

Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach

Von Peter Benary (St. Gallen)

Die jüngere und jüngste Bach-Forschung war und ist mit Erfolg bemüht, Einseitigkeiten und Ausschließlichkeiten der älteren Anschauungen zu überwinden. An die Stelle eines Entweder-Oder tritt immer mehr der Gesichtspunkt eines Sowohl-Als-auch. Neben Bachs Werk als stilistisches Sammelbecken tritt seine zukunftsweisende Bedeutung, neben den Harmoniker der Melodiker Bach, neben den geistlichen der weltliche Bach. Auch in der Werkbetrachtung ist ähnliches zu beobachten. Man sieht heute Polyphonie und Homophonie im „harmonischen Kontrapunkt“ verschmolzen; man erkennt Linearität und Akkordik in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und Durchdringung; man hat gelernt, vertikale Akkord-Spannung und lineare Stimmstrebigkeit aufeinander zu beziehen. Mit all diesen Gegenüberstellungen wird aber ein für Bach entscheidendes Stilphänomen berührt: der Übergang vom linearen zum periodischen Prinzip. Dieser Wandel vollzog sich zur Bachzeit, und Bachs Schaffen selbst wurde zentral von ihm bestimmt.

In welcher Weise und von welchen Voraussetzungen aus sich dieser stilistische Umschwung vollzog, ist bis auf einige grundsätzliche Hinweise noch kaum ergründet. Melodietypen, etwa als Liedtypus und Fortspinnungstypus charakterisiert¹, paartaktige Entsprechungen gegenüber früherer Ungliedertheit des Stimmverlaufes und andere Feststellungen konnten wichtige methodische Hinweise geben, ohne doch die wirklichen Ursachen solcher Erscheinungen damit zu benennen. Ausgehend von der begründeten Annahme, daß sich der Wandel vom linearen zum periodischen Prinzip in Bachs Schaffen maßgeblich auswirkte, ist der Versuch gerechtfertigt, bei Bach nach den Ursachen dieses stilistischen Wandels zu fahnden. Eine stichwortartige Charakterisierung des linearen und des periodischen Prinzips sei vorausgeschickt. Das lineare Prinzip zeichnet sich vornehmlich aus durch

- den Primat horizontaler Stimmführung,
- die essentielle Gleichwertigkeit der Stimmen,
- die ungegliederte Ausspinnung der polyphonen Linien,
- die Begrenzung metrischer Wirksamkeit auf den Einzeltakt und
- die Sukzessivität in der Faktur des Satzganzen.

Demgegenüber zeichnet sich das periodische Prinzip vornehmlich aus durch

- den Primat vertikaler Stimmbezogenheit,
- den Vorrang der melodischen Oberstimme,
- die paarige Gliederung der Oberstimme oder des ganzen Satzes,
- die Auswirkung der Metrik in Einzeltakt und Taktgruppe sowie
- die Simultanität in der Faktur des Satzganzen.

¹ W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, StMw III, 1915.

Eine erste Grundlage im oben bezeichneten Sinn ist zweifellos in der Tanzmusik gegeben, auf deren grundlegende Bedeutung für die Zeit nach 1600 H. Besseler hinwies². Die tänzerische Ausführung bedingte schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts bestimmte symmetrische oder paarige musikalische Strukturen, wie sie in der Melodik und Taktzahl zu erkennen sind. Auch in der stilisierten Form dieser Tänze, wie wir sie in den Suitensätzen Bachs und anderer Barockmeister antreffen, wurde diese Bindung an paarige Strukturen beibehalten. Sie sind nicht selten der einzige „legitime“ Bezugspunkt auf die einst praktizierten Tänze. Daraus resultieren die fast ausnahmslos durch 2, 4 oder 8 teilbaren Taktzahlen der einzelnen Sätze in Bachs Suiten.

Wenn W. Gurlitt, indem er die Takte der Tanzhälften, mit dem Doppelstrich als mittlerer Abgrenzung, vergleicht, zu einfachen Proportionen gelangt und sie mit den Schwingungszahlen der ersten Obertöne in Verbindung bringt, so ist damit der eigentliche Wurzelgrund dieser fast selbstverständlichen Feststellungen völlig verdeckt³. Hier geht es weder um Quantitäten noch um „mathematische“ Dinge, sondern lediglich um die Grundlage paariger Melodie- und Taktgruppen-Strukturen, die in den bewegungsmäßig-körperlichen Faktoren des Tanzes und Tanzens gegeben ist. Die einfachen Proportionen der Taktzahlen in den Gurlittschen Untersuchungen sind nichts weiter, als die zwangsläufigen Ergebnisse einer im Tanz begründeten Paarigkeit der kompositorischen Konzeption. H. J. Moser bezeichnet das *Gloria* aus der h-Moll-Messe als ein Schnellmenuett. So wenig glücklich die Bezeichnung auch scheinen mag, – nicht zuletzt ist sie gerechtfertigt durch die durchgehend 4- und 8-taktige Gliederung dieses Satzes. Gleiches gilt für das *Et resurrexit*, dessen „nackte“ Tanzakte“ Moser „immer als ‚kosmische Wirbel‘ empfunden“ hat⁴. Von weiteren Sätzen der h-Moll-Messe und anderer geistlicher Vokalwerke Bachs wäre ähnliches zu sagen. Das spricht nicht für den „weltlichen“ Bach, sondern für das Ausmaß periodischer Gefüge in Bachs Gesamtwerk.

Ein Faktor des Wandels vom linearen zum periodischen Prinzip besteht also für Bach in der Übernahme der in Tanzsätzen vorgegebenen paartaktigen Gliederung auch in nicht tanzgebundene Sätze. Es bedarf kaum eines Hinweises, daß auch die Ergebnisse der Bemühungen um Bachs Tonsprache, wie sie in H. Besseler's Begriffen von der „kantablen Polyphonie“ oder vom „Charakterthema“ zum Ausdruck kommen, mit den hier gemeinten Tatsachen in engstem Zusammenhang stehen. Auch die auf Bach bezogene „thematische Arbeit“ darf hier mit

² Vgl. H. Besseler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, KB Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 223 ff.; ders., *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach*, KB Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 7 ff.

³ W. Gurlitt, *J. S. Bach*, 3. Aufl. 1949, S. 59. – Vgl. W. Serauky, *Die neuzeitliche Bachforschung und Hans Kayser's Harmonik*, BJ 1949/50, S. 14.

⁴ H. J. Moser, *Joh. Seb. Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele*, BJ 1949/50, S. 5.

einbezogen werden. Was mit diesen Formulierungen umrissen wird, basiert auf einer Konzentrierung der ungegliederten Ausspinnung der polyphonen Linie zu strukturierter und überschaubarer Motivik und Thematik. Die „Taktgruppen-Korrespondenz“ und der „Halbsatz-Themenbau“⁵, die in ihrem Zusammenschluß von 2 + 2 oder auch 1 + 1 oder 4 + 4 Takten die unmittelbare Grundlage des Thematischen selbst abgeben und in Bachs Werken häufig begegnen, sind hierfür der gültigste Beleg.

Der Abbau der Polyphonie in den Jahren um 1730 – und nicht nur bei Bach – wäre demnach positiv als der Gewinn einer tektonisch wirksamen und motivisch profilierten Melodiesprache zu bezeichnen.

Es wäre ein müßiges Beginnen, wollte man Lied und Tanz in ihren Einwirkungen genau eingrenzen. Beide konnten nur deshalb eine so maßgebliche Rolle bei diesem stilistischen Umwandlungsprozeß spielen, weil den allgemeinen Stiltendenzen der Zeit eine Neigung zum „Natürlichen“ zugrunde lag. Das äußerte sich musikalisch vor allem in der Betonung des Tänzerischen und Liedhaften schlechthin. So sollte man den Einfluß des Tanzes nicht auf die benennbaren Tanztypen einengen, sondern alle Kompositionen, die primär aus einer allgemeinen tänzerischen Grundhaltung heraus geboren sind, mit einbeziehen. Entsprechendes gilt für das Lied. – Man denke etwa an den 1. Satz aus Bachs Violin-Konzert *a*-Moll oder den 3. Satz aus dem *E*-Dur-Konzert. Um was für einen Tanz es sich jeweils handeln könnte, ist nicht eindeutig anzugeben. Niemand wird aber leugnen wollen, daß in beiden Sätzen das tänzerische Element eine maßgebliche Rolle zumal für ihre Thematik spielt. Erst recht gilt das Gesagte für Sätze, deren Herleitung von einem bestimmten Tanz, auch wenn er nicht genannt wird, offenkundig ist. Das in der Bach-Literatur schon häufig behandelte Thema der Orgelfuge in *g*-Moll (BWV 542) ist auch hierfür ein markantes Beispiel. Die Melodik weist es eindeutig als Charakterthema aus; dabei behält es aber die metrische Faktur des holländischen Tanzliedes bei, das ihm nachweislich zugrunde liegt.

Über ihren bloß feststellenden Charakter hinaus interessieren diese Ergebnisse freilich erst dann, wenn man am einzelnen Werk die satztechnischen und sonstigen Auswirkungen studiert. Auf Grund unserer Charakterisierung des linearen und periodischen Prinzips hat die Übernahme einer solchermaßen tanzgebundenen Paarigkeit in Werke von eindeutig linearer Prägung eine merkliche Annäherung an den periodisierten Satz zur Folge. Hierzu drei Beispiele.

Bloße Ansätze in dieser Richtung zeigen diejenigen Tanzsätze, die ihrer Satzstruktur nach ganz in der Polyphonie wurzeln – etwa die Courante aus der Partita *c*-Moll. Ihr erster, 12 Takte umfassender Teil ist bei der ungegliederten Ausspinnung seiner Linienführung praktisch überhaupt nicht zu untergliedern. Um so mehr überrascht die Taktzahl. Auch der zweite

⁵ H. Besseler, *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, Max-Schneider-Fs., Leipzig 1955, S. 115–128, besonders S. 121f.

Teil umfaßt 12 Takte. Ansätze zu einer Untergliederung bieten nur die Kadenzierungen in Takt 6 des ersten Teils (*c*-Moll) und zu Beginn des Takt 7 im zweiten Teil (*f*-Moll). Es ergäbe sich also in beiden Fällen $12 = 6 + 6$.

Deutlicher zeichnen sich immanente Gliederungsmomente im Präludium *Es*-Dur aus dem 2. Band des Wohltemperierten Klaviers (im folgenden: WK II) ab. Sie ergeben sich aus den hier wesentlich ausführlicheren Kadenzierungen, sowie aus dem Wechsel der Bewegungsformen und der Stimmenzahl. Wenn hier noch von Pastorale oder Gigue aus Beziehungen zu Tanzformen angegeben werden können, so dürfte das im Präludium *a*-Moll des WK II kaum mehr möglich sein. Eine Untergliederung der Satzteile erscheint unmöglich. Um so mehr überrascht wiederum die Einteilung in $16 + 16$ Takte.

Die Übernahme der in Tanzsätzen vorgegebenen paartaktigen Gliederung tritt also in einer äußerlichen Beibehaltung der ihnen eigentümlichen Taktzahlen wie 12, 16 oder 24 zutage. Die Beibehaltung ist um so äußerlicher, als ihr oft keine paarigen Binnengruppierungen entsprechend gegenüber stehen. Man vergleiche daraufhin die Allemande der Französischen Suite *c*-Moll, deren zweiter Teil sich in $5 + 5$ Takte gliedert.

Man geht bei der Taktgruppierung fast immer von der im 18. Jahrhundert normativ erreichten Viertaktigkeit aus. Bei älteren Meistern, auch noch bei Bach, besteht dafür keine sachliche Begründung, sofern es sich nicht um Lied- oder Tanzkompositionen handelt. Auch nicht-paartaktige Gliederungen können eine tektonische Funktion erfüllen! Damit sind wir bei einem weiteren Punkt angelangt.

Eine zweite Grundlage für den Wandel vom linearen zum periodischen Prinzip ist in der Herausbildung metrischer Gestaltqualitäten gegeben, d. h. in einer bewußten kompositorischen Verwendung bestimmter, tektonisch wirksamer Taktgruppierungen. Hierfür seien einige Beispiele angeführt. Eine Vorbemerkung noch: Wir ziehen lediglich Taktzahlen in Betracht, die unmittelbar und ausschließlich aus der musikalischen Faktur des betreffenden Werkes hervorgehen, um jede willkürliche Deutung von vornherein auszuschließen⁶.

Das Präludium *F*-Dur im WK II gliedert sich bei aller Polyphonie des Satzes deutlich in $16 + 16 + 8 + 16 + 16 (= 72)$ Takte.

Der 2. Satz des 1. Brandenburgischen Konzertes (im folgenden: BrK) gliedert sich in $8+3 + 8+3 + 8+3 + 6$ Takte, wobei die letzten 6 Takte einen rezitativisch freien Anhang bilden.

Der 2. Satz des 4. BrK gliedert sich: $17 + 17 + 10 + 10 + 17$ Takte.

Der 2. Satz des 5. BrK hat $4+5+4+6+4 + 4+6+4+7+4 + 1$ Takte.

⁶ So z. B. findet der staunende Leser, daß 84 bei Smend 7×12 ist, weil er die 7 „braucht“, und daß 84 bei Serauky 6×14 ist, weil er die 14 „braucht“, — ohne daß auch nur im entferntesten eine dementsprechende Gliederung der betreffenden Kompositionen (*Patrem omnipotentem* aus der *h*-moll-Messe und die Sopran-Arie aus der Kantate Nr. 1) bestünde; vgl. BJ 1949/50, S. 9 und 17.

Der 2. Satz des 6. BrK gliedert sich in $4+6 + 3+6 + 4+6 + 4+6 + 4 + 4+6 + 3+6$ Takte⁷.

Die Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ gliedert sich in ihrem ersten Teil folgendermaßen:

$$\begin{aligned} 40 &= 8+8 + 8+8 + 8 \\ &+ 28 = 8+2 + 8+2 + 8 \\ &+ 24 = 8 + 8 + 8 \\ &+ 31 = 8+2 + 8+8 + 5 \end{aligned}$$

Der Teil „Wie sich ein Vater erbarmet“ aus der Motette „Singet dem Herrn“ gliedert sich: $3+6 + 3+6 + 3+6 + 10+6 + 4+6 + 5+6 + 5$.

Der Teil „Du bist der rechte Weg“ aus der Motette „Komm, Jesu, komm“ zeigt folgende Gliederung:

$$\begin{aligned} \text{Chor 1: } & \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \dots \\ \text{Chor 2: } & \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \mathbf{8} + \mathbf{8} + \mathbf{I} + \mathbf{I} + \mathbf{2} + \mathbf{2} + \dots \\ & = \quad 22 \quad + \quad 22 \quad + \quad 22 \quad + \quad 22 \quad + \quad \mathbf{I} \end{aligned}$$

Bereits aus den wenigen angeführten Beispielen, die wir bewußt aus so verschiedenen musikalischen Formen wie Konzert und Motette zogen, geht folgendes hervor: Das periodische Prinzip ist bei Bach in der Weise vorbereitet, daß häufig Taktgruppierungen hervortreten und tektonisch wirksam werden, die, ohne an Paarigkeit gebunden zu sein, eine eigenwertige musikalische Gestaltqualität besitzen.

In den langsamen Sätzen der BrK ist eine unmittelbare oder auch nur mittelbare Verwurzelung im Tanz nicht festzustellen. Der formal-tektonische Sinn der angegebenen Taktgruppierungen ist um so eindeutiger. Das Prinzip der Periodizität bildete sich also auf mehrerlei Art und schrittweise heraus. Auch Sätze von strengster kontrapunktischer Haltung, wie der 2. Satz des 6. BrK, kommen dabei in Betracht. Damit wird die oft geäußerte Ansicht unhaltbar, Periodik sei ausschließlich an Homophonie gebunden. Man denke nur an Chaconnen und ähnliche Formen, die, trotz ihrer kontrapunktischen Satzart und weitab von ihrem tänzerischen Ursprung, in ihrem formalen Ablauf deutlich gliedernde Taktstrukturen hervortreten lassen.

An diesen Feststellungen ist uns insofern besonders gelegen, als mit ihnen eine Sicht des polyphonen Stils gewonnen wird, die gewisse Konsequenzen für die Werkbetrachtung älterer Musik haben könnte. Das Ordnungsprinzip des kontrapunktischen Satzes würde sich dann nicht mehr allein in sich selbst erfüllen, in der kontrapunktischen Stimmführung und in der Befolgung gewisser Regeln und Gesetze, sondern es würde, wenig-

⁷ Die vorgenommenen Gliederungen sind in keiner Weise als Zergliederungen aufzufassen! Sie schließen daher andere Ergebnisse einer Analyse nicht aus. Analyse organischer Ganzheiten kann keine exakte Eindeutigkeit erwarten! – Vgl. R. Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte*, BVK 1951, besonders das Kapitel *Formgestaltung*, S. 15–47.

stens für Bach, auch ein im allerweitesten Sinne verstandenes musikalisches Gestaltdenken bedeuten, wie wir es in diesem Sinne bisher nur für die Musik nach Bach anwenden zu können glaubten. Die tektonische Seite der Polyphonie ist uns bisher weitestgehend unbekannt geblieben. Selbst die Frage nach ihrem Bestehen ist nicht immer eindeutig positiv beantwortet worden⁸. Daß sie sich bei Bach mit aller Deutlichkeit als vorhanden erweist, braucht weder unterschätzt noch überschätzt zu werden. Immerhin bestätigt sich erneut die Kontinuität der musikstilistischen Entwicklungen zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert auch in diesem nicht unwesentlichen Punkt.

Wenn wir als einen dritten Faktor des stilistischen Umschwungs von der Linearität zur Periodizität gewisse proportionale und symmetrische Erscheinungen in Bachs Werken nennen, so bedarf es einiger Vorbemerkungen. – Unsere Ergebnisse basieren ausschließlich auf musikalischen Gegebenheiten und tragen in keinem Fall außermusikalische Kriterien in die Analyse hinein. – Es handelt sich bei den einfachen Proportionen in den Taktzahlen einzelner Werke nicht um „trockenes, mathematisches Zeug“⁹, sondern um Erscheinungen, wie sie in der Bachzeit von jedem wachen Geist in ihrer absoluten Bedeutung wahrgenommen wurden. Daß Bach sich ihrer kompositorisch bediente, darf daher als unmittelbare Widerspiegelung geistiger Befindlichkeiten seiner Zeit angesehen werden. Es ist uns um keine Zahlensymbolik zu tun und um keine theologische oder philosophische Ausdeutung (deren Berechtigung nicht bestritten werden soll), sondern lediglich um die Findung kompositorischer Grundlagen im Bachschen Schaffen.

Der Symmetriebegriff ist in der Musik nicht allein von den äußeren Erscheinungsformen aus zu rechtfertigen. Der Zusammenhalt zwischen zwei ähnlich gearteten Gliedern kann sehr wohl, muß aber nicht als symmetrisch gelten. Um in diesem Fall von Symmetrie sprechen zu können, muß die „innere“ Möglichkeit bestehen, sie in größere Zusammenhänge ähnlicher Art einzufügen. „Alle Formelemente sind ... Repräsentationen ... innerer Form.“¹⁰ Symmetrie ist in musikalischer Bedeutung eine – meist metrisch fundierte – Gestaltqualität. Metrisch fundiert ist sie periodischer Natur und erfüllt eine tektonische Funktion. Alle anderen Symmetrien gehen von der äußeren Erscheinungsform aus; und da ist es durchaus angebracht, die Anwendung des Symmetriebegriffs von einer

⁸ Das kommt in E. Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) und ähnlich tendierenden Arbeiten zum Ausdruck.

⁹ C. Ph. E. Bach zu N. Forkel: „*Der seel. (Vater) war, wie ich und alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber von trockenem, mathematischem Zeuge*“; zit. nach BJ 1949/50, S. 9. Im übrigen spricht darin ein Meister der Empfindsamkeit.

¹⁰ F. Brenn, *Form in der Musik* (1953), S. 28f. – Die Musiker sind oft „mathematischer“ als die Mathematiker. Der Mathematiker A. Speiser schreibt (*Die mathematische Denkweise*, 1932), Symmetrie sei nur „ein Zusammenstimmen verschiedener Teile eines Ganzen“; zit. nach BJ 1939, S. 45.

„Entsprechung sämtlicher Teile von einer Achse her gesehen“ abhängig zu machen¹¹.

Wir stellen nun folgende Behauptung auf: Eine weitere Grundlage des Übergangs vom linearen zum periodischen Prinzip besteht bei Bach in einer häufigen kompositorischen Verwendung von Symmetrie- und Proportionsformen in der formalen Anlage eines Werkes. Was gemeint ist, sei an mehreren Beispielen verdeutlicht.

Zunächst zur Symmetrie: Die Schlußfuge „Alles was Odem hat“ aus der Motette „Singet dem Herrn“ zeigt in ihrer Gliederung $32+4+40+4+32$ eine deutliche Symmetrie nach dem Schema a–b–c–b–a. Auch im einzelnen offenbaren sich symmetrische Züge. Die ersten 32 Takte setzen sich (in einer Fuge!) zusammen aus $8 + 8 + 8 + 8$ Takten. Beide Vier-Taktgruppen sind Überleitungstakte. Die Mittelgruppe von 40 Takten ist gegliedert in $8+4 + 8+2 + 8-2 + 8+4$, wobei mit 8-2 ein engführungsartig verfrühter Einsatz (Sopran) angedeutet ist. Die abschließenden 32 Takte gliedern sich in $8+12 + 8+4$, wobei 12 und 4 wiederum um 8 differieren.

„Sondern der Geist selbst“ aus „Der Geist hilft“ ist in $8+6+8$ Takte gegliedert. Die Stimmensätze zeigen ebenfalls symmetrische Anlage. Es setzen nacheinander, mit jeweils zweitaktigem Abstand, ein:

S1 S2 A1 T2 B1/2 T1/2 A1/2 S1 S2. Auch der tonale Auf-

bau ist symmetrisch angelegt: $\underbrace{c \quad f}_{\quad} \quad c \quad g \quad c \quad g \quad c \quad c \quad \underbrace{f}_{\quad}$

Über den Symmetriepan der Motette „Jesu meine Freude“ wurde schon öfters berichtet¹². Er geht so weit, daß die ersten fünf Sätze 209 Takte zählen und unter Ausklammerung der Fuge als „Symmetrieachse“ die letzten fünf Sätze 208 Takte. Gleiches gilt für die beiden dreistimmigen Sätze „Denn das Gesetz“ (24 Takte) und „So aber Christus“ (23 Takte). Die Taktzahlen der Pendant-Sätze „Es ist nun nichts“ (84 Takte) und „So nun der Geist“ (41 Takte) verhalten sich annähernd wie 2 : 1.

Symmetrischen Bau zeigt auch der 2. Satz im 2. BrK. Aus der Baßführung resultiert eine Gliederung in $15+8 + 10 + 10 + 15+7$ Takte. Ein ähnliches Bild bietet der 1. Satz im 5. BrK mit seiner Gliederung in $70 + 30 + 20 + 33 + 74$ Takte.

Was sich bei näherem Zusehen im 1. Satz des 6. BrK ergibt, ist geradezu verblüffend. Vom Hauptthema ausgehend erkennt man eine Gliederung in

¹¹ A. Dürr in den Diskussionsbeiträgen des Berichts über die wiss. Bachtagung, Leipzig 1950 (1951), S. 284. Vgl. ebd. S. 277 ff.: H. Hahn, *Der Symmetriebegriff in der Musik Bachs*. W. Blankenburg, *Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung*, BJ 1949/50, S. 24 ff.

¹² B. F. Richter, *Über die Motetten Seb. Bachs*, BJ 1912, S. 1 ff. – W. Luetke, *Bachs Motette „Jesu meine Freude“*, Musik u. Kirche 1923, 3. – F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion*, BJ 1928, S. 36 ff. – H. Stephan, *Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken*, BJ 1934, S. 77 f. – W. Blankenburg, a. a. O.

Im 1. Satz des 3. BrK ergeben sich, wenn man die 11 Takte Themen-
Reprise ausklammert, mit $46+31+48$ ebenfalls einfachste Verhältnisse
(3 : 2 : 3).

Der 1. Satz des 4. BrK zeigt, in Tutti und Soli aufgeteilt, folgenden Auf-
bau:

$$\begin{array}{l} T \\ S \end{array} \quad 82 + 55 + 19 + 52 + 26 + 110 + 83$$

Dabei differiert die Summe der Tuttitakte (210) und die der Solotakte
(217) nur um 7 Takte. Im 3. Satz des gleichen Konzertes ergibt sich:

$$\begin{array}{l} T \\ S \end{array} \quad 40 + 26 + 20 + 40 + 32 + 30 + 56$$

Dabei ist die Summe der Solotakte (96) gleich der Summe der beiden
Außenglieder, die Summe der Tuttitakte (148) gleich der Summe der
fünf Binnenglieder. Beide Summen (96 : 148) verhalten sich wie 2 : 3.

Für den 3. Satz des 5. BrK ergibt sich: $78 + 51 + 18 + 85 + 78$ Takte.
Dabei differiert die Summe der Außenglieder (156) und der Innenglieder
(154) lediglich um 2.

Der 3. Satz des 6. BrK gliedert sich in $37 + 28 + 45$ Takte. Auch diese
Zahlen stehen in einfachen Proportionen zueinander, indem der erste
Abschnitt zur Summe der beiden folgenden (37 : 73) sich annähernd wie
1 : 2, die Summe der ersten beiden Abschnitte zum dritten (65 : 45) sich
aber annähernd wie 3 : 2 verhält¹⁴.

Die Zahl dieser zum Teil immerhin bemerkenswerten Stimmigkeiten er-
laubt es, ihnen nicht ausnahmslos eine bewußte Absicht Bachs unter-
stellen zu müssen. Aber auch das Gegenteil, sie sämtlich auf reinen Zufall
zurückzuführen, dürfte abwegig sein. Der größte Teil der Motetten Bachs
und, mit einer Ausnahme – dem 3. Satz des 2. BrK, einer Fuge! –, sämt-
liche Sätze der BrK wurden in den Beispielen angeführt. Auch in anderen
Werken Bachs dürften ähnliche Ergebnisse zutage treten, vor allem in
anderen Konzerten und konzertnahen Kompositionen¹⁵.

Daß solche Stimmigkeiten nur den Werken einer bestimmten Schaffens-
epoche Bachs zugrunde liegen, ist zu bezweifeln. Schon die hier bespro-
chenen Werke umfassen von den BrK (um 1720) bis zum WK II (bis
1744) mehr als zwei Jahrzehnte.

Ebenso ist es zweifelhaft, ob sich entsprechende Proportions- und Sym-
metrieformen bei anderen Barockmeistern in vergleichbarer Zahl und
Konsequenz finden lassen. Jene kaum näher zu bestimmende Ausge-
wogenheit, die innere Harmonie, jenes „In-Ordnung-Sein“, wie es der

¹⁴ Da es sich nicht um mathematische Beweise, sondern um musikalische Stimmig-
keiten handelt, sind geringfügige Restbeträge für den Erweis von Symmetrie-
und Proportionsformen irrelevant. – Der 2. Satz des 3. BrK kann mit seiner
Gliederung in $12 + 36$ Takte (= 1 : 3) als echter Tanzsatz hier beiseite gelassen
werden.

¹⁵ Verf. behält sich die Veröffentlichung weiterer Ergebnisse vor.

Hörer immer wieder bei Bach, und in diesem Grade nur bei ihm, erlebt, hat möglicherweise hierin seine sachlich-musikalische Grundlage.

Wir sind davon überzeugt, daß die nachgewiesenen Symmetrie- und Proportionsformen von entscheidender Bedeutung sind

1. für den Übergang vom linearen zum periodischen Prinzip,
2. als Vorstadien der „klassischen“ musikalischen Tektonik,
3. als eine der Grundlagen der kompositorischen Gestaltung Bachs und damit
4. als weitere stilistische Verstrebung zwischen Bachs Werk und der Musik des reifen 18. Jahrhunderts.

Das gilt um so mehr, als es längst notwendig geworden ist, formale Belange nicht nur statisch zu betrachten, sondern den musikalischen Vollzug als ihre einzig legitime Grundlage anzuerkennen. Die detaillierte Werkbetrachtung hat reiche Früchte getragen; sie muß sich aber, um gewinnbringend zu bleiben, auf die organischen Zusammenhänge des Musikalischen an sich besinnen. Proportionalität und Symmetrie haben dabei zweifellos mit im Vordergrund zu stehen.