struktur tänzerischer Vokalsätze sind demnach drei Gesichtspunkte relevant: Form, Satzart/Besetzung, Deklamationsrhythmus.

Die Tanzform, gekennzeichnet durch Zweigliedrigkeit, Teilwiederholungen und strenge Periodik, kann in verschiedenen Graden für den Vokalsatz bestimmend werden: in ihrer ursprünglichen Gestalt (z. B. BWV 173a,8) oder in Verbindung mit der konzertanten Da-capo-Form, wobei dann Hauptsatz oder Ritornell zweiteilig-tänzerisch sind (z. B. BWV 11,10; 244,78).

Die tanzrhythmischen Modelle differenzieren sich nach Satzstruktur und Besetzung; diese beiden Komponenten stehen in enger Wechselbeziehung. Den Chören, sie seien polyphon, konzertant oder choralgebunden, ist ein einheitliches Instrumentarium — der volle Orchesterklang — eigentümlich. Die Arien dagegen weisen eine reiche Skala von Besetzungsmöglichkeiten auf: orchestralen Satz, homogenen vierstimmigen Streichersatz, Trio- und Solosatz in mannigfachen Varianten. Je mehr Satz und Besetzung sich dem Solistischen nähern, desto vielgestaltiger und freier ist die Figuration (vgl. etwa den orchestralen Chorsatz BWV 207,2 mit der solistisch besetzten Arie BWV 148,2, wo das rhythmische Modell als Quasi-Ostinato im Baß auftritt).

Ein wichtiger Faktor der Analyse ist ferner die Deklamation, das Verhältnis von Textmetrum und musikalischem Rhythmus. In der barocken Musiktheorie ist die Überzeugung eines natürlichen Zusammenhangs von Sprache und Musik lebendig. Nach Kirnberger gilt als Grundregel der Vokalkomposition, daß „die Melodien sich in den Rhythmen und Cäsuren notwendig nach dem Text richten müssen“ (*Kunst des reinen Satzes* II/1,153). Bei tanzrhythmischen Vokalsätzen ist die Relation von sprachlichem und musikalischem Metrum besonders eng. Die madrigalischen Dichtungen der Zeit verwenden zweisilbige und dreisilbige Versmaße, wobei jedes Metrum auf- oder abtaktig beginnen kann. Diese Versmaße vereinigen sich mit den rhythmischen Modellen der Tänze zu typischen, für alle Sätze derselben Gruppe verbindlichen Deklamationsarten:

a) Deklamation in gleichen Notenwerten

zweisilbiges Textmetrum (Silbenträger sind Viertel)	
Gavotte (z. B. BWV 184,6)	ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x
Bourrée (BWV 173a,6)	
	x ẋ x ẋ x ẋ ẋ
dreisilbiges Textmetrum (Silbenträger sind Achtel)	
Gigue und Passepied (BWV 205,11; 213,9) 3/8	x ẋ x x ẋ x x

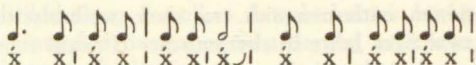
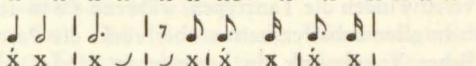
b) Dehnung der betonten Silbe im zweisilbigen Textmetrum. Das Verhältnis der Deklamationseinheiten (Viertel : Achtel) ist konstant 2 : 1

Giga und Pastorale (BWV 199,8; 104,5) 12/8	
	x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x

c) Verbindet sich, im Unterschied zu Gigue und Passepied, der einfache Dreiertakt einem zweisilbigen Textmetrum, so kann sowohl die betonte wie die unbetonte Silbe gedehnt werden; Verstakt und musikalischer Takt stimmen überein

Menuett (BWV 32,3) 3/4	
	ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x

d) In der Gruppe der langsameren Dreiertakte ist die Zuordnung der metrischen Einheiten differenzierter: jeder Notenwert (von der punktierten Halben bis zum Sechzehntel) kann Silbenträger sein. Ein musikalischer Takt enthält infolgedessen einen, zwei oder drei Verstakte. Die rhythmisch-metrische Struktur ist variabel

Polonaise (BWV 184,4)	3/4	
		x x x x x x x x x x
Sarabande (BWV 245,19)	3/4	
		x x x x x x x x x x

Grundlage der mannigfaltigen rhythmischen Gliederung ist demnach eine Affinität von Textmetrum und tanzrhythmischem Modell. Die in ihren Längen- und Akzentverhältnissen geregelten Deklamationsarten sind ein Signum für den Typus und dessen Tempostufe.

Tanzrhythmen und ihre spezifische Deklamation sind Modelle, die in mannigfacher Weise „individualisiert“ werden können. Das rhythmische Detail macht den Typus lebendig und prägt den einzelnen Satz. Gerade dieses Widerspiel von modellhafter und individueller Rhythmik bestimmt dessen Charakter und kennzeichnet so den barocken „style d'une teneur“. „Une teneur“ bedeutet nicht nur: einheitlicher Bewegungsduktus, sondern auch: einheitlicher Ausdruck. In besonderem Maße verkörpern Tanztypen — in der wortgebundenen wie in der wortlosen Musik — die durch zeitgenössische Theoretiker definierten Affekte. Für die Deutung des Phänomens tänzerischer Rhythmik im Vokalwerk ist dieser Aspekt bestimmend: die typischen Bewegungsstrukturen korrespondieren textlichen Bedeutungsgehalten. Bachs geistliche Vokalmusik unterscheidet sich zwar nach Bewegungstypen und damit nach Affekten nicht grundsätzlich von seinen weltlichen Vokalkompositionen, dennoch ist eine gewisse Trennung gegeben: ausschließlich in profanen Werken finden sich die Typen Bourrée, Passepied, Polonaise; in geistlichen: Sarabande, Pastorale, Siciliano. Menuett, Gavotte, Gigue und Giga gehören beiden Bereichen zu.

Ein chronologischer Überblick zeigt, daß die Bedeutung tänzerischer Bewegungsarten in den einzelnen Schaffenszeiten variiert. In den frühen Weimarer Kantaten sind Tanzmodelle nicht greifbar (mit Ausnahme der Gigerhythmik, einigen Loure-artigen Sätzen und je einer benannten und unbenannten Chaconne). Bach, dessen vokale Kirchenmusik in der mitteldeutschen Kantorentadition wurzelt, schließt sich hier dem überwiegend ruhigen Zeitmaß seiner Vorgänger an. Mit dem Einströmen neuer Bewegungstypen in dieses proportionale Gefüge der Zeitmaße manifestiert sich ein neues Tempogefühl. Diese rhythmischen Impulse kommen bei Bach unmittelbar aus seiner Instrumentalmusik. Konzert- und Suitenkomposition ziehen in den Jahren seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister das vokale Schaffen in ihren Bann. Bach stiftet in seinen Köthener weltlichen Kantaten jene Einheit von tänzerischem (oder konzertantem) und vokalem Prinzip. Hier finden sich — in Chören und in Arien — zum erstenmal die Bewegungsarten Menuett, Gavotte, Bourrée, Passiepied und Polonaise. Rhythmische, formale und satztechnische Merkmale dieser Zeit wirken fort und greifen, teils in der Parodie, teils in originalen Werken, auf das geistliche Vokalschaffen über. Das erste Leipziger Jahr steht im Zeichen des Übergangs; dem Wandel des äußeren Schrift- und Notationsbildes (den G. v. Dadelsen beobachtet hat) entspricht in rhythmischer Hinsicht — zeitlich übereinstimmend — eine neue Zuordnung von Takt- und Bewegungsarten. Hat beispielsweise früher der 3/4-Takt Menuett, Polonaise und Sarabande umfaßt, so notiert Bach seit Beginn des Jahres 1724 die Menuett-rhythmik ausschließlich im 3/8-Takt. Neue Typen sind in diesem und dem folgenden Jahr: Sarabande (in zwei rhythmischen Varianten), Pastorale und Siciliano. Bedeutung und Zahl der tänzerischen Bewegungsarten in der geistlichen Vokalmusik der Leipziger Zeit ist in dem ersten und zweiten Jahrgang am größten. Ungefähr von 1726 an werden ausgeprägt tanzrhythmische Modelle seltener; in den wenigen späten Kirchenkantaten (seit 1729) sind die Bewegungsarten so stark stilisiert, daß typische Merkmale nicht mehr erkennbar sind. Um dieselbe Zeit — Bach übernimmt die Leitung des *Collegium musicum* — mehren sich die weltlichen Vokalwerke. Hier sind sämtliche Tanzarten vertreten und bilden einen hauptsächlichen Faktor des Rhythmischen. Sakrale und profane Komposi-

tionen entfernen sich, so stark wechselseitige Bindungen immer sein mögen, Ende der zwanziger Jahre in rhythmischer Hinsicht immer mehr voneinander: aus der Kirchenkantate verschwinden die Tanztypen, während sie in den weltlichen Gelegenheitswerken dominieren.

In allen Schaffenszeiten überbrückt die Parodie eine Grenze zwischen weltlicher und geistlicher Vokalmusik. In besonderem Maße jedoch ist sie in der letzten Phase, da sich die Bewegungsarten dem einen oder anderen Genus der Kantate zuordnen, eine Klammer, die beide Bereiche umschließt und zu einer Einheit bindet. Mitte der dreißiger Jahre vollzieht Bach diese Synthese im *Himmelfahrts-Oratorium* und — dem eindrucksvollsten Beispiel seines Parodieverfahrens — im *Weihnachts-Oratorium*: nahezu alle Chöre und Arien der ersten fünf Teile entstammen Leipziger Huldigungskantaten.

So ist auch in diesen letzten geistlichen Zyklen — in übertragenem Sinne — die rhythmische Struktur der Tanzcharaktere ein bestimmendes Element des Ausdrucks.

HENNING SIEDENTOPF / TÜBINGEN

Zu J. S. Bachs Klaviersatz mit obligaten Stimmen Instrument und Spieltechnik

„... Das Instrument ist nicht lediglich und allein Werkzeug und Mittler künstlerischer Vorstellungen und Aussagen, sondern trägt sein eigenes Gesetz in sich, das sich seinerseits produktiv auswirken will.“ — Dieser Satz aus einer Studie über Mozarts Klaviersatz von W. Gerstenberg mag als Motto stehen über den folgenden Ausführungen, in denen es versucht werden soll, den Klaviersatz Bachs und zwar besonders denjenigen mit obligaten Stimmen von seinen instrumentalen Gegebenheiten her zu betrachten. Wir fragen also: wie wirken sich einerseits das Instrument und andererseits die Gesetze der Spieltechnik — das Wechselspiel beider Hände und die Spielweise der einzelnen Hand konkret im Satze aus? Einige Beobachtungen sollen einen Überblick über Fragen geben, welche in ausführlicherer Form in einer Untersuchung *Die Instrumentalität des Bachschen Klaviersatzes* (Phil. Diss., Tübingen 1963) behandelt werden; der geschichtliche Hintergrund muß dabei hier unberücksichtigt bleiben.

Das Instrument und der Satz. Die Tastaturgrenzen bilden eine wichtige Orientierung für die klangeräumliche Disposition des Satzes. Wie Bach sie berücksichtigt, läßt sich daran erkennen, daß er mit den Außenstimmen, soweit es die Tonart zuläßt, diese Grenzen berührt, daß er die Themenzitate fugierter Sätze in der Regel in ihrer höchstmöglichen, oft auch der tiefstmöglichen Position anbringt, oder daß er bei Transposition eines Satzabschnittes zuweilen eine der beteiligten Stimmen oktavversetzt, weil sonst die Tastaturgrenze überschritten würde. Ostentativ wird der Ambitus des Instrumentes zur Geltung gebracht, wenn etwa ein Zitat des *thema regium* im ersten Ricercar des *Musikalischen Opfers* selbst das dreigestrichene *des* miteinbezieht. Die Ungeteiltheit des Tonvorrates in der Tastatur kommt zum Ausdruck in der freizügigen Behandlung der Stimmgrenzen und in der charakteristischen Technik, die Stimmen ineinander übergehen zu lassen (BWV 871, *Präludium*).

Den einheitlichen Klangcharakter des Instrumentes bei der Spielweise auf einem Manual belebt Bach dadurch, daß er die Stimmen oft über eine Oktav hinaus springen und die Themenzitate frei einsetzen läßt, wodurch der Eindruck entsteht, es melden sich Stimmen zu Wort, welche bislang pausiert haben (BWV 890, 893, *Fugen*). Die Möglichkeit klanglicher Differenzierung auf zweimanualigen Instrumenten wird ausgenützt, wenn Stimmkreuzungen auftreten oder der Stimmtausch ohne Oktavversetzung einer der beiden Stimmen, welcher bei