

# Die Behandlung der Frage in den Bach'schen Kantaten.

Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach.

Von Dr. Paul Mies (Cöln).

Jedem, der sich mit dem Studium der musikalischen Ausdrucksformen beschäftigt, wird die gleichmäßige Behandlung gewisser poetischer Figuren auffallen. Ich beschränke mich im folgenden auf die Untersuchung der poetischen Figur der Frage in den Rezitativen J. S. Bachs. Eine Zusammenstellung aller in den Rezitativen der Kirchen- und weltlichen Kantaten vorkommenden Fragen ergab eine geringe Anzahl charakteristischer musikalischer Schemata. Dabei sind kurze Fragen, die nur aus einem Fragewort bestehen — warum? wie? — von der Untersuchung ausgeschlossen worden; ihre Behandlung ist mehr den Ausrufen entsprechend, zu denen sie auch ihrem Affekt nach meist gehören. Von den übrigbleibenden Fragen (etwa 160) schieden dann noch diejenigen aus, die in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft nicht beziffert oder mit Begleitinstrumenten versehen sind. Die Anzahl der zu behandelnden (etwa 110) ist aber groß genug, um Schlüsse daraus ziehen zu können.

Da die kurzen Fragen ausgeschlossen sind, so machen sich die zu untersuchenden Fragen meist durch eine deutliche Kadenz im Rezitativ bemerkbar. Wie die Phonetik<sup>1)</sup> erwarten läßt, ist

---

<sup>1)</sup> Jespersen, Lehrbuch der Phonetik II, S. 232 ff.

die Melodiebewegung am Schluß der Frage<sup>1)</sup> im wesentlichen aufsteigend (in dreiviertel der Fälle). Betrachtet man bei den aufsteigenden das Verhältnis des Schlußtons der Melodie zum Schlußakkord, so zeigt sich, daß in zweidrittel der Beispiele Schlußton die Quinte der Tonika des Schlußakkords ist, die Terz kommt seltener, am seltensten die Prime vor; andere Töne nur in den wenigen Fällen, wo die Frage nicht mit einer Kadenz abschließt. Der Schluß auf die Quinte, besonders aufsteigend erreicht, ist unvollkommener, weniger abschließend wie einer auf der Terz oder Prime. Die Übereinstimmung der musikalischen Wirkung eines derartigen Schlusses mit der Spannungswirkung der Frage ist deutlich. Eine Frage, die auf einen verminderten Septakkord schließt, führe ich aus Kantate 81, „Jesus schläft“, an als Ausnahme; diese wird durch die Aufeinanderfolge mehrerer Fragen in kurzen Abständen motiviert.

Beisp. I.

Herr! Warum bleibst du so fern?

Bei den abwärtschließenden Fragen ist die Anzahl der Quintenschlüsse geringer, hier nehmen Terz und Prime den meisten Raum ein.

Bei der Betrachtung der Harmonie zeigt sich, ähnlich wie bei der Melodie, daß die musikalische Charakterisierung der Frage sich erst an ihrem Ende, der Kadenz, zeigt. Unter den Fragekadenzen kann man zwei Klassen unterscheiden, die sich in bezug auf ihre Häufigkeit ungefähr gleich verhalten:

1) Eine Zurückziehung der aufsteigenden Melodiebewegung auf das Fragewort oder ein anderes Wort — eine musikalische Frageverkürzung —, die der Sprachmelodie der W-Frage entspricht, existiert bei Bach nicht. Im gregorianischen Gesang z. B. ist sie vorhanden; siehe P. Ries, Über einige spezielle Ausdrucksformen im gregorianischen Choral. Gregoriusblatt 1920, Nr. 5, 6.

1. Schlüsse, die vor dem Schlußdreiklang einen Dominantwert haben. In Riemannscher Bezeichnung entsprechen ihnen Formeln wie  $D T$ ,  $D^0 T$ ,  $D_7 T$ ,  $D^{\text{9}} T$ ,  $D_7 T$  und ähnliche. Auch einige sofort weitergehende Kadenzen gehören hierher, wie in Kantate 187 „Es wartet alles“:

Beisp. II.

nach sol-cher Eh-re stre-ben?

D  $T_7 [=D_7]$

Im übrigen auch ein Beispiel mit gehäuften Fragen.

2. Schlüsse, die in der Dominante schließen und vorher einen Subdominantwert haben, also phrygische Schlüsse mit den Formeln  $^{\text{9}}S^+D$  und  $S^{\text{VII}}+D$ .

Die erste Klasse hat mehr Formen wie die zweite, die einzelnen Formen der zweiten kommen also wesentlich häufiger vor.

Betrachten wir Melodie und Harmonie gemeinsam, so zeigt sich, daß die absteigenden Melodien im wesentlichen die erste Kadenzform haben. Alle diese Verhältnisse macht folgende Tabelle deutlich.

| Schlußkadenz                                | Aufsteigende Melodie zur |      |        | Absteigende Melodie zur |      |        |
|---|--------------------------|------|--------|-------------------------|------|--------|
|   | Prime                    | Terz | Quinte | Prime                   | Terz | Quinte |
| Über einen Dominantwert                     | 5                        | 13   | 12     | 10                      | 9    | 2      |
| Über einen Subdominantwert                  | 4                        | 2    | 33     | 1                       |      | 1      |
| Unregelmäßig und nicht kadenzierende Fragen | 11                       |      |        | 6                       |      |        |

Das Überwiegen der phrygischen Schlußkadenzen mit zur Quint des Schlußakkords aufsteigender Melodie ist überraschend. Einige typische Beispiele sind:

## Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte“.

Beisp. IIIa.

Wie könnst es är - ger sein?

$^0T$   $^0S$   $+D$

## Kantate Nr. 32 „Liebster Jesu“.

Beisp. IIIb.

Was ist's, was ist's, daß du mich ge - su - chet?

$D$   $^0T$   $^0S$   $+D$

## Kantate Nr. 102 „Herr, deine Augen sehen“.

Beisp. IIIc.

wenn der ver - fehr - te Will' sich ihm zu - wi - der le - get?

$^0T$   $^0SVII$   $+D$

Beispiel IIIc zeigt im Vergleich mit IIIb, daß auch hier der Melodiestluß zur Quint aufsteigt; eine derartige Melodieführung ist im übrigen sehr selten bei einer Frage.

Das Überwiegen der aufsteigenden phrygischen Kadenz zeigt sich noch besonders, wenn man die Rezitative betrachtet, in denen mehrere Fragen kurz aufeinanderfolgen. Eine mehrfache Wiederholung der gleichen Kadenzformel würde dann stören. Man bemerkt, daß dann fast immer eine der Fragekadenzen den aufsteigenden phrygischen Schluß hat. Kommt also eine Frage einzeln vor, so ist das Vorherrschen der Kadenzen zweiter Art noch stärker. Als festgestellt können wir demnach ansehen:

1. Bei der Vertonung der Frage erhält die Melodie einen Aufstieg am Sätzende;
2. unter den Kadenzen überwiegt die phrygische;
3. am häufigsten tritt die phrygische Kadenz ( $^0S + D$  oder  $S^{VII} + D$ ) auf, verbunden mit aufsteigender Melodiewebung zur Quint des Schlußakkords. Dieses ist also die Hauptausdrucksform, die im Rezitativ Bachs der Frage entspricht.

Eine Anwendung dieser Erkenntnis ist z. B. möglich bei der Harmonisierung unbezifferter Rezitative; tatsächlich herrscht auch in den Klavierauszügen der unbezifferten Rezitative bei Peters und Breitkopf die dritte Charakterisierung vor, wahrscheinlich rein gefühlsmäßig und dem Vasse folgend. Interessant sind dann einige Fälle, wo die Interpunktionszeichen in der Ausgabe der Bachgesellschaft und in Wustmanns<sup>1)</sup> Kantatentexten nicht übereinstimmen. In Kantate Nr. 16 heißt es bei Wustmann<sup>2)</sup> „und was muß unsre Brust noch jetzt für Lieb und Treu verspüren?“ In Kantate Nr. 162 heißt es<sup>3)</sup> „wie ist das Fleisch zu solcher Ehre kommen, daß Gottes Sohn es hat auf ewig angenommen?“ Beide Male hat die große Bachausgabe ein Ausrufungszeichen. Da aber beide Male in der Musik die charakteristische Ausdrucksform der Frage vorhanden ist, so ist das Fragezeichen wohl das ursprüngliche. Zu einer derartigen Schlußfolgerung berechtigt noch der Umstand, daß die aufsteigende phrygische Kadenz außerhalb der Frage nur selten ist. Darunter gibt es noch einige, die eben-

1) Wustmann, Joh. Seb. Bachs Kantatenterte, 1913.

2) S. 23.

3) S. 194.

so gut mit einem Fragezeichen geschrieben sein könnten; z. B. Kantate Nr. 29 „Wo ist ein solches Volk wie wir, dem Gott so nah und gnädig ist!“ statt „gnädig ist?“<sup>1)</sup> Man sieht auch hier, wie bei den kurzen Fragen, die Verwandtschaft zwischen Ausruf und Frage.

Vergleicht man diese in der Musikpraxis bei Bach festgestellten Ausdrucksformen mit der Lehre der gleichzeitigen Theoretiker und Ästhetiker, so ist von besonderem Interesse Marpurgs Unterricht vom Rezitativ in den „Kritischen Briefen über die Tonkunst“. Er sagt<sup>2)</sup>: „der Ausdruck für die Frage wird in der rezitativischen Schreibart von der Harmonie der Quasischlüsse, und öfters auch der schwebenden Absätze entlehnt. Nichts als die Art der Melodie, welche beim Schluß der Frage mit steigenden Noten . . . bezeichnet wird, unterscheidet die Frage von den andern Arten bloß grammatischer Absätze.“ Quasischlüsse sind unsere unvollkommenen und Halbschlüsse, schwebende Absätze haben nur melodiöse Bedeutung, entsprechen also keinen Kadenzten, kommen also für kurze Fragen in Betracht. Unter den von Marpurg angeführten Beispielen steht folgendes IV a voran:

Beisp. IV a.

Ist das dein Kummer?

(0)S      D      (SI< oder D)<sup>7</sup>/<sub>5</sub>      D

Dann erst folgen Beispiele über einen Dominantwert und zwar zuerst mit der fallenden phrygischen Sekunde im Bass (IV b). Diese beiden mitgeteilten nennt Marpurg die vollkommensten für die weiche Tonart. Die erste ist aber gerade die für Bach charakteristische Frageform. Absteigende Fragen kennt Marpurg natürlich gar nicht. Es zeigt sich, daß Marpurg, wenn auch

1) S. 249.

2) J. W. Marpurg, Kritische Briefe über die Tonkunst, Bd. II, 1761, S. 366/67, und Beispiel 1/2.

manche seiner Lehren einen theoretischen Eindruck machen, doch in der Praxis wurzelt. Zugleich ist Scherings Vermutung<sup>1)</sup> auch hier bestätigt, daß sich bei Bach viele Beispiele für die Figurenlehre feststellen lassen.

Noch eine Beobachtung sei angeführt. Betrachtet man das Verwandtschaftsverhältnis des Schlußakkords eines Rezitativs mit der Tonika der folgenden Arie, so zeigt sich, daß in der Hälfte aller Fälle das Rezitativ zur Tonika der Arie moduliert<sup>2)</sup>. In die andere Hälfte teilen sich die Verhältnisse  $Tp$   $T$  und  $D$   $T$  gleichmäßig, in geringerem Maße nehmen noch  $Dp$   $T$  und  $S$   $T$  daran teil. Schließt das Rezitativ mit einer Frage, so ist das Verhältnis der beiden Akkorde in mehr als der Hälfte (siehe die nachstehende Tabelle) der Fälle  $D$   $T$  oder  $Dp$   $T$ , also eine konstante Abweichung von der sonstigen Regel. Es ist eine neue Ausdrucksform für die Frage im Bachschen Rezitativ. Die Spannungswirkung zwischen Frage und Antwort ist der Spannungswirkung zwischen Dominant und Tonika adäquat. Das Verhältnis  $D$   $T$  tritt außerdem noch häufiger auf bei Ausrufen oder Anführungen zu Ende des Rezitativs (letzteres häufig in den Passionen). Auch diese Ausdrucksform scheint allgemeiner gewesen zu sein. In Telemanns Kantate „Der Tag des Gerichts“<sup>3)</sup> hat man folgendes Verhältnis:

| Telemann         |                  |   | Bach        |                        |                  |    |
|------------------|------------------|---|-------------|------------------------|------------------|----|
| Rez.-Ende        | Arienanfang      |   | Rez.-Ende   | Frage am Rezitativende |                  |    |
|                  |                  |   | Arienanfang |                        |                  |    |
| $T$ oder ${}^0T$ | $T$ oder ${}^0T$ | 7 | } 8         | $D$                    | $T$ oder ${}^0T$ | 11 |
| $Tp$             | $T$              | 1 |             | $Dp$                   | $T$              | 2  |
| $D$ oder $D_7$   | $T$ oder ${}^0T$ | 2 | } 3         | $T$ oder ${}^0T$       | $T$ oder ${}^0T$ | 9  |
| $D$              | ${}^0Tp$         | 1 |             | ${}^0Tp$               | $T$              | 2  |

1) A. Schering, Die Lehre von den musikalischen Figuren, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908, S. 114.

2) Dazu gehören  $T$   $T$ ,  ${}^0T$   $T$ ,  ${}^0T$   ${}^0T$ ,  $T$   ${}^0T$ , entsprechend bei allen obigen Formen.

3) Denkmäler Deutscher Tonkunst Bd. XXVIII (M. Schneider).

Von den letzten drei sind zwei Schlußfragen, und das dritte Rezitativ schließt mit den Worten „und jeder Zunge singet:“, leitet also eine Ausführung ein. Telemann ist ein besonders lehrreiches Beispiel, da er sich in seinem Briefwechsel mit Graun<sup>1)</sup> über Ausdrucksformen ausgesprochen hat, in seinen Kompositionen also wohl beim Gebrauch derselben nicht immer rein gefühlsmäßig, sondern wohl auch verstandesmäßig vorging<sup>2)</sup>.

Es ist nun von Interesse festzustellen, inwiefern die Behandlung der Frage bei J. S. Bach durch Stilelemente seiner Zeit beeinflusst worden ist. Zu dem Zweck ist eine Untersuchung der Behandlung der Fragefigur im 17. und 18. Jahrhundert, etwa von der Schöpfung der Oper ab, notwendig. Eine solche liegt im Manuskript fertig vor, ist aber zur Veröffentlichung an dieser Stelle zu umfangreich; ich hoffe, sie demnächst veröffentlichen zu können. Einige ihrer Ergebnisse will ich, um die Stellung Bachs näher zu kennzeichnen, kurz formulieren.

1. Unter „Frageformel“ verstehe ich eine harmonische oder melodische Bildung, die bei einem Komponisten bei einer Mehrheit der Fragen vorkommt, außerhalb fragender Redewendungen nur selten.

2. In der jungen italienischen Oper sind derartige Formeln nicht vorhanden, sie treten auf etwa seit der Venetianischen Oper<sup>3)</sup>.

3. Bei manchen Komponisten, z. B. C. H. Graun, Händel, Steffani lassen sich mehrere Frageformeln feststellen. Die Isolierung der Frageformeln fällt zeitlich und wohl auch ursprünglich mit der Entwicklung der Figuren- und Affektenlehre zusammen.

4. Als typische Frageformel entwickelt sich immer mehr der zur Quint aufsteigende phrygische Schluß (bei Cavalli,

<sup>1)</sup> a. a. D. S. LXVI.

<sup>2)</sup> Nach Fertigstellung des Manuskripts finde ich einen Hinweis auf die Bedeutung der phrygischen Kadenz für die Frage bei Bach schon bei A. Schering, Bachs Textbehandlung, 1900, S. 32, mit Beispielen aus den Passionen.

<sup>3)</sup> Diese Ansicht wird sich nicht halten lassen; bereits die ersten Operntheoretiker, z. B. G. B. Doni, haben ihre besondere Meinung über die musikalische Frage. Der Herausgeber.



Cesti, Steffani, Händel, J. S. Bach u. a.). Er ist ein Stilelement, eine „Affektsprachformel“ im Sinne Scherings<sup>1)</sup>. Mit Glück verschwindet er als Charakteristikum der Frage.

5. Die mehr oder weniger geschickte und einförmige Anwendung der Frageformel wechselt auch bei einzelnen Komponisten (z. B. bei Händel und Glück).

In der soeben erwähnten Arbeit habe ich auch die Behandlung der Frage in den geschlossenen Formen untersucht. Die Vertonungsmöglichkeiten der Frage in Arien will ich hier noch an solchen J. S. Bachs erläutern. Von Bedeutung ist schon die Stellung der Frage im Text. Einmal kann sie einen ganzen Arienteil, oder doch ein selbständiges Stück eines solchen einnehmen; z. B. in Kantate Nr. 8 „Liebster Gott, wann werd ich sterben“<sup>2)</sup> die Arie

„Wann willst du dich, mein Geist, entsetzen,  
Wenn deine letzte Stunde schlägt?“

wo die Frage erster Teil der da capo-Arie ist. Oder die Frage ist nur ein Stück eines Hauptteils der Arie, z. B. in Kantate Nr. 115 „Mache dich mein Geist bereit“<sup>3)</sup>, deren erster Teil lautet:

„Ach, schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?  
„Ermuntre dich doch!“

Im ersteren Falle ist die Frage musikalisch häufiger charakterisiert als im zweiten. Das ist erklärlich, da dann die Frage textlich nicht so selbständig ist und daher musikalisch nicht so sehr betont wurde. Der Methoden zur Darstellung der Frage sind mehrere:

1. Aufsteigende Melodie.
2. Phrygischer Schluß.

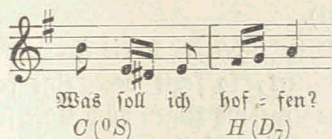
Diese beiden entsprechen der Frageformel Bachs. Ihre Anwendung in den Arien ist nicht häufig. Ein Beispiel gibt Kantate Nr. 81 in der Arie „Jesus schläft, was soll ich hof-

1) Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. I, S. 305.

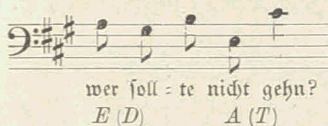
2) Wustmann, a. a. D., S. 180.

3) Wustmann, a. a. D., S. 204.

fen?" beim Schluß der ersten Textphrase; die Wiederholungen des Textes schließen nachher oft abwärts.

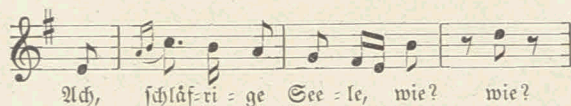


Kantate Nr. 8 enthält in der Arie „Doch weichet, ihr tollern“ einen seltsamen Terzschluß zur Bezeichnung der Frage.



Das Nachspiel endet auch in der Melodie auf dem Grundton.

3. Das Fragewort allein wird wiederholt mit vielfach steigender Tonhöhe, durch Pausen unterbrochen. Ein Beispiel gibt Kantate Nr. 115 in der Arie „Ach, schläfrige Seele“:



Das findet sich bei Bach häufig; man kann von einer „rhetorischen“ Fragedarstellung reden. Der Eingangsschor der Matthäuspassion zeigt diese Form im größten Ausmaße.

4. Das wohl einzige Beispiel tonmalerischer Charakterisierung enthält Kantate Nr. 166 „Wo gehst du hin“?, deren erste Arie als Text nur diese vier Worte hat. Im Gesangspart wird im wesentlichen die dritte Darstellungsform gebraucht.



Das Instrumentalthema ist aber durch seine zögernde, aussetzende Rhythmik tatsächlich der zögernden, stockenden Frage sehr entsprechend<sup>1)</sup>.

Wird dem Vorstehenden nach die Frage auch in den Arien häufiger charakterisiert, so fehlt doch eine feststehende Frageformel. Dasselbe Ergebnis zeigen auch Untersuchungen anderer Meister; man findet eine Fülle eigenartiger Charakterisierungen, aber keine dem Rezitativ entsprechende Frageformel.

---

<sup>1)</sup> L. Wolff, J. S. Bach's Kirchenkantaten, S. 193.