

Die Sequenz bei Bach

Von Hermann Keller (Stuttgart)

Daß in Bachs Formgebung die Sequenz eine bedeutsame Rolle spielt, weiß jedermann; da die Sequenz als Kunstmittel aber in der Literatur meist nur flüchtig, ja oft geringschätzig behandelt worden ist, so möge ihr hier eine kurze Sonderbetrachtung gewidmet werden.

Zunächst muß der Begriff der Sequenz klar umrissen werden. Es soll darunter die mehrmalige gleichartige Versetzung (Rückung) eines Motivs oder einer Phrase verstanden werden. Eine einmalige Versetzung, wie sie häufig schon in den Themen Bachscher Fugen vorkommt (Wohltemperiertes Klavier I, G-dur):



ist also noch keine Sequenz. Auch eine ungleichartige Versetzung (etwa das erstemal um eine, das zweitemal um drei Stufen [Wohltemperiertes Klavier I, G-dur=Präludium]):



ist keine Sequenz im strengen Sinne. Die Versetzung muß sich auf alle Stimmen erstrecken, kann aber auch über einem Orgelpunkt stattfinden; das zu versetzende Material kann ein Motiv oder eine ganze Phrase sein.

Die hergebrachte Unterscheidung melodischer und harmonischer Sequenzen ist unnötig, da jede melodische Bildung eine harmonische Grundlage hat, und jede harmonische Versetzung aus melodischen Bildungen besteht. Wird aber unter harmonischer Sequenz eine durch die Tonarten (chromatisch oder im Quintenzirkel) modulierende Sequenz verstanden, so kann diese für Bach außer Betracht bleiben, da sie bei ihm nur sehr selten vorkommt: in der Phantasie g-moll für Orgel (in Engführung und mit Baß in der Gegenbewegung):

Wir betrachten also im folgenden die Technik Bachs bei der Bildung tonaler Sequenzreihen. Diese sind nach dem Umfang des zu versetzenden Materials (das von einem Viertel des Taktes bis zu zwei Takten sich erstrecken kann), nach der Richtung (fallend oder steigend), nach der Größe der Intervalle, um die versetzt wird (Sekunde, Terz usw.) und schließlich nach der Zahl der Versetzungen (mindestens zwei, aber selten mehr als drei) zu unterscheiden. Der Einfachheit halber sollen die Beispiele besonders aus den Inventionen und dem Wohltemperierten Klavier genommen werden.

Wir kommen der Frage nach der Bedeutung der Sequenz am nächsten, wenn wir den letzten Punkt, die Zahl der Versetzungen, zuerst ins Auge fassen. Das Irrationale, mit dem Kunstverstand nur zu Erfühlende, aber nicht im voraus zu Berechnende, was das innerste Wesen jedes Kunstwerks ausmacht, ist bei längeren Sequenzreihen in Gefahr, aufgehoben zu werden: die Fortführung wird im voraus berechenbar, also rational. Aus diesem Grund — der gleichwohl nicht immer klar erkannt wird —, pflegt man in Kompositionslehren den Schüler vor der Sequenz zu warnen: mit Recht, denn eine Gesetzmäßigkeit, die vom Verstand erkannt und daher im voraus erwartet wird, ist keine künstlerische Gesetzmäßigkeit mehr. Es gibt natürlich eine ganze Anzahl solcher rationaler Elemente in der Musik: der innerhalb eines Satzes gleichbleibende Takt, die festgehaltene Tonart, die tonale Kadenz u. a.; aber diese Elemente werden von uns nicht mehr primär empfunden: die Motivschwerpunkte fallen nicht immer mit den Taktschwerpunkten zusammen, die Tonart wird verlassen und wieder aufgesucht, die Kadenz erlaubt eine große Zahl von Varianten usw. Demselben Prozeß der Einhüllung und Vergeistigung unterwirft Bach die Sequenz; dazu war notwendig, sowohl die Zahl der Versetzungen zu beschränken, als auch die Versetzungen selbst zu variieren. Von Bachs kompositorischen Anfängen bis zur erreichten Meisterschaft läßt sich dieser Weg klar verfolgen. Bei Pachelbel gibt es noch offene Sequenzen durch alle sieben Stufen der Tonleiter (Orgel-Präludium d-moll):



Die Weiträumigkeit und innere Ruhe, die Pachelbels Orgelwerken eigen ist, zeigt sich gerade auch in der Selbstverständlichkeit, mit der er die Sequenz anwendet; dagegen ist in Bachs Jugendwerken der übermäßige Gebrauch der Sequenz meist ein Zeichen von Unreife, z. B. in der Fantasie a-moll (B. W. XXXVI, S. 138), in der das Motiv



zu Tode geritten wird, und besonders in manchen Fugenthemen, zumal wenn sich die Kontrapunkte ebenfalls der Sequenz anschließen (Orgeltoccata E-dur):



(hier hätte der spätere Bach mindestens den letzten Takt variiert!)

Schon dieses eine Kriterium ließe erkennen, daß es sich hier um Jugendarbeiten Bachs handeln muß.

Die Orgelfuge in D-dur geht bekanntlich auf ein Pachelbelsches Vorbild zurück, das ganz aus Sequenzen gebildet ist und bei dem die einzige Abwechslung darin besteht, daß die Bewegung im ersten Takt langsam anhebt und im letzten zum Stehen gebracht wird:



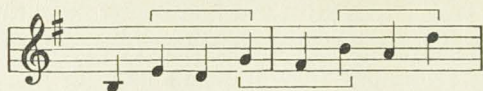
Bach erfindet dazu einen selbständigen Thematikopf und beschränkt die Sequenz auf den Nachsatz; auch hier wird eine gewisse Leere nur durch das lebhaftes Zeitmaß und die virtuose Haltung der Fuge überdeckt, — auch die D-dur-Fuge ist ein typisches Jugendwerk! Ebenso zeigt in den Klaviertokkaten die unbedenkliche Verwendung der Sequenz (etwa im Fugenthema der e-moll-Toccata!) ihre frühe Entstehung an. Ganz selten findet sich auch später noch die ausschließ-

liche Verwendung eines sequenzartig behandelten Motivs (in der dreistimmigen Invention Es-dur), aber mit zunehmender Meisterschaft Bachs wird die Sequenz von ihm immer mehr eingehüllt und auf die seither klassisch gewordene Dreizahl (Grundstellung und zwei Versetzungen) beschränkt. Eine Übersicht über die Anwendung der Sequenz in den Inventionen und im Wohltemperierten Klavier zeigt, daß die lebhaft figurierenden, nur zweistimmigen Stücke (etwa die Präludien Cis-dur, F-dur, G-dur, B-dur, d-moll; die Fugen Es-dur und G-dur) unbedenklicher und offener mit Sequenzen arbeiten, als die dichter gewobenen. Auch das Zeitmaß ist dabei maßgebend: je weniger dem Ohr Zeit gelassen wird, ein Sequenzmotiv festzuhalten, desto weniger wird ihm eine mehrmalige Versetzung bewußt; wenn dagegen etwa eine zweitaktige Phrase in mäßigem Zeitmaß einmal versetzt wird, hat unser Ohr so viel Zeit, diese Rückung bewußt aufzunehmen, daß eine nochmalige Versetzung als zu verstandesmäßig abgelehnt würde.

Daß steigende Sequenzen im Sinne einer inneren Steigerung, fallende als Entspannung gedeutet werden können, liegt auf der Hand. Als bewußt angewandtes Mittel zur Steigerung (meist mit einem großen crescendo verbunden), findet sich die Sequenz erst bei den Wiener Klassikern, besonders bei Beethoven (*Eroica*, 1. Satz; 3. Leonoren-Duvertüre); bei Bach ist die Sequenz selten formal selbstständig (so z. B. in den homophon gehaltenen Zwischensätzen der Fis-dur-Fuge, Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 13, Takt 24–32), sondern meist in größere Zusammenhänge so eingespannt, daß weder Anfang noch Schluß bewußt empfunden werden. Es ist bezeichnend für die Rolle, die ihr Bach zuteilt, daß die um einen Ton fallende Sequenz bei ihm die weitaus häufigste ist. Die akkordlichen Schemata, deren er sich bediente, findet man, von ihm selbst zusammengestellt, in der Generalbasslehre, die er für seine Thomaner verfaßte¹⁾; auch da überwiegt die stufenweise absteigende Sequenz. Dreiklangsfolgen wie IV – VII, III – VI, II usw. werden dabei, um die Abwärtstendenz noch zu verstärken, und die Akkorde fester zu verkitten, häufig in Septakkorde verwandelt: I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷ usw. mit allen Um-

¹⁾ Abgedruckt bei Spitta, II, S. 942 ff.; Keller, Schule des Generalbassspiels, Beispiel 20–31; Grabner, Generalbassübungen.

kehrungen. Häufiger als die um einen Ton steigende Sequenzen sind bei Bach solche, die um eine Terz steigen, nach dem Schema



Auch Versetzungen um eine Quarte oder Quinte kommen, wiewohl selten, vor (Wohltemperiertes Klavier II, Präludium gis-moll):



Wiederholungen eines Motivs oder einer Phrase (Wohltemperiertes Klavier I, Fuge B-dur) können als Grenzfall der Sequenz, als Versetzung auf demselben Ton, angesehen werden; sie sind rational naturgemäß am leichtesten zu erfassen.

Der Ort, an dem wir der Sequenz bei Bach am häufigsten begegnen, ist nach erfolgter Exposition der Themen. Betrachten wir die Vorgänge vom Hörer aus, so wird zunächst — etwa bei einer Fuge — die innere Teilnahme mit jedem Themeneinsatz gesteigert, bis alle Stimmen auf den Plan getreten sind. Vielleicht erfolgt dann noch ein überzähliger Einsatz und erhält uns auf der erreichten Höhe; von da ab muß die innere Intensität vorübergehend nachlassen, um erst wieder nach erfolgter Modulation mit dem Beginn der zweiten Durchführung wieder anzusteigen. Dieses Spiel kann sich mehrmals wiederholen; da nach alter Regel die größte Anspannung in den letzten Teil der Fuge fallen soll, so wird auch ihm eine relative Entspannung vorausgehen müssen. Ein Mittel dazu (nicht das einzige) ist die Sequenz. Sie steht bei Bach stets in engster Beziehung zum Hauptthema, wirkt aber augenblicklich entspannend und lenkt daher die Aufmerksamkeit von sich weg auf das Folgende. Auch die Modulation weist ja auf die kommende Tonart voraus, beide ergänzen sich daher in ihrer Wirkung, und so kommt es, daß die Sequenz bei Bach meist unmittelbar vor einer Modulation und der sie bestätigenden Kadenz ihre Stelle hat. Mit Recht haben die Theoretiker darauf hingewiesen, daß durch die Sequenz das Kadenzgefühl vorübergehend aufgehoben wird; man befindet sich in einer Art Schwebezustand, bei dem es ungewiß bleibt, wo man sich niederlassen wird. So entstehen durch

den Gegensatz Sequenz-Kadenz ästhetisch wertvolle Gegensätze. Als Schulbeispiel sei die erste zweistimmige Invention genannt, bei der nach der Exposition die Fortführung und Modulation in Form einer Sequenz erfolgt:



Hunderte ähnlicher Beispiele ließen sich leicht anführen.

Es kommen auch Verkettungen von Sequenzreihen vor, die erste abwärts schwebend, die zweite aufsteigend (z. B. Wohltemperiertes Klavier I, Präludium A \flat -dur, Takt 9–13 und 13–15; in Takt 16 und 17 wird kadenziert); die zweite entsteht dabei häufig durch Verkürzung aus der zweiten Hälfte der ersten. Ein für Bach besonders charakteristisches Mittel zur Vergeistigung der Sequenztechnik ist die Variation einzelner Glieder. Dadurch wird bewirkt, daß der „Schein des Bekannten“ gewahrt bleibt, während das Ohr in Wirklichkeit doch etwas anderes hört. Die Mittel, deren sich Bach dabei bedient, sind unerschöpflich. Oft genügt ihm eine Ausweitung oder Verengung der Intervalle; so liegt z. B. den Sechzehnteln beider Hände im c-moll-Präludium (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 2, Takt 5–14) folgendes Schema zugrunde:

Am häufigsten wird beim drittenmal das Sequenzmotiv durch Variation verlassen (Wohltemperiertes Klavier I, Fuge Es-dur, Takt 4–5):



Stets bereitet eine solche Wendung einen Themeneintritt vor, also ein Ereignis, das wieder unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht. In der f-moll-Fuge (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 12) sorgen sieben diatonische Zwischenspiele von je drei Sequenztakten für die notwendige Abspannung gegenüber der sehr stark angespannten Durchführung des chromatischen Themas.

Bertauschung und zugleich Variation der Glieder zeigt auf reizvollste Weise die G-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 15) in Takt 31–37:

(Eine unverhüllte Sequenz von drei Takten war vorausgegangen; die variierte bereitet den Themeneintritt vor.)

Bisweilen liegt schon im Thema selbst eine kunstvoll variierte Sequenz verborgen, etwa im Thema der A-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 19):

Auch das Thema der e-moll-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 10) enthält kunstvoll verarbeitete Sequenzen:

The image shows the first two systems of the e minor fugue. The first system is labeled 'Idee:' and shows the initial rhythmic and melodic motifs in both hands. The second system continues the development of these motifs, with the right hand playing a more active line and the left hand providing a steady accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

Wo die Sequenz dagegen zu offen liegt (Wohltemperiertes Klavier I, Fuge a-moll; Bd. II, Fugen in Es-dur und gis-moll) kann sie der Fuge gefährlich werden, doch kann schon der Gegensatz des Sequenzmotivs zum Satz lebendig wirken (Wohltemperiertes Klavier II, Fuge F-dur):

The image shows two systems of the F major fugue. The first system is in 6/8 time and features a sequence motif with a dotted rhythm. The second system continues the sequence and then introduces the 'Thema' (theme) at the end, which is a simple, rhythmic motif. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

In der As-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 17) wird der Comes sequenzartig fortgeführt und verliert sich unmerklich:

The image shows the first two systems of the A major fugue. The first system is labeled 'Idee:' and shows the initial motifs in both hands. The second system continues the development, with the right hand playing a more active line and the left hand providing a steady accompaniment. The notation includes bass clefs, a key signature of no sharps or flats, and a common time signature.

Es ist schlechterdings unmöglich, die Fülle der Möglichkeiten, die sich im Wohltemperierten Klavier finden, auch nur anzudeuten; an diesem unübersehbaren Reichtum entzündet sich unser Interesse und unsere Bewunderung stets von neuem.

Zum Schluß sollen noch einige Grobgranwendungen der Sequenz in den Orgelwerken wenigstens angeführt werden: die Zwischenfälle der dorischen Toccata mit ihrer Verteilung auf zwei Manuale, und die sequenzartigen Versezungen des zweiten Themas der F-dur-Toccata:



In der Fortführung dieses Themas und in dem berühmten Schluß der Toccata wendet Bach die harmonische Sequenz in einer zukunftsweisenden Größe und Klarheit an: die vertiefte zweite, dritte und die vierte Stufe werden je durch ihre Zwischendominanten in Sekundlage eingeleitet; gerade wegen ihrer Seltenheit bei Bach ist diese Stelle noch heute von so außerordentlicher Wirkung! So wie Bach nur selten die Grenzen der streng tonalen Harmonik überschritten hat (trotzdem er es „konnte“: siehe g-moll-Fantasie und Chromatische Fantasie!), so hat er auch nur ganz selten die Sequenz als selbständiges Ausdrucksmittel offen hingestellt, meist ist sie als dienendes Glied in die Konstruktion des Ganzen fast unsichtbar eingebaut, aber darum von nicht geringerer Wichtigkeit. Über die Vergeistigung der Sequenz bei Bach ist auch die folgende Zeit nicht hinausgegangen.