

Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach¹⁾

Von Hellmuth Christian Wolff (Leipzig)

Rhythmus und Taktmaß spielen in den Werken J. S. Bachs eine besondere Rolle. Bach hält sich nicht an das — namentlich durch die Wiener Klassiker bekannte — Betonungsschema von „guten“ und „schlechten“ Taktteilen, vielmehr gehen Taktmaß und Rhythmus bei ihm oft auseinander. In die vorgezeichneten Grundzeitmaße sind oft andere zeitliche Gliederungen und Rhythmen eingebettet, die einmal des näheren untersucht werden sollen. Sie scheinen eine Eigenart Bachs zu offenbaren, die ihn weitgehend von Zeitgenossen, insbesondere von der italienischen Musik seiner Zeit, unterscheidet. Bereits im Zeitalter der Romantik erkannte man, daß hier ganz eigenartige deutsche Züge Bachs zum Ausdruck kamen; so wies C. M. v. Weber (1821, im Jahre des „Freischütz“) auf die „fortgesponnenen seltsamen Rhythmen in den künstlichsten kontrapunktischen Verflechtungen“ Bachs hin, „aus denen sein erhabener Geist einen wahrhaft gotischen Dom der Kunstkirche auferbaut“²⁾. Gotisch war aber damals nahezu gleichbedeutend mit deutsch und wurde dem klassischen und antiken Stil als wesensverschieden gegenübergestellt. Im Gegensatz hierzu versuchte dann unter dem Einfluß der klassischen Altertumswissenschaft Rudolf Westphal nachzuweisen, daß Bach in seinen Fugenthemen die antiken Versrhythmen verwendet habe³⁾. Wenn das auch nicht ohne Gewaltigkeiten abging, da Westphal ausschließlich die Themen der Fugen betrachtete, den weiteren Verlauf derselben und auch die musikalischen Untergliederungen der Themen aber außer acht ließ, so machte er doch darauf aufmerksam, daß der Taktstrich nicht immer die rhythmische Gliederung bestimmte, und daß die Fugenthemen Bachs oft gewisse andere rhythmische Ordnungen aufwiesen. Ganz unter dem Einfluß der vier- und achttaktigen Perioden unserer klassischen Musik stand der Versuch Hugo Riemanns, Metrum und Rhythmus Bachscher Fugen darzu-

¹⁾ Diese Untersuchung wurde noch durch Prof. Dr. Arnold Schering angeregt, dessen hier dankbar gedacht sei.

²⁾ Carl Maria von Weber, Sämtliche Schriften, herausgegeben von Georg Kaiser, Berlin 1908, S. 342.

³⁾ Die c-Takt-Fugen des Wohltemperierten Claviers. Musikalisches Wochenblatt, Leipzig 1883, S. 273 ff.

stellen¹⁾. Alles, was nicht in das Schema einer achttaktigen Periode paßte, erklärte er als Ausnahme, als Umdeutung, Verkürzung, Verlängerung u. ä. Eine grundsätzliche Kritik der Riemannschen Methode gab vor allem Ernst Kurth²⁾. Während die älteren Auffassungen im Rhythmus hauptsächlich ein Maß- oder Betonungssystem gesehen hatten, betrachtete man den Rhythmus nun als Ausdruck eines „ursprünglichen Bewegungszuges“, als „drängenden Schwung“, als „Konkretisierung einer allgemeineren, elementarerer und unterbewußten psychischen Energie-Urerscheinung“³⁾. Dem alten rationalen Rhythmusbegriff stand in der neuesten Zeit ein anderer entgegen, man sah den Rhythmus jetzt allgemein als Ausdruck des Organischen, des Gefühls, des Erlebens, der Seele (im Gegensatz zu Geist und Intellekt), der Ganzheit an – der Rhythmus ward damit geradezu zum Symbol einer neuen Welt- und Lebensanschauung⁴⁾. Der neue Rhythmusbegriff wurde teilweise als so irrational aufgefaßt, daß er ins Unfaßbare und Unbeweisbare zu entgleiten drohte. Dieser Gefahr ist auch Kurth nicht ganz entgangen. Für ihn ist in der Musik die Bewegung, insbesondere die melodische Bewegung das Primäre, in dieses kann nun stärker oder schwächer ein rhythmischer Betonungswechsel eindringen, den Kurth auf die körperliche Schrittbewegung bezieht⁵⁾. Abgesehen davon, daß die Annahme des Schrittmaßes als physiologische Grundlage für den Rhythmus zu beschränkt ist (zumindest müßte man auch Herzschlag und Atemrhythmus u. ä. berücksichtigen), tritt bei Kurth das Melodische derart in den Vordergrund, daß er jedes rhythmische und metrische Formprinzip in der Polyphonie J. S. Bachs leugnet: „Es ist falsch, eine bestimmte metrische Gruppenkonstruktion in ihr (Bachs linearer Bewegungsphase) zu suchen: sie ist überhaupt nicht nach irgendwelcher Abzirkelung der Ausmaße konstruiert, sondern ihr Formprinzip ist Entwicklung aus Bewegungsspannungen.“ Kurth leugnet nicht nur jedes System von Akzentschwerpunkten bei Bach (S. 153), sondern sieht sogar jede Betonung als „mehr aus der linearen Bewegungs-Spannung sich verdichtenden Nachdruck“ denn als „scharf herausgehobenen Gegensatz zum unbetonten Taktteil“ an (S. 192). Bachs Polyphonie sei eine ganz freie Ausspinnung, die allein dem melodischen Energiezug folge und keine Bindungen an ein rhythmisches Formprinzip kenne (S. 155). Bach bediene sich einer „freien Rhythmik“, die zeitlich

1) Im „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“, Leipzig 1903.

2) Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 3. Aufl. Berlin 1922.

3) Kurth, S. 52f.

4) Vgl. meinen Übersichtsbericht „Das Problem des Rhythmus in der neuesten Literatur (1930–1940)“ im Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie 1941, S. 163–195.

5) Kurth, S. 55.

„ungemessen“ und überhaupt nicht in einfachen Taktarten darzustellen sei (S. 189)¹⁾.

Diese Ansicht soll im folgenden teilweise widerlegt und richtiggestellt werden. Es soll nachgewiesen werden, daß Bach sehr wohl gewissen Gliederungsordnungen der Zeit folgte, daß er seinen „freien Rhythmen“ oft eine bestimmte, eindeutig nachweisbare Gliederung gab, und daß er aus dem gleichzeitigen Zusammentreffen regelmäßiger Zeitmaße und freierer Gliederungen oft gerade seine stärksten Wirkungen erzielte. Wenn Kurth das Melodische bei Bach so ausschließlich in den Vordergrund stellte, so zeichnete er Bach gleichsam als einen Nachfahren der Musik des Mittelalters, der Renaissance, der Niederländer. Daß bei Bach aber die kräftige, nachdrückliche Rhythmik der Barockzeit pulsierte, wurde von Kurth doch wohl etwas übersehen²⁾. Es sei z. B. an die punktierten, langsamen Rhythmen erinnert, durch die Bach in der Regel das „Feierliche“ auszudrücken pflegte, wie Albert Schweitzer (S. 344) nachgewiesen hat, oder an die ähnlichen Rhythmen der französischen Ouvertüre, die bei Bach häufig zu finden sind³⁾. Ferner seien die Rhythmen barocker Tänze erwähnt, die Bach vor allem in seinen Suiten, aber auch gelegentlich in Präludien und Fugen verwendete, wie im folgenden gezeigt werden wird. Die Suitensätze Bachs haben sogar eine besonders scharfe Rhythmik, die stärker ist als die anderer Zeitgenossen, etwa Telemanns. Werner Danckert wies dies nach und zeigte den gleichen Charakter an Bachs Handschrift⁴⁾. In den Kantaten gab Bach ausgeprägten Rhythmen ganz bestimmte Aufgaben, so verwendete er die „zündenden“ Rhythmen des Anapäst und des Daktylus in der Regel zum Ausdruck der Freude⁵⁾, ähnlich wie dies die damalige italienische Oper tat⁶⁾. Schon diese wenigen Beispiele mögen gegenüber Kurth auf die selbständige Bedeutung des Rhythmus bei Bach hinweisen. Erwähnt

¹⁾ Ähnlich auch Albert Schweitzer, J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 348.

²⁾ Bereits Johann Nikolaus Forkel wies im Jahre 1802 auf die Bedeutung der Tanzrhythmen wie auch auf die Vielseitigkeit des Rhythmus bei Bach überhaupt hin: „Keine Art von Zeitverhältniß ließ er (Bach) unversucht und unbenutzt, um den Charakter seiner Stücke dadurch so verschieden als möglich zu modificieren. Er bekam zuletzt eine solche Gewandtheit darin, daß er im Stande war, sogar seinen Fugen bey allem künstlichen Gewebe ihrer einzelnen Stimmen ein so auffallendes, charaktervolles, vom Anfange bis ans Ende ununterbrochenes und leichtes rhythmisches Verhältniß zu geben, als wenn sie nur Menuetten wären.“ (Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802. Neu herausgegeben von J. M. Müller-Blattau. Augsburg 1925, S. 52.)

³⁾ Z. B. im W. Kl. II: Präludium *g*-moll, Partita *c*-moll, *D*-dur, *h*-moll, Kunst der Fuge: Contrapunctus II und VI, Präludium *Es*-dur für Orgel (G. A. III, 173), in den Ouvertüren der Orchestersuiten, in den Goldberg-Variationen: Variatio nel stile francese Nr. 16 u. a.

⁴⁾ Beiträge zur Bach-Kritik I. Kassel 1934.

⁵⁾ Nachweise bei Schweitzer, S. 498 ff.

⁶⁾ Vgl. mein Buch: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1937, S. 161 ff.

sei noch die häufige oder gar ununterbrochene Wiederholung einer einzigen rhythmischen Figur (z. B. in den Präludien des W. Kl. I, 1; I, 2; I, 3; I, 6; I, 9 usw.), die einem Satz eine ungemein klare äußere Form verleiht und die damals besonders bei den Franzosen (Couperin!) beliebt war. Bekannt ist auch, daß Bach in seinen Vokalwerken (Kantaten und Passionen) bestimmte rhythmische Figuren zur Tonmalerei verwendete (z. B. bei „zittern“, „geißeln“, „erschrecken“, „klopfen“, „verlachen“, „schlagen“, u. ä.)¹⁾. Derartiges war freilich keine besondere Eigenart Bachs, vielmehr in der Barockzeit allgemein üblich, es sei nur an Telemanns Tonmalereien erinnert.

Wesentlicher für Bach sind die komplizierteren rhythmisch-metrischen Erscheinungen, die Betonungsverlagerungen und Verschiebungen der Taktstriche²⁾. Während bei der Tonmalerei, wie bei den Tanzrhythmen unter „Rhythmus“ eine bestimmte Figur oder Gestalt verstanden wurde, zu deren Eigenart es gehört, daß sie einen bestimmten „Ganzheitscharakter“ hat und wiederholt wird, soll im folgenden ein anderer Rhythmusbegriff in den Vordergrund gestellt werden, bei dem die Kennzeichen der Wiederholung und der Ganzheit zurücktreten zugunsten der Betonung und der zeitlichen Gliederung³⁾. Die neuere Gestaltpsychologie hat erneut auf die Bedeutung der „Betonung“ für das Rhythmuserlebnis hingewiesen; unter Betonung wird freilich nicht quantitative „Lautheit“, sondern mehr eine „Erlebnisqualität“ verstanden, d. h. einzelne Teile eines musikalischen Verlaufs werden als hervortretend oder betont erlebt. An dem Wechsel der Betonung haben „nicht nur der Wechsel der Klangstärke, sondern auch der der Klangfarbe, der Tonhöhe und zeitlichen Verhältnisse Anteil . . . und alle diese Änderungen sind zu einheitlichen Komplexen verschmolzen“⁴⁾. Die „Betonung“ ist hier also als ein zusammengesetzter psychologischer Begriff angesehen, nicht mehr als eine einfache Grundeinheit, wie sie die rationalistische Metrik vergangener Zeiten auffaßte⁵⁾.

Eine derartige Betonung wird nun in der Bachschen Musik hauptsächlich durch melodische Mittel erzielt: die durch größere Sprünge

1) Hierauf hat Schweitzer mehrfach hingewiesen: S. 446 ff., 482 ff., 544, 571, 537 f. Auch Hans Joachim Moser, Joh. Seb. Bach, Berlin 1935, S. 111 ff.

2) Auf Taktmischungen, z. B. von $\frac{4}{4}$ und $\frac{12}{8}$ oder von $\frac{3}{4}$ und $\frac{9}{8}$, wies Heinrich Husmann hin (Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk. Bach-Jahrbuch 1938, S. 41). Solche Taktmischungen waren aber nicht für Bach besonders kennzeichnend, sondern Allgemeingut jener Zeit.

3) Eine kritische Darlegung der verschiedenen, keineswegs einheitlichen Rhythmusdefinitionen der Gegenwart gab ich in dem erwähnten Literaturbericht.

4) Felix Krueger, Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie. 2. Kongreßbericht für experimentelle Psychologie. Leipzig 1907.

5) Vgl. Erich M. Schmidt, Über den Aufbau rhythmischer Gestalten, München 1939, S. 111 f.

erreichten Noten treten hervor und erscheinen „betont“ in dem genannten Sinne. Das wird in den folgenden Beispielen ohne weiteres deutlich werden; es empfiehlt sich freilich, diese nicht nur vom Lesen, sondern auch vom Hören her zu beurteilen, d. h. sie zu spielen. Ein Wechsel der Klangstärke (Lautheit) für einzelne Töne eines Themas war auf dem Cembalo und der Orgel der Barockzeit technisch nicht möglich. Die Gliederung und „Betonung“ eines Themas konnte also nur entweder durch rhythmische Gestaltbildung (Figuren) oder durch starken Wechsel der Dauer oder der Höhe einzelner Töne vorgenommen werden. In der Regel gelten hierbei folgende Grundsätze: eine lange Note wirkt „betonter“ als eine kurze; eine durch Sprung erreichte Note wirkt „betonter“ als eine durch stufenweise Fortschreitung (in Sekundintervallen) erreichte. Freilich gelten diese Grundsätze nicht immer, sondern nur dann, wenn keine Gliederungsordnungen anderer (z. B. harmonischer) Art stärker wirksam sind. Es können jedoch auch mehrere Betonungsgliederungen gleichzeitig auftreten und sich überlagern. Dies läßt sich im einzelnen nur durch genaue Analyse feststellen.

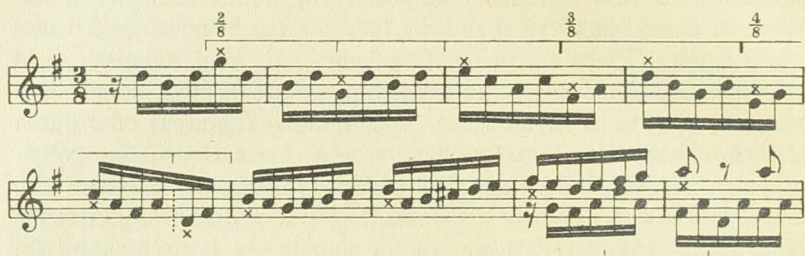
Die folgenden Beispiele wurden ausschließlich aus Klavier- und Orgelwerken ausgewählt, jedoch lassen sich ganz ähnliche Erscheinungen auch in den Kammermusik-, Orchester- und Gesangswerken Bachs beobachten.

An den Anfang seien Beispiele aus dem Wohltemperierten Klavier gestellt. Im Präludium *h*-moll des I. Teiles:

wirkt der *c*-Takt der Oberstimmen um ein Viertel verschoben¹⁾, da durch die Quartsprünge jeweils die „schwachen“ Takteile betont erscheinen; im 3. und 5. Takt unterstützt der Baß diese Auffassung durch eine charakteristische kadenzierende Figur (Oktavsprung abwärts) und

¹⁾ Bereits Albert Schweitzer wies hierauf hin, S. 350 ff.

einen folgenden Trugschluß (\times). Ein derartiges Gegeneinander verschiedener Gliederungen kann jedoch auch in einer einstimmigen Linie auftreten, z. B. im Thema der Fuge *G*-dur (W. Kl. II).



Die Gliederung der Melodielinie hört man hier so, daß die Schwerpunkte auf den jeweils höchsten und tiefsten (\times) Noten liegen; man glaubt zuerst, einen $\frac{2}{8}$ - oder $\frac{4}{8}$ -Takt vor sich zu haben, erst im 3. Takt bildet sich ein $\frac{3}{8}$ -Takt und dann ein $\frac{3}{8} + \frac{1}{8} = \frac{4}{8}$ -Takt. Der vorgezeichnete $\frac{3}{8}$ -Takt ist erst vom 6. Takte ab wirklich zu hören. Die ersten drei Sechzehntel in Takt 1 wirken als Auftakt zu dem folgenden g'' , das als Grundton der Tonart besonders betont erscheint; ähnlich das folgende g' in Takt 2. In den Takten 3 bis 5 ist eine doppelte Gliederung wirksam: die ersten Sechzehntel in jedem dieser Takte stechen durch ihre Tonhöhe hervor; andererseits ist man aber geneigt, den in den beiden ersten Takten auftretenden $\frac{2}{8}$ -Takt weiter beizubehalten, was durch die Quinthsprünge abwärts zu den jeweils tiefsten Noten noch unterstrichen wird. Die harmonische Gliederung gibt keine eindeutige Taktart an. Dieses Fugenthema ist also am Anfang rhythmisch „verunklärt“; man faßt etwa diese Taktfolge auf:

$$\frac{2}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{4}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{3}{8} \dots$$

Ein ähnliches allmähliches Größerwerden der Taktzähler zeigt das Thema der Fuge *e*-moll (W. Kl. II):



The image shows a musical score for a fugue theme, likely from the Notebook for Anna Bach. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 7, 8, and 9. The second staff contains measures 10, 11, and 12. The time signatures are 2/4, 3/4, and 4/4. The melody is characterized by large leaps and a strong rhythmic drive. The key signature is one sharp (F#).

Hier wird das Abweichen von dem vorgeschriebenen Taktmaß zuerst durch das c'' im Takt 2 hervorgerufen, das durch Sextensprung erreicht und zudem zu einer halben Note verlängert ist; ähnlich erscheint das a' in Takt 3–4 betont. Die interessanteste Stellung hat in Takt 3 das e'' , das als melodische Endnote des gesamten Themenbeginnes betont erscheint (die Melodielinie bewegt sich stufenweise von e' über fis' , g' , a' usw. bis zu diesem e''), andererseits aber durch den folgenden Quintsprung abwärts und die folgende halbe Note a' rückwirkend auftaktig gedeutet wird, so daß eine doppelte Gliederung dieser Note naheliegt: entweder sie als selbständigen Takt von einem Viertel anzusehen oder sie an den vorangehenden $\frac{3}{4}$ -Takt noch anzuschließen. Bei der folgenden Wiederholung des e'' in Takt 4 hat es seine Kraft als melodische Zielnote eingebüßt und wird ohne weiteres zum Vorangehenden gerechnet, zumal der folgende Septimensprung alle Betonungskraft auf sich konzentriert. Man mag in diesem Thema auch verfolgen, wie sich aus der sekundmäßigen Anfangsmelodik allmählich Sprünge entwickeln, die immer größer werden und bis zu dem Oktavsprung in Takt 6 führen. Bemerkenswert auch, daß in den Triolen von Takt 5 ab die größeren Sprünge keine Kraft haben, einen Taktwechsel hervorgerufen. Die rhythmische Kraft der Triolen ist so stark, daß ihr die melodische Bewegung untergeordnet wird. Es tritt hier ein psychologisches Gesetz in Erscheinung, das noch mehrfach zu beobachten sein wird: eine charakteristische rhythmische Figur hat die Tendenz zur Beharrung, d. h. sie will auch weiterhin als solche aufgefaßt werden. Es müssen schon sehr starke andere Kräfte (melodischer oder harmonischer Art) auftreten, um dieses Beharrungsgesetz umzustößen. Es sei bei diesem Fugenthema auch darauf hingewiesen, daß die harmonische Gliederung teilweise nicht mit der melodisch-rhythmischen übereinstimmt: so erfolgt die Auflösung der Dominantenspannung des Taktes 5 bereits zu Anfang des 6. Taktes, während der Tonikagrundton

erst mit dem *e'* auf dem 3. Viertel dieses Taktes erreicht wird. Die rhythmische Gliederung des Themas wird im weiteren Verlauf der Fuge nicht etwa aufgehoben, sondern voll und ganz beibehalten. Die Gliederungskraft des Themas ist so stark, daß die von Takt 9 ab gleichzeitig auftretende „richtige“ Taktgliederung, die dem vorgezeichneten *c*-Takt entspricht, fast als nachschlagend oder synkopiert aufzufassen ist.

Nicht immer sind die Fugenthemen Bachs so kompliziert, vielmehr findet man auch bei dem immanenten Taktwechsel gelegentlich eine bestimmte Symmetrie, z. B. im Thema der *A*-dur-Fuge (W. Kl. II):

The image shows two systems of musical notation for the A major fugue theme. The top system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a common time signature (C) and a key signature of two sharps (F# and C#). The bass staff has a common time signature (C) and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom system also consists of a treble and bass staff. The treble staff has a common time signature (C) and a key signature of two sharps (F# and C#). The bass staff has a common time signature (C) and a key signature of two sharps (F# and C#). Brackets and vertical lines below the staves indicate rhythmic groupings and time signatures. The first system has time signatures of 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, 2/8, and 2/4. The second system has time signatures of 2/4, 2/4, 2/4, and 2/4.

Hier herrscht die Reihenfolge:

$$\frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \left| \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{2}{8} \right.$$

d. h. ein regelmäßiger Wechsel von zwei- und dreiteiliger Taktart. Unter diese wechselnde Ordnung hat Bach von Takt 3 ab gleichzeitig den regelmäßigen $\frac{2}{4}$ -Takt des Basses gesetzt.

Eine andere regelmäßig wiederkehrende Folge hat die Fuge *dis*-moll (W. Kl. II):

The image shows a single system of musical notation for the D minor fugue theme. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a common time signature (C) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bass staff has a common time signature (C) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Brackets and vertical lines above the treble staff indicate rhythmic groupings and time signatures: 3/4, 2/4, 2/4, and 3/4.

nämlich

Bach verwendete auch größere Grundzeitmaße, nämlich eine Gliederung nach halben Noten: $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ in der Fuge *es-moll*¹⁾ (W.Kl. I):

Die Gliederung dieses Themas wurde auch schon von A. Schweitzer erkannt (S. 351), der in allen solchen Fällen bei der Ausführung eine nachdrückliche Betonung des Hauptakzentes vorschlägt sowie eine Steigerung zu diesem hin. (Daß eine solche auf Orgel und Cembalo nur sehr beschränkt auszuführen ist – durch längeres Aushalten der zu betonenden Note²⁾ – sei nur kurz angemerkt.)

Schweitzer erkannte mit aller Deutlichkeit, daß es notwendig sei, auf die rhythmischen Elemente bei Bach stärker zu achten und stellte die Behauptung auf, daß der Rhythmus eine stärkere Eindruckskraft habe als das Melos, welches sich jenem unterordne. So trat Schweitzer bereits vor dem Erscheinen des Kurthschen Buches der einseitigen Auffassung eines rein energetisch-linearen Stiles entgegen wie auch der älteren, klanglich-harmonisch orientierten Bach-Auffassung: „Der Hörer wird das scharf Charakteristische, das hierdurch (durch eine Akzentuierung) zur Geltung kommt, nicht unangenehm empfinden. Es wird ihm als elementares Leben zu Bewußtsein kommen. Jedenfalls aber wird er dabei mehr Genuß von den Fugen haben, weil er nun die Themen nicht nur, wie gewöhnlich, als Intervallsukzessionen, sondern vor allem als rhythmisches Leben erfäßt. Und es ist ganz sicher, daß auch der

¹⁾ Die Originaltonart ist *dis-moll*. Das Präludium steht jedoch in *es-moll*.

²⁾ Vgl. hierzu Eta Harich-Schneider, *Die Kunst des Cembalospieles*. Kassel 1939.

gebildete Hörer ein Thema im Verlauf eines Stückes nicht als Intervall-sukzession, sondern in erster Linie als Wiederkehr charakteristi-scher Akzente verfolgt, mit welcher sich dann die Vorstellung der damit verbundenen Intervalle assoziiert¹⁾."

In der *fis*-moll-Fuge (W. Kl. I) wechseln $\frac{2}{2}$, ($\frac{6}{4}$) und $\frac{3}{2}$ miteinander ab und treten auch gleichzeitig in den verschiedenen Stimmen auf:

Besonders deutlich wird das Wesen der Bachschen Rhythmik in der *A*-dur-Fuge des W. Kl. I. Diese Fuge schließt sich an die Rhythmik der alten Gigue an, zu deren Eigenheiten es auch als Tanzsatz schon gehörte, daß sie oft fugiert behandelt wurde²⁾. Die Gigue war ein schneller Tanz; ein langsames Tempo, wie es unter anderen von Riemann für diese *A*-dur-Fuge vorgeschlagen wird³⁾, erscheint daher wenig angebracht. Trotz der Gleichheit der rhythmischen Giga-Figur besteht nun ein starker Kontrast zwischen Bachs Fuge und den heiter und leicht dahinfließenden Giga-Rhythmen der barocken Suiten, der ähnlichen venezianischen Volkstänze und italienischen Opernarien jener Zeit. Während diese meist nur jedes erste Achtel der Triolen betonten und im übrigen ohne schwere Betonung verliefen, gibt Bach eine schwere Akzentuierung fast jedes einzelnen Achttels:

¹⁾ Schweitzer, S. 352. Sperrungen von mir.

²⁾ Vgl. Hellmuth Christian Wolff: Die Venezianische Oper, S. 147 ff.; ferner Werner Danckert, Geschichte der Gigue. Leipzig 1924.

³⁾ Katechismus der Fugenkomposition. Leipzig 1890, S. 131.

Die triolische Bewegung wird oft fast ganz aufgehoben durch eine zweiteilige Bewegung zu je vier Achteln (zwei Vierteln) in aufwärtsgehenden Quartsprüngen. Dadurch, daß der Grundton (a') und die Quinte (e'') in Takt 1 und 2 am Anfang der Triole stehen, werden diese Anfänge allerdings ebenfalls hervorgehoben. Der weitere Verlauf der Fuge zeigt, daß die zwei Gliederungsarten, nämlich die melodische und die harmonische, in wechsellvoller Weise bald unabhängig nebeneinander herlaufen, bald aber auch zusammenfallen. In Takt 3 wird der vorgeschriebene $\frac{9}{8}$ -Takt zum ersten Male deutlich gefestigt, und zwar durch die Wiederholung des Dominant-Akkordes (h' , gis'') und das Kadenzieren mit der Septime auf dem letzten Viertel. Im 4. Takt rückt jedoch die $\frac{4}{8}$ -Gliederung wieder in den Vordergrund, unterstützt durch die Harmonik: die Tonstufen Tonika und Subdominante werden auf dem 6. und 8. Achtel erreicht und jeweils auf dem folgenden Achtel festgehalten. Auch durch die Dezimenparallelen werden die aufsteigenden Quartsprünge im $\frac{4}{8}$ stark unterstrichen. Im 5. Takt entsteht im Baß ein $\frac{5}{8}$ -Takt, der durch die vorangehende Dominantseptime und die Kadenzierung auf dem 8. und 9. Achtel verstärkt ist. Die stärkste „Taktverschleierung“ tritt in den Takten 6 und 7 auf. Hier wird nämlich zum ersten Male der Übergang von einem Takt zum andern verschleiert durch die Art der Engführung des Quartensmotivs: die Harmonik unterstreicht die Verschleierung dadurch, daß sich auf dem 7. und 9. Achtel des 6. Taktes sowie auf dem 2. Achtel des 7. Taktes Terzen ergeben, die als gelöst oder „betont“ erscheinen gegenüber den Quint-

intervallen der angrenzenden Achtel. Ein regelrecht in allen Stimmen auftretender $\frac{9}{8}$ -Takt ist in dieser Fuge nur selten anzutreffen (so im 3. Takt; im 8. Takt hat ihn nur der Baß). Die rhythmische Gesamtbewegung bevorzugt fast durchweg andere Gliederungen¹⁾. Allein in der harmonischen Anlage wird die vorgezeichnete $\frac{9}{8}$ -Gliederung wenigstens von Takt zu Takt offenbar:

Takt 1: T 2: D- \mathcal{D} 3: D-D⁷
 „ 4: T-S 5: D- \mathcal{D} 6: D-Tp
 „ 7: \mathcal{D} -D⁷ 8: T-D⁷ 9: T.

In dieser Fuge durchdringen sich also zwei gegensätzliche Gliederungsordnungen, die eine in Triolen (im Rahmen des $\frac{9}{8}$ -Taktes), die andere in einer $\frac{2}{8}$ ($\frac{4}{8}$)-Bewegung, und zwar in durchaus wechselnder Weise. Es ist hier bei Bach eine ähnliche Erscheinung zu beobachten wie bei gewissen Grundrissen barocker Bauwerke, in denen sich zwei gegensätzliche Gliederungsformen durchdringen, etwa bei dem italienischen Architekten Francesco Borromini (z. B. in der Kirche S. Carlo zu Rom)²⁾ oder dem deutschen Balthasar Neumann (Vierzehnheiligen!). Einen deutschen Ausdruck erhält diese planvolle „Verwirrung“ dadurch, daß sie in einer gesteigerten Form geschieht, in der die übersichtliche Klarheit aufgegeben ist, die der italienische Barockstil bei alledem immer noch beizubehalten pflegt³⁾.

Im Thema der *fis*-moll-Fuge (W.Kl. II) betont Bach hauptsächlich die schwachen Taktzeichen:



Da im Verlauf der Durchführungen (etwa von Takt 16 ab) neue Motive auftreten, durch welche die „guten“ Taktteile betont erscheinen, z. B. im Baß:

¹⁾ Hugo Riemann erkannte diese nicht, er wollte in dieser Fuge nur einen Wechsel von $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ sehen (Katechismus, S. 131 ff.).

²⁾ Vgl. Eberhard Hempel: Francesco Borromini. Wien 1924.

³⁾ Vgl. hierzu die Gegenüberstellung des italienischen und deutschen Barockstils, die ich für die Musik der Barockoper in meinem (noch nicht erschienenen) Buch über die Hamburger Barockoper vorgenommen habe.

so ergibt sich beim gleichzeitigen Auftreten derselben mit dem ersten Thema (besonders von Takt 34 ab) eine regelmäßige, fast gleichschwere Betonung jedes einzelnen Viertels. Durch den Zusammenstoß der beiden Themen wird dann eine Sechzehntelbewegung hervorgerufen, die bis zum Schluß der Fuge anhält. In dieser *fis*-moll-Fuge weist also nur der Anfang, die erste Durchführung, eine „Verunklärung“ des Taktgefüges auf, während der weitere Verlauf bis zum Schluß das vorgezeichnete Taktmaß deutlich hervortreten läßt. So erhält diese Fuge trotz der Polymetrik des Themas im ganzen einen abgeklärten und fast heiteren Charakter.

In anderen Fugen tritt polymetrische Häufung im Mittelteil¹⁾ oder gegen Schluß als Steigerung auf, z. B. in der C-dur-Fuge (W. Kl. I) und zwar mit der in Takt 14 beginnenden Engführung:

Thema

14 15 16

17 18

Tp

Tp B^7 D B^D B^D (D^7) T B^D D (T^7) B^D — B^D

1) Hugo Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 277 und 298f.

Auch diese Fuge versuchte H. Riemann in das Schema von Viertakt-Gruppen zu pressen¹⁾; das klare dreitaktige Thema (dreimal $\frac{4}{8}$) kann er nur so erklären, daß der 1. Takt „ausgefallen“ sei, dasselbe geschähe dann jeweils mit dem 5. Takt. Richtig ist an Riemanns Beobachtung allein, daß dieses Thema wie die meisten Fugenthemen Bachs nicht in sich abgeschlossen ist, sondern weiterdrängt, nach Ergänzungen verlangt. Dies ist aber die notwendige Aufgabe eines Fugenthemas überhaupt, wie Bach in vorbildlicher Weise gezeigt hat. Riemanns Periodisierung läßt sich allenfalls bis zum Takt 13 durchführen, von der mit-

¹⁾ Vgl. Joseph M. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Kassel 1931, S. 92.

geteilten Engführung ab ist eine solche jedoch nicht weiter möglich. Die Verlagerung der Schwerpunkte des Themas auf die schwachen Taktzeiten (mit dem Tenor in Takt 14 beginnend) läßt zusammen mit der „richtigen“, ursprünglichen Taktstellung des Themas den Eindruck von verschiedenen, selbständig nebeneinander verlaufenden Taktordnungen entstehen. Mag man in Takt 14 die Tenorstimme noch als imitierende „Nebenstimme“ bezeichnen, wie das Riemann tut – in Takt 16 ist das nicht mehr möglich, da der Taktwechsel hier ganz offen in den Oberstimmen in exponierter Lage vor sich geht. Bach bemüht sich im folgenden geradezu, jede feste Periodisierung zu verhindern. Das „Gegenmetrum“ der Oberstimmen wird von Takt 16 bis zum Anfang von Takt 18 durchgehalten: das 2. Viertel in Takt 17 erscheint durch die Kadenz $\sharp D^{\tau}-D$ akzentuiert, ebenso das 4. Viertel dieses Taktes durch die Kadenz $\sharp D-(D^{\tau})-T$. In Takt 18 wird das 2. Viertel hervorgehoben durch den besonders kühnen Sprung von T^{τ} zur $\sharp D^D$, der stärker ist als die Folge $\sharp D-D$ (mit der „schwächeren“ Moll-Dominante d -moll) beim Übergang vom 17. zum 18. Takt. Man erkennt hier, daß auch die Folge der Harmonie von Einfluß auf eine wechselnde „Betonung“, d. h. Hervorhebung einzelner Taktteile sein kann. Ein doppeltes Taktmetrum tritt auch von Takt 19 ab auf, wo die Verschiebung im Alt einsetzt und im Takt 21 vom Sopran übernommen ist. Die Spannung, welche durch die Polymetrik von Takt 14–23 erzeugt wird, löst Bach erst ganz am Schluß in einer einzigen klaren achttaktigen Periode auf (Takt 24–27) (es sind hier, wie in der ganzen Fuge, doppelte Takte anzunehmen!). Hugo Riemann hatte darauf aufmerksam gemacht, daß in den Fugen Bachs die unregelmäßige Taktordnung der Themen gewöhnlich in den Zwischenspielen durch eine reguläre, symmetrische Ordnung abgelöst wird, während mit dem Themeneintritt immer wieder die „verkürzten“ Formen auftreten. Diese C-dur-Fuge zeigt, daß eine symmetrische Ordnung auch am Schluß einer Fuge stehen kann – eine Erscheinung, die sich auch in mancher anderen Fuge Bachs nachweisen läßt (z. B. *cis*-moll W. Kl. I, *g*-moll W. Kl. I, *e*-moll W. Kl. I usw.).

Eine Steigerung durch Verkürzung der Taktgrößen ruft Bach im Thema der *b*-moll-Fuge (W. Kl. II) hervor. Dieses wird etwa in folgender Gliederung aufgefaßt:





Das Thema enthält außerdem einen starken Gegensatz der Zeitwerte in sich: den halben Noten des Anfangs werden laufende Achtel gegenübergestellt. Ähnliches hat auch die *e*-moll-Fuge (W.Kl. II), in der die Bewegung durch Triolen ins „Laufen“ gebracht wird. Auch das Thema der *D*-dur-Fuge (W.Kl. I) enthält einen rhythmischen Gegensatz – das Thema beginnt mit einer Art ausgeschriebener Verzierung (Doppelschlag). Sonst haben die Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers meist eine ausgeglichene, gleichmäßige Verteilung der Notenwerte. Oft wird sogar ein einziges rhythmisches Motiv beibehalten, bei dem nicht mehr als zwei verschiedene Zeitwerte verwendet sind (Viertel und Achtel, oder Halbe und Viertel u. ä.). In der erwähnten *b*-moll-Fuge treten nun fortwährend Verschiebungen der Taktschwerpunkte und gleichzeitig zwei verschiedene Taktmessungen auf. Auch hier sind es die zahlreichen Engführungen des Themas, durch welche diese Erscheinungen hervorgerufen werden, z. B. am Schluß:

Two systems of musical notation for a piano piece in B-flat major. The first system starts at measure 96 and shows a complex rhythmic pattern with time signatures 2/2, 2/2, 2/2, and 2/2. The second system continues the piece with time signatures 3/4, 3/4, x 2/4, 2/4, and 2/2. The notation includes various rhythmic figures, including sixteenth-note runs and chords, and ends with a double bar line and repeat sign.

Besonders sei im drittletzten Takt auf das gleichzeitige Zusammentreffen des betonten Taktbeginns im Baß (c_a auf dem 4. Viertel) mit dem stark markierten Auftakt in den Oberstimmen (g'') hingewiesen (x).

Diese polyrhythmische Stelle kehrt in jeder der vorangehenden Durchführungen wieder (z. B. Takt 30, 36, 45, 55, 76, 83, 92), so daß man eine gewisse Regelmäßigkeit in der Wiederkehr dieser „unregelmäßigen“ Taktgruppe feststellen muß. Dies ist für die stilistische Einordnung aller derartiger Erscheinungen bei Bach von Wichtigkeit, denn durch die mehrmalige Wiederkehr wird immer eine gewisse Abrundung im Gesamteindruck erzielt, welche als allgemeines Kennzeichen des Barockstils angesehen werden muß. Es sei im Gegensatz dazu etwa an polyrhythmische Kompositionen der Gegenwart erinnert, wo das Element der Wiederholung nicht in dieser Weise anzutreffen ist, z. B. bei Igor Strawinsky. Da unsere zeitgenössische Musik heute derartigen Fragen des Rhythmus und des Taktwechsels eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuwendet, dürfte sie durch die Werke Bachs manche Anregung empfangen können und manches neu entdecken, was bisher nicht in dieser Weise beachtet worden ist.

Es sei auch auf eine weitere psychologische Erscheinung bei allen solchen Taktänderungen aufmerksam gemacht: durch diese wird ein kraftvoller, weitertreibender Ausdruck geschaffen, der nicht die in sich abgeschlossene Ruhe aufweist, wie die 4- und 8-Takt-Perioden in der Musik der Italiener und der Wiener Klassiker. Die unregelmäßigen, unsymmetrisch gebauten Fugenthemen erzeugen eine Spannung, die nach Weiterentwicklung drängt – hier liegen deutsche Form- und Ausdruckselemente Bachs vor, die in größtem Gegensatz zu der sonst so beherrschenden italienischen Musik der Barockzeit stehen.

Auch in den Präludien des Wohltemperierten Klaviers hat Bach gelegentlich rhythmisch-metrische Wirkungen besonderer Art verwendet, z. B. im Präludium *h*-moll (W. Kl. II). Das Hauptmotiv besteht aus gleichmäßigen Achteln mit einer Unterbrechung durch eine „rollende“ Sechzehntelfigur:



Der Baß hat eine ähnliche Sechzehntelfigur, besteht im übrigen aber aus Vierteln. Die erwähnte Figur der Oberstimme wird nun im Verlaufe des Präludiums thematisch verwendet, jedoch metrisch um ein Achtel verschoben, z. B.

Hierdurch wird eine Synkopierung hervorgerufen, die jeweils auf der zweiten Takthälfte (bis zum Takt 12) vor sich geht, dann auf die erste Takthälfte übergreift (von Takt 13 ab), bis eine Reprise des Anfangs einsetzt, die aber (Takt 21 ff.) durch eine Verschiebung des rhythmischen Motivs um ein Viertel aufs neue „verunklärt“ ist. Die Takte 29 bis 36 entsprechen den Takten 5–12 (mit Vertauschung der Stimmen), das Sechzehntelmotiv wird nun jedoch auf guten Taktzeiten gleichzeitig hinzugefügt, so daß in Ober- und Unterstimme rhythmische Verschiebungen zu hören sind:

Hier, genau in der Mitte des Präludiums, erleidet das vorgezeichnete Taktmaß die stärkste Erschütterung; von Takt 37 ab läßt eine viertaktige Gruppe mit einer einfachen Synkopierung innerhalb der vorgezeichneten Taktschwerpunkte, d. h. innerhalb zweier Taktstriche (die wir „Binnen-Synkopierung“ nennen wollen – im Gegensatz zu Synkopierungen über

die Taktstriche hinweg), eine gewisse Beruhigung und eine energische Markierung der vorgeschriebenen Taktverhältnisse entstehen. Um die zuletzt mitgeteilten Takte 33–36 nicht auch noch harmonisch zu belasten, gibt Bach ihnen eine ganz ruhige Kadenzierung, die nur von Takt zu Takt die Harmonie wechseln läßt. (Bemerkenswert hierbei das freie Einführen der Septimen: des *d'* in Takt 33, des *g* in Takt 34, des *c'* in Takt 35 und der großen Septime *fis* in Takt 36!) Die Takte 36–40 belebt Bach dagegen durch stärkere Harmoniewechsel von Viertel zu Viertel, so daß der vorangehenden metrisch-rhythmischen Spannung eine gewisse harmonische Spannung folgt, denen beiden dann in der Reprise von Takt 41 ab eine „Beruhigung“ in rhythmischer wie harmonischer Hinsicht angeschlossen wird. Am Ende tritt das Sechzehntelmotiv in seiner zweiten metrischen Lage ohne Gegenstimme auf und verleiht dem Abschluß einen kräftigen Nachdruck:



In diesem Präludium ist wieder eine psychologische Erscheinung zu beobachten, die für weitere Rhythmusforschungen von Bedeutsamkeit zu sein scheint: beim ersten Auftreten der Sechzehntelfigur in ihrer verschobenen Lage in Takt 8 wirkt diese noch als Ausnahme, da bis dahin die vorgeschriebenen Taktschwerpunkte genau angegeben wurden und hier ja auch durch die Baßnoten markiert sind. Bei der Wiederholung der Figur in Takt 9 besteht jedoch die Tendenz, dieselbe als Auftakt aufzufassen, so daß in der Oberstimme ein Taktwechsel einzutreten scheint. Das gleiche geht dann in dem Takt 33 ff. in verstärktem Maße vor sich. Das Eigenartige ist also, daß die Figur bei den Wiederholungen stärker in den Vordergrund des Interesses beim Hörenden gerückt wird, und daß darüber die „richtige“ Taktmarkierung zurücktritt und fast eine nachschlagende synkopierende „Unregelmäßigkeit“ zu sein scheint. Man kann diese Erscheinung etwa so formulieren: eine rhythmische Abweichung von der Taktordnung rückt durch Wiederholungen in das Zentrum der Aufmerksamkeit, so daß man dazu neigt, die Abweichung als die Regel, d. h. als das Grundzeitmaß anzusehen, und alles übrige ihr unterzuordnen. Auf einem solchen Wechsel der Aufmerksamkeit scheinen zahlreiche rhythmische Wirkungen der hier behandelten Art

zu beruhen. In diesem *h*-moll-Präludium spielt also eine bestimmte rhythmische „Figur“ eine Rolle, welche in sich geschlossen ist und eine „Ganzheit“ darstellt, die als solche nicht verändert wird, ähnlich wie feststehende Marsch- oder Tanzrhythmen. Ganzheit, Gestalt, Wiederholung sind die wichtigsten Kennzeichen derartiger rhythmischer Figuren, es sind die gleichen Begriffe, die heute auch auf anderen Gebieten oft als die Grundeigenschaften des Rhythmus bezeichnet werden¹⁾.

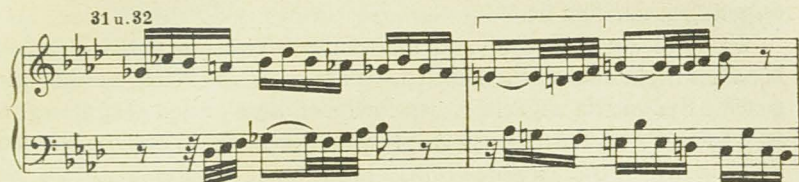
Nicht immer behalten die rhythmischen Figuren bei Bach eine unveränderliche Gestalt. Diese kann etwas abgewandelt und gesteigert sein. Das zeigt z. B. das Präludium *As-dur* (W.Kl. II). Hier tritt ein punktiertes Motiv im Baß auf, und zwar einer nichtpunktierten Bewegung der Oberstimme gegenübergestellt:

Das Baßmotiv wird nun um ein Zweiunddreißigstel erweitert:

Die bis dahin gleichmäßig dahinfließende Oberstimme ist durch eine andere rhythmische (komplementäre) Figur (*) belebt. Dann wird die aufgelöste Form des punktierten Baßmotivs in gehäufter Weise aneinander gereiht:

¹⁾ Vgl. meinen Rhythmus-Bericht im Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie 1941.

Die Punktierung dringt hier in Takt 24 auch in die Oberstimme ein, noch stärker in Takt 32:



Gegen Schluß wird das rhythmische Motiv durch größere Melodie-sprünge belebt:



und löst sich schließlich ganz in Zweiunddreißigstel-Bewegungen (*) auf



Zwischen den verschiedenen Steigerungen des Anfangsmotivs kehrt dieses nun mehrfach auch in seiner ursprünglichen Gestalt rondoartig wieder, wenn auch auf anderen Tonstufen (z. B. Takt 17, 34, 50). Die rhythmische Steigerung beginnt also mehrfach wieder „ganz von vorn“ – eine Ökonomie der allmählichen Steigerung, die Bach auch in seinen Präludien als großartigen Architekten zeigt. Die allmähliche Steigerung der Bewegung innerhalb eines Musikstückes ist eine Eigenart der barocken Musik, und besonders aus der Da-capo-Arie mit ihren immer stärker gesteigerten improvisierten Verzierungen und Veränderungen

bekannt. Bach pflegte solche Verzierungen wie auch die Schlußkadenzen auszuschreiben, wie das z. B. in den Violinsolo-Sonaten oder in manchen Orgelfugen der Fall ist.

Während die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers bei allen rhythmischen Freiheiten doch ein gewisses Gleichgewicht, eine gewisse Symmetrie aufweisen, verschwindet diese in den Orgelfugen zugunsten freierer Anlage¹⁾. Die Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers zeigen freilich eine größere individuelle Ausdruckskraft als die der Orgelfugen, in denen infolge der größeren Schwerfälligkeit des Instruments und wohl auch infolge der kirchlichen Bindung die Themengestalt nicht so stark individualisiert erscheint. Während Händels Fugenthemen meist gesänglich, „wortgezeugt“ sind²⁾, entspringen sie bei Bach immer ganz dem Instrument. Dies mag auch die Ursache dafür sein, daß Bachs Fugenthemen rhythmisch viel stärker differenziert sind als die Händels.

Bevor im folgenden eine Reihe Bachscher Orgelwerke auf ihre rhythmische Anlage hin untersucht wird, ist die Dissertation von Gunther Langer zu erwähnen, der sich vor kurzem mit ähnlichen Fragen auseinandersetzte³⁾. Da Langer unter Rhythmus in ganz allgemeiner Weise „die Auswirkung einer übergreifenden Weise geordneter, gegliederter Bewegtheit“, d. h. vor allem ein Bewegungserlebnis sieht und sich mehr auf Erlebnis des Gefühls als auf deutliche Nachweisbarkeit beruft, behalten seine Erlebnisse eine gewisse Undeutlichkeit⁴⁾. Langer versucht für die verschiedenen Schaffenszeiten Bachs bestimmte rhythmische Stilmerkmale nachzuweisen: die frühen Orgelwerke hätten noch eine „blockrhythmische“ Bauweise, wie bei den älteren deutschen Orgelkomponisten vor Bach, in Weimar habe Bach den „stetigen Fluß“ und das „gleichmäßige Schlagen der Schwerpunkte“ erreicht. Seit den in Cöthen geschaffenen Orgelwerken habe Bach den „Betontheitscharakter der Schwerpunkte“ mehr und mehr zugunsten der linearen Formung preisgegeben. In den in Leipzig entstandenen Spätwerken weiche „die äußere Betontheit“ einer „stilleren Gliederungsweise“, welche auf ein „letztes Ausgewogensein in der Formgebung“ abziele. Gegenüber den Schlußstauungen der frühen Orgelwerke habe Bach später „stille Schlußlösungen“ geschaffen⁵⁾. Leider setzt sich Langer überhaupt nicht mit den verschiedenen Ansichten über die Entstehungszeit der Bachschen Orgelwerke

¹⁾ Hierauf weist Müller-Blattau, S. 95, hin.

²⁾ Vgl. Friedrich Chrysander, G. Fr. Händel, 3. Bd., S. 201 ff.

³⁾ Die Rhythmik der J. S. Bachschen Präludien und Fugen für die Orgel. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Bachschen Personalstils. Diss., Leipzig 1937.

⁴⁾ Vgl. meine Besprechung im Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie, 1941, S. 188.

⁵⁾ Langer, S. 78.

auseinander, deren Reihenfolge keineswegs eindeutig feststeht¹⁾. Gegenüber den nur undeutlich erfassbaren Begriffen bei Langer ist es jedoch möglich, viel deutlicher nachweisbare und hörbare rhythmische Gliederungen in den Orgelwerken Bachs nachzuweisen.

Zu den rhythmisch interessantesten Stücken aus Bachs jüngeren Jahren gehört die bekannte Tokkata *d*-moll (Ges.-Ausg. der Bach-Gesellschaft, Bd. XV, S. 267). Schon die originalen Tempobezeichnungen, die zwischen „Adagio“ und „Prestissimo“ oft unmittelbar wechseln, lassen die äußerste Gefühlsspannung erkennen, die Bach hier ausdrücken wollte. Derart gesteigerte Tempoangaben waren vor allem durch die Affektdarstellungen der Oper in der Barockzeit aufgekommen²⁾. Die Unterbrechung der Triolenbewegung in Takt 4 des folgenden Beispiels durch zwei Sechzehntel (—) wirkt als Aufhalten der Bewegung, d. h. als Spannung oder Stauung:



In Takt 15 ist ein synkopiertes Nachschlagen der linken Hand in kleinsten Notenwerten zu finden:

¹⁾ Vgl. Hermann Keller, *Unechte Orgelwerke Bachs*. Bach-Jahrbuch 1937, S. 61f.

²⁾ Vgl. H. Chr. Wolff, *Die Venezianische Oper*, S. 125.

18

19

20

21

22 *Prestissimo*

$\frac{5}{8}$

Die in Takt 16 einsetzende 32stel-Bewegung wirkt als eine metrische Einheit ($\frac{4}{8}$), so daß mit dem auf dem 1. Achtel abschließenden *d* zusammen ein $\frac{5}{8}$ -Takt gehört wird. Der folgende Pedaleinsatz wirkt wiederum als selbständige Einheit. Das *d* wirkt als neuer Taktbeginn – einmal

durch seine Schwere als Baßton, zweitens als Auflösung des vorangehenden *A*-dur. In Takt 17 wiederholt sich diese ganze Gruppe. In Takt 19 kehrt der Pedaleinsatz nochmals wieder, es tritt hier aber eine Komplizierung hinzu dadurch, daß der vorangehende Spitzenton *b'* einen starken abschließenden Akzent bildet, so daß in der rechten Hand ein $\frac{4}{8}$ -Takt zu hören ist (statt vorher $\frac{3}{8}$). Das letzte Achtel dieses Taktes gehört mit den drei ersten Achteln des 20. Taktes zusammen, es ist die schon zweimal aufgetretene Figur aus Takt 16 und 17. Die Pedalfigur erhält hier eine Verlängerung um $\frac{2}{8}$, so daß sich eine Steigerung ergibt (insgesamt ein $\frac{5}{8}$ -Takt statt des früheren $\frac{3}{8}$). Diese ganze Gruppe bildet eine Art von „Spannungserregung“ durch taktlich-rhythmische Mittel, der eine weitere Spannung durch die folgenden dissonanten Akkorde zu Beginn der Takte 21 und 22 folgt. Der hier auftretende Klein-Terz-Akkord wird in den folgenden (hier nicht mitgeteilten) sechs (Doppel-)Takten beibehalten und in triolische Bewegung zerlegt. Das Wesen dieses Klein-Terz-Akkordes ist aber ein „Vagieren“, „Schwanken“ – d. h. hier herrscht keine bestimmte Harmonie. Der Eintritt des Fugenthemas (in Takt 30) mit seiner harmonischen und rhythmischen Klarheit und Eindeutigkeit wirkt dann doppelt stark – trotz der schnellen Sechzehntelbewegung. So hat Bach hier eine großartige Kontrastwirkung zwischen Tokkata und Fuge geschaffen. Der Verlauf der Fuge¹⁾ wird mehrfach durch freiere Läufe unterbrochen. Schließlich nach dem Trugschluß auf *B*-dur schreibt Bach „Recitativo“ vor, um anzudeuten, daß das Folgende in freierem Tempo „rubato“ gespielt werden soll:



In freiem Wechsel folgen sich Läufe und Kadenzierungen bis zum Schluß. Die rhythmischen Komplizierungen des Anfangs werden hier allerdings nicht mehr erreicht; es läßt sich daraus schließen, daß Bach solche als „spannungsschaffende“ Mittel anwendete, denen dann eine Entspannung oder Entladung folgte, die in der Regel zu klareren, taktlich-symmetrischen Abläufen hinneigte. Die Gegensätze von „fest“ und „schwankend“, „langsam“ und „schnell“, welche diese *d*-moll-Tokkata

¹⁾ Es handelt sich natürlich nicht um eine Fuge im strengen Sinn.

beherrschen, lassen eine Art von „zerrissenem“, „dualistischem“ Prinzip der Gestaltung und des Ausdrucks erkennen. So erklärt es sich, daß gerade dieses Stück von der romantischen Bach-Auffassung her besonders geschätzt wurde.

Wie bereits am Wohltemperierten Klavier nachgewiesen, läßt Bach oft das Grundmetrum durch eine andere Ordnung überlagert werden. Das zeigen auch die Orgelfügen. So werden in der *a*-moll-Fuge (XV, 192)¹⁾ die Taktschwerpunkte durch eine immanente Synkopierung verschleiert oder erschüttert:



Von der zweiten Hälfte des 2. Taktes ab ist die melodische Bewegung auf die schwächsten Takteile, nämlich jeweils auf das 2., 4. und 6. Sechzehntel verlegt. Hierdurch entsteht eine deutliche Synkopenwirkung, welche durch ihre Wiederholung bereits in Takt 3 einen scheinbaren Taktwechsel hervorruft ($\frac{5}{16}$)²⁾. An späterer Stelle schreibt Bach die Synkopen aus (*):



Zu reizvollen rhythmischen Kontrastwirkungen wird die Umkehrung dieser Figur in einem Zwischenspiel:



1) Verkürzter Hinweis auf die Bandzahl der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft und die Seitenzahl.

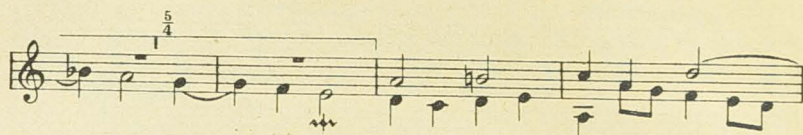
2) Eine durchweg aus Sechzehnteln gebildete Vorform dieses Fugenthemas findet man in einer dreistimmigen Klavierfuge (III, 334).



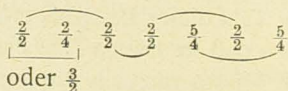
Die (scheinbare) Synkopierung tritt hier jeweils in der ersten Hälfte der Takte auf, der die zweite Takthälfte mit „richtiger“ Betonung gegenübersteht. Im vorletzten Takt dieses Beispiels erfolgt die Synkopierung auf beiden Takthälften, so daß im letzten Takt die „gute“ Betonung auf die erste Takthälfte fällt. Dieses reizvolle rhythmische Spiel bildet die Überleitung zu einer Engführung. Am Ende der Fuge wird die rhythmische „Verunklärung“ durch den Pedal-Baß aufgehoben („neutralisiert“), da dieser eindeutig das vorgezeichnete Taktmaß akzentuiert:

Der Abschluß der Fuge erhält so einen ausgeglicheneren, klareren Charakter als der Anfang. Die Taktschwerpunkte werden auch von der abschließenden virtuoson Schlußkadenz deutlich betont, so daß der klare Schlußcharakter durchweg gewahrt bleibt.

Eine eigenartige rhythmische Verschlingung hat das Thema der *d*-moll-Orgelfuge (XV, 142):



Man hört etwa diese Folge:



Es sei hier nochmals darauf hingewiesen, daß Sprünge und Längungen einer Note ein größeres Gewicht, eine „Betonung“ geben, wie hier dem *g'*, *b'*, *d''* (in Takt 2–4). Langer glaubt, in Takt 3 den „Hauptschwerpunkt“ (auf der guten Taktzeit) noch „spürbar pulsieren“ zu hören (S. 46), ohne dies überzeugend nachweisen zu können. Schweitzer wies dagegen bereits auf das „dämpfende Überwölben der Schwerpunkte“ vor allem in der zweiten Hälfte dieses Themas hin und verglich dieses mit einem „Brückenbogen aus mächtigen Quadersteinen“ (S. 253). Gegenüber dieser „statischen“ Auffassung sehen wir heute mehr das „Dynamische“ eines solchen Themas, das durch einen dreimaligen Quartsprung nach oben „gespannt“ wird, worauf eine gewisse Entspannung durch das Absinken der Melodielinie im Sekundabstand folgt. Trotzdem behält auch dieser Schluß noch so viel Spannung (besonders infolge der rhythmischen Verschiebungen), daß eine ungelöste, „weiterdrängende“ Wirkung entsteht. Im Verlauf der Fuge zeigt sich eine gewisse rhythmische Entspannung des Themas: dieses wird nämlich seiner synkopischen Art weitgehend entkleidet und vorhaltmäßig gedeutet. Trotzdem bleibt auch hier noch genügend rhythmische Reibungsfläche übrig; charakteristisch ist für diese Fuge, daß die „guten“ Taktteile meist mit Dissonanzen belastet sind, die auf den „schlechten“ Taktteilen aufgelöst werden, z. B.

Die harmonischen Auflösungen sind hier mit 1–5 nummeriert: bei 1 und 3 erfolgt die Auflösung in einen Septimenakkord, vor 1 und 2 fallen jeweils drei Sekundklänge zusammen!

Im Gegensatz zu den rhythmischen Komplikationen dieser frühen *d*-moll-Fuge hat die spätere Orgelfuge der gleichen Tonart (XV, 149) eine viel klarere Haltung. Das Thema steht ganz eindeutig im vorgeschriebenen Taktzeitmaß:

Dieses Thema hat einen gelösten, fast heiteren Charakter im Gegensatz zu den belasteten, schweren Werten des ersten *d*-moll-Fugenthemas. Ähnliches zeigen die Schlußkadenzen: während Bach diese in seinen frühen Orgelwerken breit und schwer anlegte, schreibt er hier am Ende nur eine kleine Kadenz, die gleichsam einen ornamentalen, fast spielerischen Schlußschnörkel darstellt:

Bei aller Steigerung dieses Schlusses durch Verkleinerung der Notenwerte (Sechzehntel, Vierundsechzigstel mit einem eingearbeiteten trioli-

schen Rhythmus) läßt derselbe doch eine gewisse Abgeklärtheit erkennen, da die rhythmischen Figuren in zahlreicher Wiederholung gleichbleibend aneinandergereiht werden. Eine Ausnahme macht nur die kleine ausgeschriebene Verzierung im letzten Takt. Dieser Abschluß ist also trotz seiner Bewegungssteigerung wesentlich kürzer und „ruhiger“ als die Schlußkadenzen der frühen Orgelwerke Bachs. Ähnliches bemerkte auch G. Langer, der in den frühen Orgelwerken von „Schlußstauungen“ spricht, von „gewaltig sich auftürmenden Massen, die ihren Bewegungsgehalt aufbrauchen“ (S. 78). Diese Wirkung werde vor allem durch Betonung der Hauptschwerpunkte und eine weitgehende „Ausschaltung der Nebenschwerpunkte“ erreicht, auch durch massiges Auffüllen der Phrasen, durch Orgelpunkte u. ä., so daß die Gesamtbewegung keine neuen Antriebe erhalte, sondern „zum Stehen“ gebracht werde. Unter den „Schlußstauungen“ scheint Langer die erwähnten Schlußkadenzen mit ihren kleinen und kleinsten Notenwerten, ihren gehäuften Sprüngen zu verstehen, wie sie z. B. die Fugen C-dur (XV, 84) und a-moll (XV, 192) haben. Freilich werden die „Nebenschwerpunkte“ hier nicht zugunsten der Hauptschwerpunkte „ausgeschaltet“, wie Langer annimmt, vielmehr sind auch die schwächsten Takteile oft ganz besonders stark betont, so daß ein vielfach verschlungener Rhythmuswechsel entsteht, wie dies z. B. an der frühen d-moll-Tokkata gezeigt worden ist.

Für die späten Orgelwerke Bachs nimmt Langer „stillere“ Schlüsse an, ein stilles „Einmünden“ oder „Einsinken“ in die Schlußnote (S. 65 und 78). Bach erzielte diese Wirkung nicht so sehr durch eine besondere Verstärkung und Betonung der Hauptschwerpunkte, wie Langer meint, sondern durch gleichmäßige Wiederholung bestimmter rhythmischer Figuren. Dies wurde schon am Schluß der späten d-moll-Fuge gezeigt; ähnliches ist auch bei dem späten h-moll-Präludium (XV, 199) der Fall. Dieses Präludium zeichnet sich im ganzen durch große bewegte 32stel-Figuren aus; am Schluß wird diese Bewegung in ein kleines Motiv (—) aufgelöst, so daß sie gleichsam allmählich stillzustehen beginnt:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The second system also consists of three staves with similar clefs. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A 4/8 time signature is visible in the second system. Vertical dashed lines indicate bar boundaries.

Trotz dieser „Beruhigung“ gibt Bach eine gehäufte Folge von Schwerpunkten und scheinbaren Taktwechseln, welche über die vorgezeichneten Taktstriche hinwegdrängen. Es entsteht der Eindruck von verschiedenen Taktarten, die gleichzeitig auftreten – eine Verschleierung des Grundzeitmaßes.


Die rhythmische Komplizierung beginnt im fünftletzten Takt. Der vorgezeichnete $\frac{6}{8}$ -Takt wird nur von der IV. Stimme markiert, alle anderen vier Stimmen zeigen Verschiebungen. Die obersten beiden Stimmen gehen parallel zueinander, die III. und V. Stimme setzen ihre Schwerpunkte noch wieder an andere Stellen. Es treten insgesamt vier verschiedene Taktordnungen gleichzeitig auf, die dicht aufeinanderfolgen. Charakteristisch ist die regelmäßige Wiederkehr des $\frac{3}{8}$ -Taktes in allen Stimmen, jedoch in einer dreifachen Verschiebung gegenüber dem Grundtakt. Selbst der Orgelpunkt – sonst eine ruhig ausgehaltene Note – ist hier in „Bewegung“ versetzt, nämlich in Oktavsprünge zerlegt und rhythmisch ebenfalls verschoben (das *fis* im Pedal). Wenn man hier von einer „stillen Schlußlösung“ spricht¹⁾, so darf man darüber die äußerste Bewegtheit des rhythmischen Lebens nicht übersehen – ein Kennzeichen auch des späten Bach. Ob das Prinzip der Wiederholung bestimmter

¹⁾ Wie dies Langer, S. 78, tut.

rhythmischer Figuren allgemein charakteristisch für das späte Schaffen Bachs ist – im Gegensatz zu dem ungestümen Weiterdrängen der Jugendwerke – müßte an sämtlichen Spätwerken Bachs einmal gesondert untersucht werden. Bach bevorzugte in seinen späteren Jahren auch eine verhaltenere Art der Instrumentation, wie z. B. die beiden Fassungen der Matthäuspassion zeigen. Eine feinere und verhaltenere Formgebung lag zudem in der allgemeinen Stilentwicklung jener Zeit begründet, die sich wie in der bildenden Kunst zum „Rokoko“ hin weiterbildete, was ich für das Gebiet der Oper genauer nachgewiesen habe¹⁾.

Kennzeichnend für diesen gelösten und heiteren Stil ist auch die Verwendung von Tanzrhythmen. Im Wohltemperierten Klavier ist der Triolenrhythmus der Giga mehrfach in Präludien und auch in Fugen zu finden²⁾. In der Orgelfuge *A*-dur (XV, 122) tritt der Rhythmus eines alten venezianischen Volkstanzes, der Forlana, auf, die am Ende des 17. Jahrhunderts in den Arien der venezianischen Opern bereits eine große Rolle gespielt hatte³⁾. Im einzelnen erinnert der Rhythmus des Bachschen Themas an die Art, wie Giovanni Legrenzi, einer der bedeutendsten italienischen Opernmeister am Ende des 17. Jahrhunderts, die Forlana verwendete, z. B. in seiner Oper „*Il Giustino*“ (Venedig 1683) in der Arie „*Ti lascio l'alma in pegno*“⁴⁾:



Die regelmäßige symmetrische Folge  kehrt bei Bach wieder⁵⁾ (je zwei Takte gehören zusammen):

¹⁾ In meiner Schrift über die Hamburger Barockoper. Besonders in dem Kapitel über die beiden Fassungen des „*Crösus*“ von Reinhard Keiser.

²⁾ Z. B. W.Kl. I: Präludium *d*-moll, *E*-dur, *F*-dur, *Fis*-dur, *G*-dur, *a*-moll, Fuge *A*-dur. W.Kl. II: Fuge *cis*-moll, Präludium *D*-dur (auch an den Siziliano erinnernd), *Es*-dur, Fuge *F*-dur, Präludium *A*-dur, *B*-dur.

³⁾ Vgl. H. Chr. Wolff, Venezianische Oper, Notenanhang Nr. 22, 36, 37, 39, 42, 43.

⁴⁾ Vollständig in Venezianische Oper, Anhang Nr. 32, auch in A. Scherings Geschichte der Musik in Beispielen (Leipzig 1931) Nr. 231. Von Legrenzi übernahm Bach bekanntlich das Thema seiner frühen Orgelfuge *c*-moll – ein Beweis dafür, daß er diesen Meister gut gekannt hat.

⁵⁾ Ein ähnlicher Rhythmus auch in der Einleitung zur Kantate „*Tritt auf die Glaubensbahn*“ (Nr. 192).

The image shows a musical score for a piece by Johann Sebastian Bach, likely a Minuet from the Notebook for Anna Bach. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef with various rhythmic patterns and melodic lines. Measure numbers 10, 15, 20, 25, and 30 are clearly marked. There are some annotations above the staff, possibly indicating phrasing or breath marks.

Deutlich läßt sich aber auch erkennen, wie Bach sich von dem italienischen Stil löste und eine eigene Gestaltung vornahm. Legrenzi hatte seinem Thema eine ruhige, symmetrische Form gegeben: in den ersten beiden Takten schwingt das Melos stufenweise (in Sekundfortschreitungen) nach oben, in dem 3. Takt nach unten. Bach zerreißt das stufenweise Melos in Takt 5–8 durch mehrere Sprünge, welche den Ablauf des Forlana-Rhythmus stärk erschüttern, so daß man fast eine Folge von drei $\frac{2}{2}$ -Takten zu hören glaubt. Die neuen Schwerpunkte werden nicht nur durch die Sprünge, sondern auch durch die (versteckte) melodische Sekundbewegung (*e'–d'–cis'–h*) hervorgerufen, die in den ersten vier Takten zugrunde liegt. Während der Italiener den Rhythmus geruhig ausschwingen läßt, erschüttert und verunklärt Bach denselben.

Der weitere Verlauf der Fuge zeigt einige neue, bisher nicht recht beachtete rhythmische Erscheinungen. Mit Takt 9 setzt wieder deutlich der $\frac{3}{4}$ -Takt ein, der in der Oberstimme bis Takt 13 eindeutig festgehalten wird – trotz der rhythmisch kontrapunktierenden Unterstimme. Die Überbindungen über die Taktstriche werden in der letzteren nur als „Vorhalte“ aufgefaßt, denn eine hervortretende, mehrmals nacheinander wiederholte Taktart oder eine entsprechende rhythmische Figur hat die Tendenz, weiterhin als solche aufgefaßt zu werden. Dies ist ein psychologisches Gesetz, das in anderer Form hier schon einmal gefunden wurde¹⁾, und auf dessen Bedeutung für rhythmische Erscheinungen nochmals hingewiesen sei. Die im 2. Teil des Themas auftretende $\frac{2}{2}$ -Takt-Ordnung wird in einem Anhang von drei Takten (Takt 17–20) beibehalten. In Takt 20 setzt mit der Unterstimme die $\frac{3}{4}$ -Bewegung wieder deutlich ein und leitet zur dritten Wiederholung des Themas über (Takt 21 ff.). In Takt 23 und 24 tritt im Baß ein reizvoller rhythmischer Kontrast im $\frac{3}{2}$ -Takt hinzu. Diese rhythmische Figur rückt so stark beim Hören in den Vordergrund, daß man dazu neigt, auch das Thema in der Oberstimme jetzt im $\frac{3}{2}$ -Takt aufzufassen. Die folgenden Takte zeigen eine ähnliche Erscheinung: der Baß prägt in den Takten 25–28 den $\frac{3}{4}$ -Takt so deutlich aus, daß die $\frac{2}{2}$ -Gliederung in der Oberstimme sehr zurücktritt. Man kann hieraus die folgende – auch bereits erwähnte²⁾ – allgemeine Regel ersehen: eine deutlich hervortretende Taktart (rhythmische Figur) hat das Bestreben, alle übrigen gleichzeitigen Stimmen nach sich zu orientieren. Das gleiche Thema kann also in verschiedenartiger rhythmischer Gliederung aufgefaßt werden, je nach den Stimmen, die zu ihm hinzutreten³⁾. Wo zuerst deutlich Schwerpunkte gehört wurden, werden nun Vorhalte aufgefaßt u. ä. Der Wechsel der Auffassung spielt also im Rhythmus Bachs eine große Rolle. Ein Wechsel der Auffassung scheint bei musikalischen Fragen überhaupt bedeutsam zu sein, beruht doch auf einem solchen z. B. auch der Unterschied von Singen und Sprechen⁴⁾. Es sind dies Fragen, die bisher noch kaum untersucht wurden und die vielleicht die Anregung zu einer neuen Psychologie des musikalischen Rhythmus geben können.

Bei dieser Gelegenheit mögen einige weitere Begriffe erörtert werden, die im Zusammenhang mit rhythmischen Fragen über Bach neuerdings

¹⁾ Vgl. oben S. 89.

²⁾ Vgl. oben S. 101.

³⁾ Auf ähnliches wies auch bereits Marc-André Souchay hin (Das Thema in der Fuge Bachs. Bach-Jahrbuch 1927).

⁴⁾ Vgl. meinen Aufsatz „Das Sprachmelos im alten Opernrezitativ“. Archiv für Sprach- und Stimmphysiologie, Bd. 4, 1940, S. 31.

aufgetaucht sind. E. Kurth hat auf die „komplementäre Rhythmik“ bei Bach hingewiesen, d. h. das Bestreben, möglichst wenig gleichzeitige Pausen in allen Stimmen auftreten zu lassen, dagegen die Pause einer Stimme durch die Bewegung einer anderen zu ergänzen, so daß ein fortgesetzter Bewegungsstrom im ganzen entsteht¹⁾. Etwas Ähnliches scheint Langer mit der Bezeichnung „neutrale Zone“ zu meinen, und zwar bezogen auf ganze Takte und deren Schwerpunkte (S. 52ff.). Das Kennzeichen der komplementären Rhythmik ist ein gleichmäßiges Fließen, eine durchgehende Bewegung in gleichen kleinen Notenwerten, die in größtem Gegensatz zu den bei Bach ebenso häufigen „Überlagerungen“ mehrerer Taktarten steht, auf deren Bedeutung im vorstehenden hingewiesen wurde. Diese Überlagerungen mag man auch „Polyrhythmik“ nennen, ihre psychologische Wirkung ist jedenfalls die von „Komplizierung“, „Stauung“ oder „Spannung“. Langer spricht in diesen Fällen von „rhythmischen Reibungen“ (S. 48); seine Bezeichnung „Interferenz“ scheint mir nicht auf die Überlagerungen anwendbar, denn unter Interferenz wird im allgemeinen nicht einfach das gleichzeitige Auftreten verschiedenartiger Bewegungskräfte verstanden, sondern deren wechselseitige Ergänzung zu neuen, verschiedenartigen Erscheinungen (Wellenberg und Wellental verstärken sich oder heben sich auf). Von derartigen Vorgängen ist aber bei den rhythmischen Überlagerungen kaum die Rede. Daß Begriffe aus der Physik, wie Schwere, Gewicht, Stauung bei rhythmischen Fragen bedeutsam sind, dürfte außer Zweifel stehen; entscheidend ist nur, daß alle derartigen Begriffe von einer psychologischen Seite her betrachtet werden müssen und sich nicht von den musikalischen „Tatsachen“, d. h. dem wirklich zu Hörenden entfernen dürfen. Dieser Gefahr scheinen die neueren Untersuchungsmethoden nicht immer zu entgehen, die aus der Musik auf ein ganz allgemeines „Bewegungsgefühl“ zu schließen versuchen, wie es z. B. Gustav Becking²⁾ und Wilhelm Heinitz³⁾ tun. Deren Methoden sind nur nach langer spezialisierter Übung anwendbar und verständlich – ihre Absicht ist es allerdings auch nicht, in das Wesen der Gestaltung eines musikalischen Kunstwerks einzudringen, sondern die unbewußten (rassischen oder typologischen) Eigenarten seines Schöpfers nachzuweisen. So möge die vorstehende Untersuchung mit dazu beitragen, auf die bewußte künstlerische Gestaltung, die sich im Rhythmus kundtut, hinzuweisen und diesen Rhyth-

¹⁾ Der lineare Kontrapunkt, S. 351 ff.

²⁾ Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928.

³⁾ Die Strukturprobleme in primitiver Musik. Hamburg 1931, ferner „Eine Homogenitätsstudie an Hans Sachsens Überlangton und Herimanns Salve regina“. Archiv für Musikforschung 1937, H. 3, S. 257 ff. Vgl. auch Archiv für Sprach- und Stimmheilkunde und angew. Phonetik Abt. 2, Bd. I, H. 4 (1937), S. 249.

musbegriff scharf von dem sonst heute recht verbreiteten allgemeinen „Bewegungsbegriff“ des Rhythmus zu trennen.

Zum Schluß sollen noch einige andere rhythmisch bedeutsame Orgelwerke Bachs erwähnt werden. Das Präludium G-dur (XV, 169), das nach Spittas Ansicht um 1724 in Leipzig entstanden ist¹⁾, setzt so ein, daß der erste Taktschwerpunkt nicht betont wird. Es wird gleichsam in eine 16tel-Bewegung „hineingesprungen“:

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivace'.
 - System 1: Measures 1-3. Measure 1 has a 2/4 time signature. Measure 3 has a '3' above it.
 - System 2: Measures 4-6. Measure 4 has a '4' above it. Measure 6 has a '6' above it.
 - System 3: Measures 7-9. Measure 7 has a '7' above it. Measure 9 has a '9' above it.
 - System 4: Measures 10-12. Measure 10 has a '10' above it. Measure 11 has a '11' above it. Measure 12 has a '12' above it and a '(Pedal)' instruction below it.

Die ersten drei Sechzehntel wirken als Auftakt zu dem ersten Schwerpunkt *g'* auf dem zweiten Viertel; man hört das Folgende als $\frac{2}{4}$ -Takt und bleibt dann im unklaren über die Taktart, bis in den Takten 4–6

¹⁾ Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach. II. Bd., Leipzig 1880, S. 688.

der $\frac{3}{4}$ -Takt etwas deutlicher herausgehoben wird, während in den Takten 7–10 wieder eine „Verunklärung“ eintritt; man faßt hier die Gliederung der Akkordbrechungen als eine $\frac{2}{4}$ -Taktfolge auf, die man auch zu zwei großen $\frac{3}{2}$ -Takten ordnen kann¹⁾. Erst mit Takt 12 wird der vorgezeichnete $\frac{3}{4}$ -Takt wieder deutlich markiert und bis zum Schluß des Präludiums (mit einer Ausnahme in Takt 30/31, wo ein $\frac{3}{2}$ -Takt auftritt) beibehalten. In diesem Präludium ist also vorwiegend der Anfang taktlich verschleiert, während das übrige sich klar an die vorgeschriebene Taktart hält.

Im Gegensatz zu diesem rhythmisch freien Präludienbeginn, der noch an die frühen Orgelwerke Bachs, etwa an die *d*-moll-Tokkata erinnert, pflegte Bach in seinen letzten Präludien zu Anfang meist genau die Taktart festzulegen. Dies ist im Präludium *h*-moll (XV, 199) der Fall, ferner im Präludium *Es*-dur (III, 173) aus dem III. Teil der Klavierübung (1743) und auch im Präludium *e*-moll (XV, 236), das wie das in *h*-moll nach 1743 entstanden ist²⁾. Das *Es*-dur-Präludium muß auch wegen der im 41. Takt einsetzenden Synkopen erwähnt werden. Langer stellte nämlich die Behauptung auf, die Synkopen seien bei Bach immer unbetont, so wie an dieser Stelle³⁾. Nun steht aber in dem Bachschen Original gerade bei dem Beginn der Synkopen ein „forte“⁴⁾:

Bach wollte also die Synkopen hier besonders betont haben. Diese Frage scheint deshalb grundsätzlicher Art zu sein, weil bei der Annahme „unbetonter“ Synkopen die Wirkung derselben abgeschwächt würde, so daß auch aller rhythmische und taktliche Wechsel bei Bach stark an

¹⁾ Hierauf weist auch Langer (S. 74) hin, der auf die Verwandtschaft mit den alten Hiolen aufmerksam macht, die zwei Takte zu einem einzigen übergeordneten Takt zusammenzufassen pflegten.

²⁾ Vgl. Wilhelm Rust, Vorwort des XV. Bandes der Ges.-Ausg. der Bach-Gesellschaft.

³⁾ S. 72, Anm. 50.

⁴⁾ In der Ges.-Ausg. der Bach-Gesellschaft III, 174, letzter Takt und ff.

Eindeutigkeit und Wirkung verlieren würde, bildet die Synkope doch bei Bach, wie auch sonst im allgemeinen, eines der wichtigsten rhythmischen Gestaltungselemente. Das zuletzt angeführte Notenbeispiel stellt einen „verunklärten“ Übergang dar zur Wiederkehr der streng im vorgezeichneten Takt stehenden Rhythmik des Anfangs.

Streng beachtet werden die Taktstriche auch am Beginn des *e*-moll-Präludiums:

The image shows a musical score for the beginning of the *e*-moll-Präludium. It consists of two systems of music. The first system has three staves: the top staff is the right hand (Manuale) with a treble clef, the middle staff is the right hand with a treble clef, and the bottom staff is the left hand (Pedal) with a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The second system has the same three staves. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a strong emphasis on the first quarter of each measure.

Das erste Viertel jedes Taktes wird deutlich hervorgehoben¹⁾, besonders durch die unteren Stimmen. Die Oberstimme berührt die Anfangsschwerpunkte dagegen immer nur kurz und läßt dann eine Synkope folgen, welche jedem Takt eine reizvolle „Innenspannung“ verleiht. Die Taktgrenzen werden jedoch nicht von den Synkopen überschritten, so daß keine Taktwechsel eintreten. Im Gegensatz zu den rhythmisch „verunklärten“ und in kleinen Notenwerten dahinstürmenden Anfängen Bachscher Frühwerke ist in diesem späten *e*-moll-Präludium eine strenge Bindung an den vorgezeichneten Takt zu finden, ferner eine große Klarheit (infolge der Wiederholung gleicher rhythmischer Gruppen) und zugleich eine Spannung, der man eine gewisse Grazie nicht absprechen kann. Hier sind zweifellos Stilmerkmale des späten Bach zu sehen, auf die auch bereits am Schluß des *h*-moll-Präludiums hingewiesen wurde.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach eine ungemein große Rolle spielt, insbesondere infolge der

¹⁾ Auch Langer weist darauf hin, daß hier das „rhythmische Grundgerüst“ von vornherein stabilisiert wird (S. 74).

immanenten Takt- und Rhythmuswechsel, welche die äußere Symmetrie zugunsten einer kraftvollen Abwechslung und Spannung weitgehend aufgeben¹⁾). Dies sind Eigenarten des deutschen Barockstils, die auch dem heutigen Musikschaffen manche Anregung geben können²⁾); ist doch die Verflachung und Nichtbeachtung des Rhythmus, die sich seit dem 19. Jahrhundert in der europäischen Musik breit machte, heute noch keineswegs wieder beseitigt.

¹⁾ Wie man derartige Gliederungen im Spiel ausdrücken kann, zeigt die Untersuchung Hermann Kellers: Die musikalische Artikulation insbesondere bei Joh. Seb. Bach. Diss., Tübingen 1926. Keller rät, die Sekundschriffe meist legato zu spielen, während Quart- und Quintsprünge in der Regel portato oder staccato wiedergegeben werden sollen. Hier wird auch darauf hingewiesen, daß der Charakter einer Bachschen Fuge ganz von der Gliederung des Themas abhängt (S. 120 ff.). Für sämtliche Fugen des Wohltemperierten Klaviers wie für die Orgelfugen Bachs werden praktische Gliederungsvorschläge gegeben, ohne daß freilich auf die besondere rhythmische Gliederung derselben in ihrer vollen Bedeutung aufmerksam gemacht würde.

²⁾ Daß auf Rhythmen und Bewegungszüge der Bachschen Werke in neuester Zeit besonders geachtet wird, mag man auch aus den Versuchen ersehen, nach Bachscher Musik, selbst nach Fugen zu tanzen, wie es in den Schulen von Emile Jaques-Dalcroze und Rudolf Steiner gemacht wird. Anna Gertrud Huber glaubt sogar, daß eine Renaissance der Bachschen wie der Beethovenschen Rhythmen nur dadurch möglich sei, daß sie in Körperbewegung umgesetzt würden. (Auf den Geisteswegen von J. S. Bach und L. van Beethoven, Straßburg 1938, S. 316 ff.)