

Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist

Von Walther Krüger (Scharbeutz)

Goethe bemerkt einmal: „Es ist nur das mittlere Talent immer in der Zeit befangen und muß sich an denjenigen Elementen nähren, die in ihr liegen.“ Trifft dieses Wort auf das „mittlere Talent“ uneingeschränkt zu, so erweist sich doch auch der Gestaltungswille der großen Meister mitbedingt von dem Kunstwollen ihrer Zeit, nur mit dem Unterschied, daß es bei ihnen zu einer spannungsvollen Wechselwirkung zwischen Zeitgeist und Individualität kommt. Auch bei Joh. Seb. Bach ist diese Wechselwirkung vorhanden, aber bei kaum einem anderen großen Komponisten ist die Diskrepanz zwischen dem eigenen Gestaltungswillen und dem der Zeit so bedeutend wie bei ihm.

Daß die durch Bachs Lebenswerk suggerierte Annahme einer plötzlichen Stilwende um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine unzulässige Vereinfachung des stilistischen Wandlungsprozesses darstellt und die Auffassung von einem revolutionären Umschwung durch die einer allmählichen Stilevolution ersetzt werden muß, hat die musikgeschichtliche Forschung in einer Fülle von Spezialarbeiten augenscheinlich gemacht. Wenn mithin auch die Diskrepanz zwischen Bachs Kunstwollen und den musikalischen Gestaltungsidealen seiner Zeit bekannt ist, soll hier doch dieser Gegensatz aus der Perspektive einer vergleichenden Gegenüberstellung der Haltungen sowohl hinsichtlich der weltanschaulichen Richtungen als bestimmter kompositionstechnischer Gestaltungsprinzipien beleuchtet werden.

Kaum auf einen anderen deutschen Komponisten der Zeit Bachs trifft das Wort Goethes von der Gebundenheit des „mittleren Talents“ an das Kunstwollen seiner Zeit in gleichem Maße zu wie auf Georg Philipp Telemann, der, zwar bereits 1681 geboren, doch als Generationsgenosse Joh. Seb. Bachs anzusprechen ist. Mit der Empfindlichkeit eines Seismographen reagiert er auf alle künstlerischen Zeitströmungen und bietet so in seinem zahlenmäßig unerhört reichen Schaffen ein getreues Spiegelbild der Musikkultur der Zeit. In vieler Hinsicht kann Telemanns Persönlichkeit und Werk als Beleg für Musikgesinnung und Musikstil der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts dienen. So hat Telemann auf die uralte Frage nach Sinn und Bedeutung der Musik im Jahre 1737 eine Antwort gegeben, mit der er sich zum Sprachrohr seiner Zeit macht. Während seines Aufenthaltes in Paris, der für seine stilistische Entwicklung von einschneidender Bedeutung wurde, lernt er das „Clavecin auculaire“ L. B. Castells kennen. Telemann, stets für alles Neue aufgeschlossen, zeigt lebhaftes Interesse für diese Erfindung, übersetzt die das Wesen des Instruments erläuternde Schrift des Erfinders ins Deutsche¹⁾ und spricht seine eigene Ansicht über die Beziehungen zwischen Musik und Farbe aus: „Die Farben sind so mannigfaltig als die Klänge und haben gewiß Übereinstimmungen. Das Auge kann sie zusammenfühlen, ihre Vergleichenungen entwickeln und ihre Ordnung und Unordnung empfinden . . . dies erwecket die Seele, erhält sie selbständig, munter und verhindert, daß sie nicht auf einen albernem Gleichlaut verfällt. Kurz: es ist unstreitig, daß dies Farbenspiel ergötzen wird, denn Musik ist nichts anderes als eine Ergetzlichkeit.“

Mit diesem Bekenntnis ist der extreme Gegensatz zu Bachs musikalischem Credo formuliert, der Musik nur soweit gelten läßt, als sie „zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“ geschaffen worden ist. Hier Begründung der Musik in der Transzendenz Gottes, dort die sensualistische Auffassung vom Wesen der Musik als einer „Ergetzlichkeit“ für das Ohr, wie sie dem „galanten“ Zeitalter gemäß war.²⁾ Mit Telemanns Einschätzung der Musik, ihrer Loslösung aus der Verankerung in einer metaphysischen Seinsordnung, ist die musikästhetische Situation der Zeit denkbar eindeutig beleuchtet. Negativ formuliert könnte man von einer geistigen Ermüdungserscheinung sprechen, positiv von einer Schwergewichtsverlagerung in die Sinnlichkeit, von einer Auffassung der Musik als Sprache des Affektes. Der Zuhörer, der „Liebhaber“ der Musik, erwartet vom Komponisten die Kunst des Sichleichtmachens. Von welcher Seite man auch den Stil der „galanten“ Musik betrachtet, immer wieder ist es dieses Moment eines neuen Hörbedürfnisses, das im Gegensatz zu Bachs Musikideal steht.

Der Hörer ist nicht mehr gewillt, die geistige Konzentration aufzubringen, die nötig ist, um das komplizierte Stimmgeflecht etwa einer Fuge zu verfolgen. Während Bach dem polyphonen Stil bis an sein Lebensende treu bleibt, ja, diesen gerade in seinem Altersschaffen zu einer letztmöglichen Vollendung führt, ist dieselbe Zeit charakterisiert durch den „Feldzug gegen den Kontrapunkt“ wie zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

¹⁾ Veröffentlicht in Lorenz Mizlers „Musikalische Bibliothek“ II, Leipzig 1940, Seite 269.

²⁾ Dreieinhalb Jahrzehnte später formuliert Charles Burney ganz im Sinne Telemanns seine Ansicht von der Bedeutung der Musik im Gesamtbereich des Seins: „Was ist Musik? Ein unschuldiges Vergnügen, ein Luxus, zwar für unsere Existenz vollkommen belanglos, aber doch immerhin ein gutes Mittel zur Verbesserung und Befriedigung unseres Gehörorgans“. (The present State of Music in Germany, London 1773, deutsch von Ebeling und Bode als „Tagebuch einer musikalischen Reise“, Hamburg 1773).

Soweit die deutschen Komponisten noch generationsmäßig in ihrer Schaffensfrühzeit bis ins Hochbarock zurückreichen, spiegelt sich in ihren Werken der Übergang von der alten zur neuen Gestaltungsweise. Johann David Heinichen (1683—1729) etwa ist als Thomasschüler in Leipzig (1696 bis 1706) Anhänger der polyphonen Satztechnik und „fand für lauter Contrapunktsbegierde kaum Zeit zum essen, trinken und schlafen.“¹⁾ Nach seiner Rückkehr aus Italien 1717 polemisiert er gegen die „gelehrten und spekulativen Notenkünsteleyen“ der Alten, deren „überflüssige Gesichtscontrapunkte“ aus einer „Theorie von überhäufften metaphysischen Gemüths- oder Vernunftskontemplationen“ entstanden seien. Nicht darauf komme es an, daß Musik auf dem Papier gut aussehe, sondern daß sie wohl klinge und dem Hörer gefalle, „denn die Seele und Tendresse der Komposition besteht wahrhaftig nicht in ein paar Hundert verschimmelten, überflüssigen Regeln, welche zur Not auch wohl ein viereckiger Baurejung fassen und observieren kann.“

Auch Telemann nimmt seinen Ausgang von einer strengen Satztechnik, spricht aber schon 1704 abfällig von den „unmelodischen Künsteleyen der Alten.“²⁾ Sehr aufschlußreich für Telemanns fortschrittsbegeisterte Haltung ist sein Briefwechsel mit K. H. Graun aus den Jahren 1751/52³⁾. Auf Grauns mißbilligende Kritik an dem „scharfen Gewürz“ seiner Harmonik erwidert er, er hätte sich in den vielen Jahren seiner Kompositionstätigkeit „ganz marode melodieret“, und da in der Melodie nichts Neues mehr zu finden sei, müsse man es in der Harmonie suchen. Beispiele aus seinem Instrumentalschaffen mögen diesen Stilwandel, der zugleich Symptom für den Wandel des Zeitstils allgemein ist, veranschaulichen.

Das Grave eines vermutlich nach der Pariser Reise geschaffenen Concerto grosso⁴⁾ weist den in der Musik des Hoch- und Spätbarock überaus häufig vorkommenden chromatisch abwärtsschreitenden Tetrachord im Baß auf, der sogar ostinatomäßig wiederholt wird:

Grave

The image shows a musical score for a 'Grave' section. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The bass line features a prominent chromatically descending tetrachord: G4, F#4, E4, D4. This pattern is repeated across five measures. The treble staff contains various chords and melodic fragments, including a trill in the final measure. The overall texture is characteristic of the late Baroque style.

¹⁾ Der Generalbaß in der Composition, 2. Aufl., Dresden 1728, S. 935.

²⁾ Vgl. seine Autobiographie in Matthesons „Ehrenpforte“.

³⁾ Veröff. in der Einleitung zum Band XXVIII der DdT. Dieses Bekenntnis stammt zwar aus der Zeit unmittelbar nach Bachs Tod, entspricht aber auch Telemanns früherem Schaffen seit den dreißiger Jahren des Jahrhunderts.

⁴⁾ Vgl. Walther Krüger, Das Concerto grosso in Deutschland, Berlin-Wolfenb. 1932, S. 95.



Was aber Telemann aus dieser konventionell-traditionellen Baßführung im melodisch-harmonischen Zusammenwirken der Oberstimmen macht, ist in seinem ständigen labilen Schwanken zwischen Dur und Moll und den Reizwirkungen der Septimenvorhalte durchaus neuartig und von einem faszinierenden Raffinement der Klangtechnik, ein „ergetzliches Farbenspiel“, wie es dem neuen, auf sensualistische Wirkungen bedachten Geschmack der Zeit gemäß war.

Telemanns Abwendung vom polyphonen Barockstil nimmt zuweilen noch revolutionärrere, experimentierfreudige Formen an. Dafür liefert folgendes Grave aus einem anderen Concerto grosso¹⁾ ein Beispiel:

Grave

 A musical score for a 'Grave' section, likely from a concerto grosso. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The upper voice (treble clef) features a prominent chromatic alteration in the upper register, with notes moving through various intervals and accidentals. The lower voice (bass clef) provides a simple, rhythmic accompaniment with long note values. The overall texture is sparse and contemplative, characteristic of a 'Grave' tempo.

Fast möchte man zunächst annehmen, daß die außerordentlich brüskten chromatischen Alterationen in Takt 5—7 auf Schreibfehler beruhen. Da aber die Stimmhefte mit der B. c.-Bezifferung übereinstimmen, steht außer Frage, daß es sich hier um einen Beleg für das von Graun kritisierte „scharfe Gewürz“ der neuen Telemannschen Harmonik handelt, um eine

¹⁾ Vgl. W. Krüger a. a. O., S. 98.

Selbstzwecklichkeit harmonisch-dissonanter Wirkungen, die bei aller Extravaganz doch von fortschrittlich gesonnenen Zeitgenossen als „dernier cri“ französischer Provenienz freudig begrüßt wurde.

Mit dem Abbau der kontrapunktischen Satztechnik erfolgt zugleich hinsichtlich des Klangideals eine Schwächung des Spaltklangtypus mit der offenkundigen Tendenz zu Mischklangwirkungen. Für diesen Umschwung besonders bezeichnend erscheint der Wandel auf dem Gebiet der Orgeldisposition speziell in Deutschland. So wie sich das Wesen, die Entelechie der Kirchenmusik schlechthin am reinsten in der überpersönlichen Objektivität einer polyphonen Satztechnik erfüllt, entspricht der Orgelregisterdisposition am reinsten der Spaltklangtypus. Wenn auch in der hochbarocken Orgeldisposition Arp Schnitgers nicht nur die Zahl der Manuale — bis auf vier — vermehrt wurde, sondern auch durch Vermehrung der Einzelaliquote und der Zungenstimmen sowie durch größere Fülle des Plenums eine im Vergleich zur frühbarocken Orgeldisposition des Michael Prätorius größere Klanglichkeit erreicht und das frühere Verbot, zwei Stimmen gleicher Fußhöhe zu ziehen, aufgehoben bzw. eingeschränkt wurde, blieb doch auch im Hochbarock das Spaltklangideal im deutschen Orgeltyp gewahrt. Mit Beginn des Spätbarock kündigt der von Gottfried Silbermann geschaffene Orgeltyp (so in seiner großen Domorgel zu Freiberg von 1714) von einem Aufgeben dieses Spaltklangideals. An seine Stelle tritt das Mischklangideal: die Schaffung eines einheitlichen Tuttiklanges, für den sich die bisherigen Zungenstimmen als ungeeignet erwiesen. So werden die scharfen Charakterstimmen durch die „mildglänzenden“ Labialstimmen ersetzt und wird zugleich durch den bevorzugten 8-Fußklang und das Hinzutreten von 16-füßigen Stimmen eine klangliche Eindunkelung erzeugt.

Von dem Maß der Entfremdung gegenüber dem Orgelklangideal des 17. Jahrhunderts zur Zeit Bachs legt Johann Matthesons Polemik in seinem „Beschützten Orchester“ von 1713 Zeugnis ab, in dem er schreibt, es sei „recht wunder, daß man hiesigen Ortes die schnarrenden, höchst ekelhaften Regale in den Kirchen noch behält, da doch die säuselnde und lispelnde Harmonie des Clavicimbels, wo man deren sonderlich zwei haben kann, eine weit schönere Wirkung auf dem Chor hat.“ Der Sensualismus der Zeit führt sogar zu Versuchen, die dem Orgelklang wesensgemäße dynamische Unveränderlichkeit zu beseitigen. Denn Lorenz Mizler bezieht sich in seiner „Musikalischen Bibliothek“ III von 1752 auf eine Mitteilung von Christoph Gottfried Schröter aus dem Jahr 1735 über eine Orgel mit neuartiger Windlade, die ein Zu- und Abnehmen der Tonstärke durch stärkeren bzw. schwächeren Tastenniederdruck ermöglicht. Ein Jahr später, 1736, wird dann in der Johanniskirche zu Golldau ein

Schweller eingebaut, während eine Schwellervorrichtung in London bereits 1712 belegt ist¹⁾.

In seiner Spätzeit hat Bach im Unterschied zu seiner früheren Vorliebe für den norddeutschen Orgeltyp auch Interesse für den Klangtypus der Silbermann-Orgel bekundet. Wenn mithin nicht von einer „Bachorgel“ im eindeutig zu definierenden Sinn eines konstanten Klangideals gesprochen werden kann, so steht andererseits der Frage nach der Vorliebe Bachs für den einen oder anderen Orgeltyp das Moment einer Abstraktion von einer speziellen Orgeldisposition überhaupt entgegen. Nach Philipp Emanuel Bachs Äußerung hat Joh. Seb. Bach, von einigen Klavierwerken abgesehen, „das übrige alles ohne Instrument komponiert, jedoch nachher auf selbigem probiert.“

In dynamischer Hinsicht bahnt sich im Spätbarock ein Wandel an, der durch eine zunehmende Emanzipation der Klangstärke von der Bindung an den Formaufbau zu Gunsten einer selbstzwecklich affektbetonten Behandlungsweise charakterisiert ist. Während bei Joh. Seb. Bach noch das Prinzip einer dynamischen Stetigkeit und des tektonischen Kontrastes im Sinne der „Terrassendynamik“ vorherrscht und der Meister in seinem Altersschaffen die dynamischen Gegensätze hinter der streng linearen Stimmigkeit zurücktreten läßt, geht das Bestreben der Zeit auf die Technik des Übergangs und der affektbetonten Kontraste auch in dynamischer Hinsicht.²⁾ Noch herrscht zwar in der Musikpraxis das Cembalo mit seiner starren Tongebung, aber es ist doch bezeichnend, daß bereits zu Beginn des Spätbarock, 1711, Bartolommeo Cristofori das Hammerklavier erfindet und somit schon erstaunlich früh die instrumentenbautechnischen Voraussetzungen für die Verwirklichung eines neuen dynamischen Ausdruckswillens

¹⁾ Vgl. Hermann Reichenbach, Wandlungen im Musikinstrumentarium vom Barock zur Klassik in Deutschland. Dissertation (Manusc.) Freiburg i. Br. 1922.

²⁾ In seinem auf dem Allgemeinen musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Lüneburg 1950 gehaltenen Vortrag „Charakterthema und Erlebnisform bei Bach“ wendet sich Heinrich Besseler gegen die übliche Auffassung von der unzeitgemäßen Rückwärtsgewandtheit Bachs und hebt die zeitnahen, auf gesteigerten Affektausdruck zielenden Gestaltungsprinzipien speziell in den Klavierwerken des Meisters „um 1720“ hervor. Vor allem geben manche Werke des Wohltemperierten Klaviers I. Teil Besseler Veranlassung festzustellen, daß Bach in seinen dynamischen Intentionen über die klanglichen Möglichkeiten sowohl des Cembali als auch des Clavichords hinausgegangen sei, ja Besseler äußert geradezu (Kongreßbericht Kassel und Basel, o. J. S. 24): „Sucht man eine Musik, die das dynamische Prinzip ebenso vollendet vorwegnimmt wie Cristoforis Mechanik von 1711, dann kommt für ganz Europa nur das Wohltemperierte Klavier in Frage.“ Besselers bedeutsame Ausführungen sind dazu angetan, das Bachbild hinsichtlich der zeitnahen und zukunftssträchtigen Züge im Schaffen des Meisters wesentlich zu bereichern. Wenn jedoch Besseler zugespitzt formuliert (a. a. O. S. 7): „Wie soll man sich ein Schaffen gegen die Zeit überhaupt vorstellen?“, so fordert diese rhetorisch gemeinte Frage sowohl in ihrer Verallgemeinerung wie in bezug auf Bach zur Kritik heraus. In Bachs Gesamtschaffen stellt sich das Moment der Unzeitgemäßheit bei weitem überwiegender dar als das der Zeitnähe und der in die Zukunft weisenden Züge. Wichtig erscheint vor allem, daß sich die „fortschrittlichen“ Züge in Bachs Werken nicht progressiv verstärken, sondern daß Bach zur selben Zeit, der Mitte der dreißiger Jahre, da „die Zeit“ zu einer unverkennbaren Tendenz „nach außen“ neigt, eine „Wendung nach innen“ (Friedrich Blume) vollzieht.

geschaffen worden sind. Wie der tektonisch gebundene Kontrast von piano und forte im dritten Jahrzehnt in der orchestralen Aufführungspraxis zu einem affektbetonten Kontrast verselbstzwecklicht wird, läßt z. B. das Vorspiel zur Arie der Amintas aus der Oper „Olimpiade“ von Leonardo Leo (1694—1744)¹⁾ vom Jahre 1737 erkennen:

I. Viol.

The image shows three staves of musical notation for the first violin part. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes with dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The second staff continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*. The third staff features trills marked *trtrtrtr* and dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*.

Es ist bereits die sturm- und dranghafte Subjektivität der Mannheimer Schule, die sich in diesen abrupten dynamischen Kontrasten äußert, vor denen später Leopold Mozart seinen Sohn wertbetont als „vermanierierten Mannheimer goût“ warnt.

Ebenfalls bereits zu Beginn des Spätbarock ist die Tendenz belegt, die dynamische Stetigkeit durch eine Übergangsdynamik zu ersetzen. Für Italien ist diese Praxis durch Sc. Maffei verbürgt, der 1711 in seiner Beschreibung des Pianoforte berichtet, daß bei den großen Konzerten in Rom sowohl ein An- wie Abschwollen der Stimme als auch der plötzliche starke Einsatz üblich gewesen sei und stärksten Anklang bei der Zuhörerschaft gefunden habe²⁾. Diese sowohl vokale als instrumentale Crescendo- und Diminuendomanier tritt auch in Form einer diesbezüglichen Nuancierung einzelner Notenwerte auf, wie sie in der gesanglichen *mesa di voce* schon im Frühbarock üblich war. So bedient sich der Generationsgenosse Joh. Seb. Bachs, Francesco Veracini (1685—1750), dieser Manier unter anderen in dem *Adagio assai* der 5. Sonate aus den „Sonate accademiche“ von 1744³⁾:

¹⁾ Minos Dounias, Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, München 1935, S. 128.

²⁾ Scipione Maffei, Nuova invenzione d'un Gravecembalo, col piano e forte. Giornale de letterali d'Italia, Tom. V, Venezia 1711. Übersetzung in J. Matthesons „Critica Musica“ II, S. 335.

³⁾ Vgl. Dounias, a. a. O. S. 135f, daselbst auch Zeichenerklärung. H. Bessler weist a. a. O. S. 23 auf das Vorkommen von keilförmigen Crescendo- und Decrescendozeichen bereits in der Oper „Hippolyte et Arcie“ von J. Ph. Rameau, 1733, hin.

Adagio assai

come stà

S

tr

Während Joh. Seb. Bachs Melodik von dem Prinzip der sich aus dem thematischen Kern logisch entwickelnden Linie beherrscht wird und zu Beginn des Spätbarock auch im allgemeinen Zeitstil diese Art der Melodiebildung noch vorherrscht, mehren sich zugleich die Anzeichen für einen Auflösungsprozeß des stetigen, von einem großen Atem erfüllten Melos: an seine Stelle tritt mehr und mehr das Prinzip der melodischen Reihung, der Vereinzelung in eine Vielheit einander symmetrisch korrespondierender Phrasen.


Auch diese lockere melodische Reihungstechnik darf im Sinne einer geistigen Ermüdungserscheinung gedeutet werden. Während von Joh. Seb. Bach überliefert ist, daß er beim Anhören einer Fuge seine Söhne gern auf die im Thema liegenden Möglichkeiten von Engführungen und anders mehr im voraus aufmerksam zu machen pflegte, will der Hörer des Rokoko gerade im Gegenteil von nicht vorherzusehenden melodischen Einfällen überrascht

werden. Ganz diesem sensualistischen Hörbedürfnis entsprechend konstatiert der sonst so konservative Quantz in seinem „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“ im Jahre 1752¹⁾: „Je mehr man das Ohr durch neue Erfindungen betrügen kann, je angenehmer gefällt es demselben. Denn das Ohr wird mit dem, was es schon im voraus vermutet hat, nicht gerne befriediget, sondern will immerfort betrogen sein.“


Wie die Vielgestaltigkeit des Bachschen Gesamtwerks in satztechnischer Hinsicht nicht zulänglich durch den zum Schlagwort gewordenen Begriff eines „linearen Kontrapunkts“ charakterisiert werden kann, so geht es auch nicht an, Bachs Rhythmik als „latent“ schlechthin zu bezeichnen. Denn zwischen den Gegensätzen einer kraftvoll federnden Akzentuierung, wie sie besonders die Instrumentalkonzerte des Meisters kennzeichnet, bis zu der entmaterialisiert schwebenden Latenz des Rhythmus der „Kunst der Fuge“ sind mannigfache Zwischenstufen vorhanden, Stufen des Verhältnisses zwischen dem rein Melodischen als dem Träger geistiger Energien und der akzentuierenden Rhythmik als Trägerin an das Körpergefühl appellierender vitaler Schwungkkräfte. Aber wie auch immer das Verhältnis zwischen diesen beiden Komponenten bei Bach beschaffen ist, stets erweist sich die Rhythmik der Gesamtform dienstbar, strebt nicht selbstzwecklich-sensualistische Wirkungen an.


Es ist nur eine logische Folgeerscheinung der Versinnlichung im Rokoko, daß mit der Homophonisierung und Ersetzung der weit ausgespannenen Linie durch die leichtfassliche Phrasenreihung sich auch die Rhythmik grundlegend verändert. Die Tendenz der Zeit zielt auf eine rhythmische Selbstzwecklichkeit, auf ein Auskosten der erregend innervierenden Macht des Rhythmischen an sich. Diese rhythmische Selbstzwecklichkeit tritt im sogenannten lombardischen Rhythmus in Erscheinung, der sich von Italien aus mit außerordentlicher Schnelligkeit nach Deutschland, Frankreich und England ausbreitet und zum Moderhythmus der Zeit wird.

In seiner Selbstbiographie von 1724 berichtet Quantz: „... und kommen (1724) in Rom an ... Das neueste, was mir zu Ohren kam, war der mir noch ganz unbekanntes sogenannte lombardische Geschmack, welchen kurz vorher Vivaldi durch eine seiner Opern in Rom eingeführt und die Einwohner dergestalt dadurch eingenommen hatte, daß sie fast nichts hören mochten, was diesem Geschmack nicht ähnlich war.“

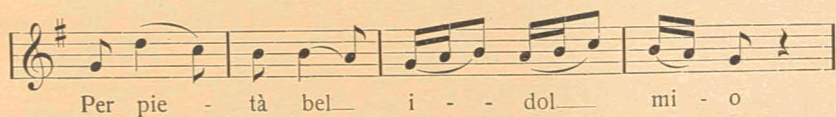
Für das Pathos des reifen Hochbarock, wie es charakteristisch in der gehaltenen Würde des höfisch-zeremoniellen Prunkstils Lullys zur Ausprägung kam, erscheint besonders kennzeichnend der punktierte Overtürenrhythmus . Dieser Tendenz, die guten und relativ guten Takt-

¹⁾ Auch dieses erst zwei Jahre nach Bachs Tod ausgesprochene Bekenntnis entspricht durchaus dem musikästhetischen Empfinden des 3. und 4. Jahrzehnts des Jahrhunderts.

zeiten zu dehnen, steht im „lombardischen Geschmack“ eine entgegengesetzte Tendenz gegenüber: aus der rhythmischen Hemmung wird ein rhythmisches Sichüberstürzen, eine Verlagerung der kleinen Notenwerte auf die guten bzw. relativ guten Taktzeiten: .

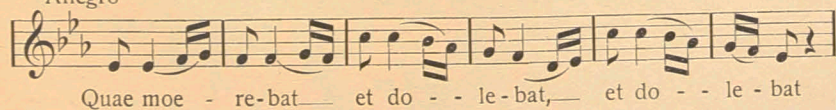
Aber dieser Spezialfall einer „umgekehrten Punktierung“ ist nur eine Erscheinungsform der lombardischen Rhythmik unter vielen anderen. Aus dem Bestreben, die sensualistische Reizwirkung solcher rhythmischen Stauungen auszunutzen, finden die Komponisten immer neue Varianten des Prinzips, unter denen besonders charakteristisch die Sechzehntelfortschreitung auf guter bzw. relativ guter Taktzeit in Auf- bzw. Abwärtsbewegung erscheint: . Vor allem aber ist es die Reizwirkung der Synkope, die die galante Rhythmik weitgehend bestimmt und ebenfalls zum „lombardischen Geschmack“ zu rechnen ist. Beruht schon die typische Seufzervorhaltmanier auf dem Prinzip der synkopischen Bewegungsstauung, so wird die rhythmische Morphologie der Melodik besonders ab Mitte des 3. Jahrzehnts von der auch sprungweise verwandten Synkopierung bestimmt. Aus der Überfülle der sich bietenden vokalen und instrumentalen Beispiele seien einige charakteristische Fälle italienischer und deutscher Musik ausgewählt, die erkennen lassen, wie sehr der „lombardische Geschmack“ zur Ausprägung stereotyper rhythmischer Modelle geführt hat:

Leonardo Vinci (1690—1730), Arie der Semira aus dem 1. Akt seiner Oper „Artaserse“ von 1730

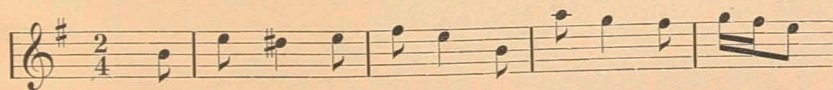


Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736), Arie aus seinem „Stabat Mater“ von 1735

Allegro



Benedetto Marcello (1686—1739), Allegro aus dem vierten Konzert der Concerti grossi „La Cetra“ von 1738¹⁾



¹⁾ Vgl. W. Krüger, a. a. S. 104 und 103.

Johann Friedrich Fasch (1688—1758), Allegro aus einem Concerto grosso D-Dur¹⁾



Georg Philipp Telemann, Vivace aus einem Concerto grosso D-Dur²⁾



Das Beispiel aus Pergolesis „Stabat Mater“ erweist zugleich, wie diese galant tändelnde Rhythmik nicht vor dem Bereich der geistlichen Musik Halt macht und hier der gedrückte Affekt des Textes ins spielerisch Tändelnde umgedeutet wird. Padre Martini, der sich gegen diese Moderhythmik in der Kirchenmusik wendet, hat Recht, wenn er feststellt, Pergolesis „Stabat Mater“ atme den Geist einer Buffo-Oper und unterscheidet sich in nichts von des Komponisten „Serva Padrona“³⁾.

Häufig kommt es zu einer noch weit intrikateren Zuspitzung des rhythmischen Stauungsprinzips auf der betonten bzw. relativ betonten Taktzeit, so z. B. im langsamen Satz des um 1735 entstandenen Violinkonzerts aus dem op. 6 von Evaristo Felice dall'Abaco (1675—1742)⁴⁾:

Aria cantabile

Violino solo



Wurde die außerordentliche Beliebtheit und Verbreitung der lombardischen Rhythmik bereits als eine Schwergewichtsverlagerung vom Geistigen

¹⁻²⁾ Vgl. W. Krüger, a. a. S. 104 und 103.

³⁾ Vgl. Dounias, a. a. O. S. 125.

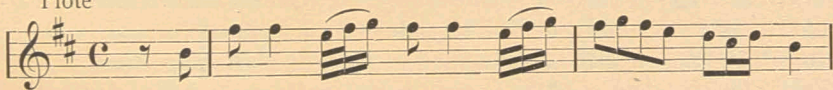
⁴⁾ Vgl. Arnold Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931, Nr. 277.

ins sensualistisch Reizsame gedeutet, so wird diese Bedeutung noch aus einer weiteren Blickrichtung erhärtet. In der typischen Anlage einer mehrsätzigen Instrumentalkomposition ist es noch im Spätbarock die Regel, daß das geistige Schwergewicht im Eröffnungssatz oder in dem an zweiter Stelle stehenden schnellen Satz liegt. In diesem ersten Allegro wird dem Hörer hinsichtlich der Formung das verhältnismäßig größte Maß an geistiger Spannkraft zugemutet, besonders durch Anwendung der fugierten Satztechnik. Dieser geistigen Konzentration im ersten Allegro gegenüber bedeutet der Schlußsatz eine Entspannung und Lockerung. In diesem Sinne äußert sich Quantz speziell hinsichtlich des Instrumentalkonzerts: „Das letzte Allegro eines Concerts muß sich nicht nur in der Art und Natur, sondern auch in der Tactart vom ersten Satze sehr unterscheiden. So ernsthaft das erste seyn soll, so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn.“¹⁾

Die tändelnd reizsame Synkopenrhythmik scheint nun prädestiniert für den entspannten Charakter eines Finalsatzes zu sein. Es ist aber höchst bezeichnend für die schon hervorgehobene geistige Ermüderscheinung des Rokoko, für die Tendenz, es dem Hörer leicht zu machen, daß häufig schon das erste Allegro diese tändelnde Rhythmik aufweist, wie obige Beispiele zeigen. Für diese Tendenz sind auch die häufig vorkommenden Vortragsbezeichnungen *Tendrement*, *Affetuoso*, *Amoroso* oder *Grazioso* bei ersten Allegrosätzen bezeichnend. So erweist sich auch aus der Perspektive der zyklischen Gesamtanlage die Selbstzwecklichkeit der galanten Rhythmik, ihre Emanzipation aus der Formdienstbarkeit.

In den Eröffnungssätzen von Bachs Instrumentalwerken kommt diese Synkopenrhythmik nur einmal vor, in dem Andante der Sonate h-moll für Querflöte und Cembalo (Ges. Ausgabe IX, 3):

Andante
Flöte



Von dieser Sonate abgesehen, kann das Vorhandensein von synkopierender Rhythmik in Eröffnungssätzen von Werken, deren Echtheit nicht sichergestellt ist, geradezu als ein Argument contra betrachtet werden, so hinsichtlich des Konzerts C-Dur für 3 Klaviere (Ges. Ausgabe XXXI²⁾, 53) mit folgendem Beginn:

¹⁾ Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen.

²⁾ Die Zeit um die und unmittelbar nach der Mitte des 3. Jahrzehnts hat sowohl für den „Zeitgeist“ wie für Bach die Bedeutung eines krisenhaften Umschwungs, jedoch in entgegengesetzter Richtung. Im selben Jahr, 1737, in dem Telemann seine Auffassung der Musik als eine „Ergetzlichkeit“ formuliert, polemisiert Johann Adolph Scheibe in seinem „Critischen Musicus“ gegen die Kunst Bachs, der er ein neues „naturhaftes“ Musikideal gegenüberstellt. Bach hingegen reagiert auf diese Symptome einer sensualistischen Veräußerlichung der Zeit mit einer vergeistigten Verinnerlichung, die sein spätes Schaffen im wachsendem Maße bestimmt.



Es handelt sich um die Bearbeitung eines wahrscheinlich nicht von Bach stammenden Konzerts für 3 Violinen, aber auch die Authentizität der Bearbeitung ist zweifelhaft.

Als zweifelhaftes Werk gilt auch die Sonate A-Dur für Violine (Flöte) und B. c. (Vgl. Wolfgang Schmieder, Them.-system. Verz. Anhang 153):



Als Joh. Seb. Bach fälschlich zugeschrieben und von Wilhelm Friedemann Bach stammend hat sich das Konzert F-Dur für 2 Klaviere (Ges. Ausgabe XLIII, 47) erwiesen:



In das Gebiet der selbstzwecklich-reizsamen Rhythmik der galanten Musik gehört auch die Improvisationspraxis des *Tempo rubato*, die Pietro Francesco Tosi in seinem Gesanglehrbuch von 1723 ausführlich behandelt. Da das *Tempo rubato* im ursprünglichen Sinn nicht auf einer subjektiven Veränderung des Zeitmaßes, sondern auf der Technik rhythmischer — daneben auch melodischer — Nuancierungen der Gesangs- bzw. Instrumentaloberstimme bei völlig gleichbleibendem Grundzeitmaß beruht, wäre es eigentlich sinngemäßer, von einem *rhythmischen Rubato*, einem „Raub“ des Zeitwertes einzelner Noten statt von einem *Tempo rubato* zu sprechen. So betont Tosi, das Wesen des *Tempo rubato* bestehe darin, „daß man von einem Ton zum anderen durch einzigartige und überraschende Gänge mit Verziehung der Geltung der Noten zu kommen sucht.“ Das Wesen des *Tempo-rubato*-Vortrags beruht auf diesen nicht rational fixierbaren labilen Übergängen, auf einem „Hinschlendern“ (*andare*) von Note zu Note, gemäß dem reizsam-sensualistischen Grundzug der galanten Zeit. Treffend charakterisiert der französische Übersetzer von Tosis Gesangsschule, Théoph. Lemaire, die Manier des *Tempo rubato* als „schwankend, flackernd, zögernd, schaukelnd, schlendernd, sich gehen lassend“.¹⁾

¹⁾ Vgl. Boris Bruck, Wandlungen des Begriffes *Tempo rubato*, Dissertation Erlangen 1928.

Joh. Seb. Bachs strenger Geistigkeit war diese reizsame, auf dem Prinzip rational unwägbarer Verrückungen und Verschleifungen beruhende Improvisationstechnik nicht gemäß. Bach, der sich nie gleichsam Scheuklappen gegenüber den Stilprägungen seiner Zeit angelegt hat, vielmehr mit offenem Sinn das zeitgenössische Schaffen verfolgte und sich assimilierte, soweit das ohne Aufgabe seines eigenen Formideals möglich war (so komponiert er in seiner mittleren Schaffenszeit eine Kantate in modischer Suitenform, die „Französischen Suiten“, und bearbeitet unter anderen Vivaldische Violinkonzerte), hat sich auch auf seine Weise mit dem Tempo rubato auseinandergesetzt. Er entkleidet es seiner improvisatorischen, „flackernd-tändelnden“ Erscheinungsform und formt es im Sinne einer rationalen Tektonik um, wie z. B. aus der Oberstimmenmelodik des Andante seines „Italienischen Konzerts“ ersichtlich ist.

Mit der Praxis des Tempo rubato ist zugleich schon die einer sensua-listisch betonten Reizsamkeit entsprechende Tendenz der Zeit zur gesteigerten Ornamentik gegeben, die besonders die Generalbaßpraxis der Zeit Bachs charakterisiert. Sieht D. Heinichen 1711 in der ornamentalen B. c.-Praxis die „höhere Stufe“ der Ausführung, so ist es wieder die Mitte des dritten Jahrzehnts, die auch in dieser Hinsicht den entscheidenden Umschwung bringt: 1735 erhebt J. Mattheson in seiner „Kleinen Generalbaßschule“ die Forderung einer unausgesetzten „manierlichen“ Ausführung des B. c. im Sinne der Anbringung zahlreicher „Galanterien“, und nach ihm äußern sich andere Theoretiker in gleicher Weise, so L. Chr. Mizler 1739 und G. A. Sorge 1745. Bach dagegen hat diese „manierlich“-dekorative Ornamentik der B. c.-Ausführung abgelehnt und sie als „teuflisches Geplärr und Geleyer“ gegeißelt.

Parallel mit dem zunehmenden Ornamentreichtum geht eine wachsende Tendenz nach Entfaltung solistischer Virtuosität mit der unverkennbaren Neigung zu selbstzwecklichen, nicht mehr der formalen Struktur dienstbaren Wirkungen. Dieser fortschreitende Zug zur Zerstäubung der melodischen Linie bekundet sich instruktiv im Vergleich zweier Werkfassungen von Francesco Gemiani (1674—1762): seine Violinsonaten op. 1 von 1716 erscheinen in einer 1739 von ihm veranstalteten Neufassung in einer Gestalt, die ein non plus ultra an verzierter und diminuierter Komplizierung des Melos darstellt, wie folgendes Beispiel erkennen läßt¹⁾: (s. nächste Seite 100)

Spricht schon aus der Schwergewichtsverlagerung der Konzertkomposition vom Concerto grosso aufs Solokonzert der gleiche Wille zur Entfaltung solistischer Virtuosität, so führt der Weg innerhalb der Gattung des

¹⁾ Vgl. Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin 1923, S. 408.

1716

Adagio

1739

tr

tr

tr

tr

11 SW.

11 SW.

Solokonzerts von relativ geringer zu hochgesteigerter Brillanz. Ein stilistischer Vergleich etwa von Antonio Vivaldis Violinkonzerten „Estro armonico“ op. 3 vom Jahre 1712 mit denen seines op. 4 mit dem bezeichnenden Titel „La stravaganza“ von 1715 gewährt einen Einblick in den diesbezüglichen Wandlungsprozeß. Wie dann später Vivaldische Violinkonzerte in einer höchst gesteigerten virtuos-kolorierenden Verbrämung gespielt wurden, hat Arnold Schering durch die Veröffentlichung derartiger kolorierter Fassungen aufgewiesen¹⁾. Für Bach dagegen war die Virtuosität niemals Selbstzweck. So bedeutsame Ansprüche auch seine Violin- und Cembalokonzerte an die Technik des Solisten stellen, erweist sich das virtuose Moment doch immer dem tektonischen Formaufbau dienstbar.

Wilhelm Pinder charakterisiert in seiner „Kunstgeschichte nach Generationen“ die Generationengemeinschaft von 1685 als eine „ausgesprochen

¹⁾ Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert.

Wilhelm Pinder charakterisiert in seiner „Kunstgeschichte nach Generationen“ die Generationengemeinschaft von 1685 als eine „ausgesprochen metaphysisch empfindende Schicht von Künstlern, der alles Greifbare so fraglich erscheint wie ihren Philosophen“, und folgert daraus, daß zu ihr „eine besonders starke absolute Musik, die Sprache des Nicht-mehr-Greifbaren an sich“ gehöre. Diese Feststellung gibt insofern kein zulängliches Bild von dem Gestaltungswillen der genannten Generationengemeinschaft, als dieser im Schaffen der kleineren Meister auch eine entgegengesetzte, gerade auf das „Greifbare“ gerichtete Tendenz aufweist.

Die Musikästhetik der Zeit Bachs steht unter dem Gebot der „Nachahmung der Natur“. Führend tritt in dieser Hinsicht die französische Nachahmungsästhetik mit ihrer Forderung nach einem „peindre de la nature“ hervor. Gemäß dieser immer wieder erhobenen Forderung nach Nachahmung steht der Franzose der absoluten Instrumentalmusik zum Teil verständnislos gegenüber. Fontenelles rhetorische Frage: «Sonate, que me veux tu?» ist symptomatisch für diese französische Einstellung zur nichtnachahmenden Instrumentalmusik. Bezeichnend ist auch, daß die Komponisten trotz des vorherrschenden Strebens der Zeit, die Natur im galanten Sinne zu verniedlichen, sich gern erhabenen Natureindrücken, insbesondere denen des stürmisch bewegten Meeres, öffnen. Bereits 1706 unternimmt Marin Marais extra eine Reise ans Meer, um sich, dem Maler vergleichbar, an Ort und Stelle in seinem Schaffen von dem erhabenen Natureindruck inspirieren zu lassen. 1715 formuliert Dubos diese Nachahmungstendenz zur ästhetischen Forderung: „Es ist Wahrheit in einer Symphonie, die einen Sturm nachahmen soll, wenn Melodie, Harmonie und Rhythmus einen Schall hervorbringen, der dem Sausen der Winde und dem Brausen der Wellen ähnlich ist, welche zusammenstoßen oder sich an den Felsen brechen“¹⁾.

In Italien ist es vor allem Antonio Vivaldi, der unter anderen mit seinen Konzerten des op. 8, „Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione“, von 1725 und denen des op. 10 dieser realistischen Programmmusik — die beliebte „Tempesta di mare“ ist zweimal vertreten — seinen Tribut zollt. Francesco Geminiani andererseits empfiehlt den Komponisten die Lektüre eines Dichtkunstwerks vor der musikalischen Konzeption und meint, daß auch dem Spieler eine solche Lektüre den nötigen „exaltierten Geist“ für seinen Vortrag einflößen könne²⁾. Von zwei frühen Klavierwerken der Arnstädter Zeit abgesehen (der Sonate D-Dur und dem Capriccio „Die Abreise“), hat sich Bach von der programmatisch-nachahmenden Tendenz seiner Zeit ferngehalten. Die metaphorische Textbezogenheit seiner Orgelchoräle aber ist

¹⁾ Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et la peinture*, 1715. Vgl. Walther Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700—1850*, Münster 1929, S. 12.

²⁾ Vgl. Minos Dounias, a. a. O., S. 90.

von der mehr äußerlichen Tonmalerei der Zeit so weit entfernt, daß sie nicht in einem Atem mit dieser genannt werden kann.

Eine umfassende Behandlung des in diesem Aufsatz gestellten Themas verlangte (neben dem unberücksichtigt gebliebenen Wort-Tonverhältnis) nicht zuletzt, auch den Gegensatz von Bachs und seiner Zeitgenossen Stellung zur Religion zu beleuchten. Ja, in diesem Antagonismus, dem konzessionslosen Kampf Bachs gegen die aufklärerischen Tendenzen seiner Zeit, seinem Beharren bei einem Luthertum orthodoxer Prägung, ist letzten Endes der Schlüssel zu Bachs „Unzeitgemäßheit“ gegeben. Wie sehr sich Bach dieser geistigen Isolierung bewußt war, die für ihn zunehmende Vereinsamung bedeutete — eine Vereinsamung, für die das von seinem Sohn Christian ausgesprochene pietätlos-häßliche Wort von der „alten Perücke“ Symptom ist —, läßt das aus dem Jahr 1745 überlieferte Altersporträt eines unbekanntem Malers erkennen, denn die von der Nasen- zur Mundpartie verlaufenden tiefen Falten in diesem mächtigen, ehrfurchtgebietenden Antlitz sind Zeugnis von der Kampfstellung des Meisters gegen den Zeitgeist.