

Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach Zu Bachs Weimarer Konzertform

Von Jean-Claude Zehnder (Basel)

Johann Sebastian Bachs schöpferischer Auseinandersetzung mit der italienischen Instrumentalmusik, insbesondere dem Konzert, kommt in seiner Stilentwicklung ein außergewöhnlicher Stellenwert zu. Die Bach-Forschung hat sich bisher hauptsächlich auf die „Frage Bach – Vivaldi“ konzentriert;¹ zweifellos gebührt dieser stilistischen Beeinflussung, was den Umfang des Repertoires und die anhaltende Wirkung betrifft, der erste Platz. Gerade der Beginn von Bachs Concerto-Rezeption um 1713/14 liegt aber noch weitgehend im dunkeln; die vorliegende Studie versucht, diesen Ansatzpunkt zu einer Charakteristik der Ritornellform in Bachs Weimarer Zeit näher zu beleuchten. Wenn hier der Name Giuseppe Torelli ins Spiel gebracht wird, so geschieht das in erster Linie aufgrund von vergleichenden analytischen Beobachtungen. Ausgangspunkt dieser Arbeit ist eine zuerst beschreibende, dann die strukturellen Zusammenhänge befragende Werkbetrachtung. Ich möchte – mit den Worten Werner Breigs zu sprechen – „die Fragen der künstlerischen Entwicklung Bachs . . . so gewichtig sehen, daß sie zu intensiven analytischen Bemühungen herausfordern“.²

Seit der überzeugenden Darstellung Hans-Joachim Schulzes³ kann das Bekanntwerden Bachs mit den Konzerten Antonio Vivaldis mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Juli 1713 datiert werden. Am 8. Juli kam Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar von seiner Bildungsreise aus den Niederlanden zurück und brachte neue Musikalien nach Weimar, darunter befand sich wohl „Vivaldis op. 3 im kürzlich (1711) erschienenen Roger-Druck“.⁴ Bachs Beschäftigung mit dem Concerto „nach italienischem Gusto“ hat aber zweifellos schon einige Jahre früher begonnen. Mindestens zwei Belege lassen sich dafür nennen. Zum Konzert e-Moll op. 2/2 von Tomaso Albinoni (Erstdruck Venedig 1700) hat Bach eine (fragmentarisch erhaltene) Continuo-Stimme geschrieben; die Iden-

Abkürzungen:

Ep	Episode	Rit	Ritornell
Kad	Kadenz	Ül	Überleitung
Qfs	Quintfallsequenz	l. H.	linke Hand
Qschr	Quintschritt	r. H.	rechte Hand

¹ So der Titel des Aufsatzes von R. Eller im *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*, Kassel etc. 1957, S. 80–85.

² W. Breig, *Probleme der Analyse in Bachs Instrumentalkonzerten*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 127–136 (das Zitat auf S. 136).

³ Schulze Bach-Überlieferung, Kapitel V „Entstehung und Überlieferung der Konzerttranskriptionen für Orgel und Cembalo“, S. 146–173, dazu auch die dort in Fußnote 566 genannte Literatur.

⁴ Schulze Bach-Überlieferung, S. 159.

tifizierung ist Hans-Joachim Schulze gelungen.⁵ Die Schriftzüge Bachs weisen nach Yoshitake Kobayashi in die Zeit „vor 1710 (?)“.⁶

Der zweite Beleg bezieht zwei deutsche Musiker mit ein, die sich etwa zur gleichen Zeit wie Bach mit dem modernen Konzert nach italienischem Muster beschäftigt haben: Georg Philipp Telemann und Johann Georg Pisendel. Telemanns Konzert G-Dur für zwei Solo-Violen, Streicher und B.c. liegt in einer Stimmenabschrift von der Hand des jungen Bach vor (nach Kobayashi „um 1709 (?)“, nach Schulze „um 1709/12“).⁷ Bach war „in seinen jungen Jahren . . . oft mit Telemann zusammen“;⁸ diese Aussage Philipp Emanuel Bachs dürfte sich auf die Zeit vor 1712 beziehen, da Telemann in diesem Jahr seine Wirkungsstätte von Eisenach nach Frankfurt a. M. verlegte. Obschon er in seiner Autobiographie bekennt, daß ihm die Komposition von Konzerten „nicht von Herzen“ kam, hat sich der kollegiale Austausch mit Bach offensichtlich auch auf diese Gattung bezogen.⁹

Die Abschrift des Telemann-Konzerts befindet sich in den Dresdner Beständen, die teilweise auf das Wirken Johann Georg Pisendels zurückgehen. Pisendel (1687–1755) kam 1697 in die Ansbacher Hofkapelle und erhielt dort Unterricht von Giuseppe Torelli.¹⁰ Im März 1709 reiste er über Weimar, wo er Bach kennenlernte, nach Leipzig.¹¹ Noch im selben Jahr ließ er sich im Leipziger Collegium musicum mit einem Violinkonzert von Torelli hören.¹² Bach, dem das „Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten“ ein innerstes Bedürfnis war,¹³ wird die Gelegenheit nicht versäumt haben, sich anlässlich von Pisendels Besuch mit der Musik Torellis vertraut zu machen. Auch wenn die Transkriptionen Torellischer Konzerte von der Hand Bachs (BWV 979) und Johann Gottfried Walthers (nach Torelli op. 8/7 und op. 8/8) wahrscheinlich erst nach Mitte 1713 im Auftrag des Prinzen Johann

⁵ H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, BzMW 17, 1975, S. 55 und Faksimile-Beigaben nach S. 58.

⁶ NBA IX/2, S. 212.

⁷ H.-J. Schulze, *Telemann – Pisendel – Bach. Zu einem unbekanntem Bach-Autograph*, in: Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert. Konferenzbericht Magdeburg 1981, Teil 2, Magdeburg 1983, S. 73–77. NBA IX/2 (Kobayashi), S. 216.

⁸ Dok III, Nr. 803 (S. 289).

⁹ Zur Beziehung des jungen Bach zu Telemann siehe Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 164 bis 165; auch die Cembalo-Transkription g-Moll (BWV 985) nach einem Violinkonzert Telemanns könnte auf diese frühen Kontakte der beiden Musiker zurückgehen. Das Andreas-Bach-Buch enthält eine Ouvertüre Telemanns in Cembalo-Transkription (Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 43); Telemanns Neigung galt offenbar mehr dieser Gattung als den „vielen Schwürigkeiten und krummen Sprüngen“ (W. Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, Köln 1948, S. 222) der italienischen Konzerte.

¹⁰ MGG 10, Sp. 1301 (H.-R. Jung).

¹¹ Dok III, Nr. 735.

¹² A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 2. ergänzte Ausgabe, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim etc. 1988), S. 119.

¹³ Dok III, Nr. 666 (S. 82).

Ernst entstanden sind,¹⁴ so darf man annehmen, daß Torellis Musik schon vor diesem Datum in Weimar bekannt war.

Seit längerer Zeit liegen Hinweise vor, daß Bach in einigen Orgel- und Cembalowerken eine Konzertform gepflegt hat, die „wesentlich von der Vivaldis abweicht“ (so Hans-Günter Klein in seinen Analysen der Cembalo-Toccaten G-Dur BWV 916 und der Orgel-Toccaten C-Dur BWV 564).¹⁵ Diese Konzertform arbeitet mit „Kurz-Ritornellen“ (2–4 Takte), die weitgehend unverändert auf etwa fünf Tonartenstationen erklingen. Den beiden Toccaten läßt sich das Orgel-Trio über „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 65 beziehungsweise 655a) beigesellen. Vor einigen Jahren bemerkte ich – einem Hinweis Alfred Dürrs¹⁶ folgend –, daß die „Sonata“ der Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ (BWV 182, komponiert zum 25. März 1714) einem ähnlichen Ritornellschema folgt; damit war eine erste chronologische Präzisierung gegeben. Eine weitere Parallele, die für die Bach-Chronologie noch interessanter zu werden verspricht, betrifft das Instrumental-Trio aus der Jagd-Kantate (BWV 1040/BWV 208, höchstwahrscheinlich im Februar 1713 erstmals aufgeführt). Damit lag ein Indiz dafür vor, daß Bach diese „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“ schon vor dem Eintreffen neuer Musikalien in Weimar im Juli 1713 gepflegt hat.

Mein erster Ansatz zu dieser Studie war die vergleichende Werkbetrachtung: bei sehr ähnlichem „Grundriß“ läßt sich gerade bei den Abweichungen der Gestaltungswille des Komponisten erahnen. Der analytische Zugriff mußte zu diesem Zweck recht detailliert sein, etwa so, wie ein Interpret sich die formalen Bezüge eines Musikstücks vergegenwärtigt. Eine solche Analyse „an sich“, die vorerst ohne vorgegebene Absicht beschreibt, stellt auch immer für den Spieler oder Dirigenten wichtige Erkenntnisse bereit. „Werkanalyse ist ein zugleich wissenschaftliches und künstlerisches Unterfangen.“¹⁷

Ein zweites Ziel war die Suche nach möglichen Vorbildern für Bachs „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“, zunächst unter den durch Bach und Walther transkribierten Konzerten, später auch im weiteren Umkreis der in diesen Bearbeitungen vertretenen Meister. Als ich im Frühsommer 1989 die sehr ähnliche Ritornellstruktur im Concerto grosso C-Dur op. 8/1 von Giuseppe Torelli entdeckte, weitete sich die Arbeit aus zu einem Vergleich Bach – Torelli. Dieser Stilvergleich war in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit nicht mit der wünschenswerten Breite durchführbar; die These einer „Torelli-Phase“ in Bachs Stilentwicklung sei trotzdem hier zur Diskussion gestellt.

¹⁴ Schulze Bach-Überlieferung, Kapitel V; H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Concerto-arrangements for Organ – Studies or commissioned Works?*, in: *The Organ Yearbook* 3, 1972, S. 4–13.

¹⁵ H.-G. Klein, *Der Einfluß der vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Strasbourg und Baden-Baden 1970 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.), S. 36.

¹⁶ Dürr St 2, S. 170.

¹⁷ W. Breig, in: *Bach-Symposium Marburg* 1978, S. 127.

I. DREI CLAVIERWERKE

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen bildeten die drei bereits genannten Cembalo- und Orgelwerke. Ihr detaillierter analytischer Vergleich steht nach wie vor im Zentrum, die späteren Werkbetrachtungen werden immer wieder darauf Bezug nehmen.

Tocatta G-Dur (BWV 916)

Innerhalb der Manualiter-Toccaten BWV 910–916¹⁸ nimmt diejenige in G-Dur eine besondere Stellung ein. Sie folgt nicht dem sonst üblichen „norddeutschen“ Muster eines vielfältigen Wechsels von toccatisch-rezitativischen und fugierten Sektionen, sondern sie zeigt die modernere großflächige Gliederung in drei „Sätze“. Nicht von ungefähr lautete denn auch die Überschrift in einer heute verschollenen Abschrift Heinrich Nikolaus Gerbers „Concerto seu Toccata pour le Clavecin“.¹⁹ Daß die Dreisätzigkeit in der Folge Allegro–Adagio–Allegro auf das Vorbild des italienischen Instrumentalkonzerts zurückgehe, wird im allgemeinen angenommen;²⁰ die Beobachtung von Klein, daß der formale Aufbau des ersten Satzes einer Konzertform folgt, „die wesentlich von der Vivaldis abweicht“, rückt die Frage nach Bachs Vorbild ins Blickfeld.²¹ Der erste Satz gehört zur „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“, mit der sich diese Studie beschäftigt. Der zweite Satz zeigt eine recht unverbindliche Thematik; kein klar formuliertes „Hauptthema“ festigt die Reihung der meist konventionellen Sequenzen. Besonders fallen dabei die für den reifen Bachschen Stil ungewöhnlichen „Akzent-Oktaven“ (T. 11 f.) ins Auge.²² Eine lange und virtuose „Tanz-Fuge“ im 6/8-Takt beschließt das Werk.²³ Ihr Thema klingt italienisch, dessen Verarbeitung durch vielfältige Fragmentierung erinnert aber an Vorbilder bei Georg Böhm.²⁴ Eine Durchdringung von älteren

¹⁸ Zur Beziehung der Manualiter- und Pedaliter-Toccaten siehe den Abschnitt über die Toccata C-Dur BWV 564.

¹⁹ BG 36, Vorwort, S. XXXVIII. Eine Gerbersche Abschrift der Toccata e-Moll BWV 914 ist vor kurzem wiederaufgefunden worden, siehe BJ 1987, S. 29f. (W. Wiemer).

²⁰ H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 69; Spitta I, S. 415–417. Ein thematisch geprägter langsamer Satz von einiger Ausdehnung ist erst in Torellis op. 8 (gedruckt 1709, Entstehungszeit jedoch früher) und in Albinonis op. 5 (1709) vorhanden.

²¹ H.-G. Klein, a. a. O., S. 36.

²² Adagio, T. 11, l. H.; diese fingertechnisch „bequeme“ Baßbewegung bei kleingliedrigen Quintfallsequenzen findet sich öfter in frühen Manualiter-Stücken: Capriccio B-Dur BWV 992, 2. Satz, T. 5–6; Schlußfuge T. 46–47; Fuge C-Dur BWV 531/2, T. 38–39 (die Pedaliter-Notierung dieser Stelle in NBA IV/5 entspricht nicht den Quellen).

²³ Der Terminus „Tanz-Fuge“ (Dance Fugue) nach G. Stauffer, *Fugue Types in Bach's Free Organ Works*, in: J. S. Bach as Organist, ed. by G. Stauffer and E. May, Indiana University Press 1986, S. 138–142. Die in der Tabelle auf S. 139 genannten Fugen im 6/8-Takt (BWV 543/2, 564/3), dazu die Manualiter-Fugen BWV 916/3 und 910 (T. 135) deuten auf die Beliebtheit dieses Typus in der mittleren Weimarer Zeit.

²⁴ Die absteigenden Skalen im Dreiermetrum (Oktav → Terz + Sext → Grundton) sind im Concerto-Umkreis häufig: G. Torelli, *Perfidia* D-Dur (MGG 10, Sp. 1046); A. Vivaldi

(norddeutschen) und jüngeren (italienischen) Stilelementen scheint für diese Toccata charakteristisch zu sein.

Die Überlieferung der G-Dur-Toccata im Andreas-Bach-Buch (ABB, fol. 62^V-65^V, Nr. 27 in der fortlaufenden Zählung) erlaubt eine Eingrenzung der Entstehungszeit. Das Werk ist größtenteils vom Hauptschreiber und Initiator der Sammlung, von Bachs ältestem Bruder Johann Christoph, „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“ (1671-1721) eingetragen.²⁵ Die Abschrift ist sehr korrekt, so daß anzunehmen ist, daß die Kopie direkt nach dem Autograph Johann Sebastians erfolgt ist.²⁶

Die Nummern ABB 19-28 gehören nach den Untersuchungen von Robert Hill zur spätesten Schicht der Handschrift (etwa gleichzeitig mit ABB 50-56), sie sind vermutlich auf zuerst leer gelassenen Seiten nachgetragen.²⁷ BWV 916 steht in Nachbarschaft zu anderen stilistisch reiferen Werken Bachs, wie den Manualiter-Toccaten in fis-Moll (BWV 910, ABB 20), c-Moll (BWV 911, ABB 25) und der Passacaglia c-Moll (BWV 582, ABB 24). Zwei Nebenschreiber (SS 6 und SS 5, SS = „secondary scribe“) sind mit kürzeren Sektionen an der Niederschrift beteiligt; sie wurden von Johann Christoph offenbar jeweils mit einem klar begrenzten „Kopierauftrag“ beschäftigt (möglich ist auch der Fall, daß Johann Christoph wieder die Feder übernahm, wenn Schwierigkeiten auftraten²⁸). Hill identifizierte aufgrund von Schriftdokumenten den SS 6 als Johann Bernhard Bach (1700-1743), einen Sohn Johann Christophs.²⁹ Johann Bernhard besuchte 1710-1715 das Lyzeum in Ohrdruf und ging dann nach Weimar zum Studium bei J. S. Bach; er ist noch in Köthen als Kopist Bachs nachweisbar. Für den spätesten Eintrag von der Hand Johann Bernhards (ABB 23 = Buxtehude, Präludium g-Moll BuxWV 150) zieht Hill das Jahr 1715 in Betracht; BWV 916 wäre demnach eine angemessene Zeitspanne früher anzusetzen.³⁰ Der zweite Nebenschreiber (SS 5) ist nicht identifiziert; eine Zuweisung der Schriftzüge an Johann Lorenz Bach (1695-1773, später Kantor und Organist in Lahm/Itzgrund), der von März 1712 bis September 1713 in Ohrdruf nachgewiesen ist, wird von Robert Hill als Möglichkeit, allerdings „purely speculative“ angedeutet.³¹

Aufgrund der Quellenstudien Robert Hills kann für die Eintragung der Toccata G-Dur in das Andreas-Bach-Buch das Datum „1714 oder früher“ angenommen werden. Eine weitere Bestätigung läßt sich aus einer Notationseigen-tümlichkeit ableiten: der Ton fis wird öfter durch das Zeichen \flat (und nicht wie

Concerto a-Moll BWV 593, Schlußsatz; J. S. Bach, Jagd-Kantate BWV 208, Arie Nr. 2, Continuo.

Zur „Modelltechnik“ Georg Böhms vgl. meine Studie im BJ 1988, besonders S. 95. Unter Böhms Fugen ist vor allem diejenige in g-Moll mit Wiederholungsspielen von Themenfragmenten angereichert. Beziehungen von BWV 916 zu diesem Werk von Böhm werden noch öfter begegnen, siehe unten S. 43 und Notenbeispiel 2.

²⁵ H.-J. Schulze, *Johann Christoph Bach (1671-1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, BJ 1985, S. 55-81.

²⁶ R. St. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Dissertation (masch.-schr.), Harvard University, Cambridge/Mass. 1987, S. 352f.

²⁷ Hill, a. a. O., S. 109. Diese These stützt sich auf das eingetragene Repertoire, auf die Platzdisposition und Tintenfarbe, auf die Nebenschreiber und deren Schriftentwicklung.

²⁸ Ebd., S. 88.

²⁹ Ebd., S. 74 und 619.

³⁰ Ebd., S. 123.

³¹ Ebd., S. 80 und 168.

heute üblich durch ♩ aufgelöst. Diese altertümliche Schreibweise verliert sich in Bachs Manuskripten kurz nach 1714.³²

Die starke Ornamentierung, und zwar vor allem auf den kleinen Notenwerten, ist nicht nur im ABB, sondern auch in weiteren Abschriften anzutreffen.³³ Sie stellt einen bemerkenswerten Hinweis für den Interpreten dar; offenbar war gerade im Umkreis des jungen Bach diese schärfende, nervig oszillierende Spielweise beliebt.³⁴

Als grundlegend für die Benennung der Ritornelle und Episoden betrachte ich den thematischen Kontrast. Die fünf jeweils viertaktigen Ritornelle (T. 1, T. 7b, T. 18b, T. 29b und T. 49) heben sich als geschlossene, „refrainartig“ wiederkehrende Bauelemente heraus. Das Ritornell ist völlig homophon gebaut; es hat eine zielgerichtete Struktur (einstimmig → vielstimmig) und ist durch eine deutliche Kadenz vom Folgenden abgehoben. Die Episoden arbeiten mit den Motiv-Gruppen B, C und Kad (Kadenz); ihre Reihung ist in den vier Episoden je verschieden, wobei allerdings B + C + Kad sich als Norm zu erkennen gibt. Der „singuläre Teil“ vor dem Schluß-Ritornell steht als Auflockerung im Sinne einer Solo-Kadenz in deutlichem Kontrast zum ganzen übrigen Satz.

Durch die Tatsache, daß nach jedem Ritornell A das „Solo-Thema“ B erklingt, läßt sich Hans-Günter Klein dazu verleiten, den Ritornell-Begriff weiter zu fassen. Er nimmt dadurch zahlreiche Unschärfen in der Motivzuordnung in Kauf; so zählt etwa in seiner Analyse die Gruppe B in T. 11b zum Ritornell, in T. 15 dagegen zur „Solo-Episode“. Auch die Aussage „das Ritornell ist sieben Takte lang und kehrt in dieser Form ständig wieder“ ist ungenau: nach Kleins eigenem Schema zählt das Rit I $6\frac{1}{2}$ Takte, die „Rit-Wiederholung“ $7\frac{1}{2}$ Takte, das Rit III $6\frac{1}{2}$ Takte, das Rit IV 6 Takte und das Rit V 7 Takte. Als wirklich stabiles „Kurz-Ritornell“ sollte die klar durch Kadenz und innere Kohärenz begrenzte Einheit von 4 Takten betrachtet werden.³⁵

Die Folge der verschiedenen Motivgruppen ist in der linken Spalte von Figur I dargestellt.

³² Diese Notationsgewohnheit findet sich in den meisten hier betrachteten Werken. Für eine genauere Diskussion dieses Fragenkomplexes siehe unten S. 73f.

³³ P 803, geschrieben von J. Willweber (nach Hill, a. a. O., S. 352, ca. 1750) und für den langsamen Satz, allerdings in anderer Weise, in Leipzig MB, *Mempell-Preller Ms. 7*, S. 100 (siehe dazu H.-J. Schulze, *Cembaloimprovisation bei Johann Sebastian Bach – Versuch einer Übersicht*, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 10, Blankenburg/Harz 1980, S. 54, und Schulze Bach-Überlieferung, S. 85).

³⁴ In den Kopien des Ohrdruffer Johann Christoph Bach findet sich diese starke Ornamentierung öfter, etwa im Capriccio sopra la lontananza BWV 992, in der Aria variata a-Moll BWV 989 und in Buxtehudes Präludium pedaliter A-Dur.

In seinen Kursen an der Schola Cantorum Basiliensis (Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik, Musik-Akademie der Stadt Basel), hat Jesper Bøje Christensen auf die Möglichkeit einer starken Auszierung der Musik Bachs hingewiesen; dankbar erinnere ich mich an eine Aufführung der Toccata G-Dur in dieser Spielweise durch Augusta Campagne.

³⁵ Klein, a. a. O. (vgl. Fußnote 15), S. 36. Die Idee, ein „Tutti-Thema“ (unser Ritornell) + ein „Solo-Thema“ zum „Ritornell“ zusammenzufassen, ist von Vivaldi abgeleitet. Sie scheint für die hier betrachtete, einfachere Konzertform nicht zu passen. Siehe dazu auch unten bei BWV 564.

<i>Toccata G-Dur BWV 916</i>		<i>Toccata C-Dur BWV 564</i>		<i>Trio „Herr Jesu Christ“ BWV 635a</i>	
T. 1	Ritornell I	T	T	T. 1	Ritornell I
T. 5	B + Kad	T → D	T → D	T. 4	B + Kad
T. 7b	Ritornell II	D	D	T. 7	Ritornell II
T. 11b	B + C + Kad	D	D	T. 10	B + C ₁ + C ₂ + Kad
T. 15	B + C + Kad	T	D → Tp	T. 15	Vorsp (A)
T. 18b	Ritornell III	Tp	Tp	T. 17	Ritornell III
T. 22b	B + Kad	Tp	Tp	T. 20	B' + Kad
T. 25	C + frei + C + Kad	Tp → Dp	Tp → Dp	T. 22	C ₃ + C ₂ + Kad
T. 29b	Ritornell IV	Dp	Dp	T. 27	Ritornell IV
T. 33b	B + frei + C + Kad	Dp	Dp	T. 30	Singulär
T. 39b	Singulär	9 ₂	9	T. 39	Rit Verw + modul
T. 49	Ritornell V	T	T	T. 45	B + B
T. 53	Coda (frei + A)	T	S/T	T. 48	C ₁ + C ₂ + Kad
				T. 51b	Choral = „Reprise“
				T. 70	Ritornell VI
					D → T → S 6
					S → T → D 3
					D → T 5 ₂

Figur I

Das Ritornell (4 Takte) beginnt einstimmig, mit quasi solistischen Sechzehntelfiguren in halbtaktigen Elementen: ein fallendes Skalenmotiv erklingt zweimal (T. 1) und eine Akkordbrechung des Tonika-Dreiklangs dreimal (T. 2-3a). Darauf folgt, in denkbar großem Kontrast, ein 6stimmiger Tutti-Block in fallenden Achteln; schon die abschließende Kadenz im 4stimmigen Satz ist wieder entspannter. Die große Gestik der absteigenden, oktavumspannenden Achtelbewegung (T. 3b) kann als Überhöhung der Sechzehntel-Skalen aus T. 1 betrachtet werden. Jedenfalls hat dieses Ritornell eine ausgesprochen dynamische Struktur: auf die impulsiven „Sturzbäche“ von T. 1 folgt ein „Abwarten“ bei den Akkordbrechungen und schließlich die kraftvolle Erfüllung im 6stimmigen Tutti. Im ganzen Ritornell wird die I. Stufe von G-Dur nur auf unbentonten Taktteilen verlassen.

Solistischer Beginn ist im italienischen Concerto ein Topos. Er findet sich sowohl bei Torelli als bei Vivaldi, ist somit als Argument für chronologische Erwägungen nicht einsetzbar. Erwähnt sei immerhin Bachs Bearbeitung nach Torelli BWV 979: im zweiten Allegro (T. 54 des ganzen Werks) erscheint ein 8taktiges Ritornell mit solistischem Beginn, dessen erster Halbtakt mit Bachs G-Dur-Toccata völlig korrespondiert. Dieses Ritornell erklingt im Laufe des Satzes dreimal (Tonika-Dominante-Tonika). Auch Torellis Concerti grossi C-Dur op. 8/1 und a-Moll op. 8/2 beginnen solistisch.³⁶

Die Transpositionsstufen des Ritornells im Verlaufe des Satzes

G - Dur D - Dur e - Moll h - Moll G - Dur
 T D Tp Dp T

Beispiel 1

sind im Notenbeispiel 1 im Quint- und Terzabstand zum Zentrum G-Dur angeordnet.³⁷ Die Zitierungen erfolgen ohne stärkere Abweichungen (Stimm-tausch ist bei diesem homophonen Satz ohnehin ausgeschlossen). Zwei Ausnahmen: das Rit III beginnt in G-Dur und erreicht erst nach einem halben Takt durch „Rückung“ die definitive Station e-Moll; im Rit V ist der Abschluß (T. 32-33) variiert, wohl zur stärkeren Betonung des Kadenzvorgangs. Das Hauptmotiv der Episoden ist die Gruppe B. Durch das dauernde Pendeln zwischen den Stufen I und V (I ist auftaktig, V betont) entsteht eine „flächige“, ruhende Wirkung. Ein halbtaktiges Element wird sogleich wiederholt (T. 5), und der ganze Takt erklingt mit vertauschten Stimmen ein zweites Mal (T. 6). Die Gruppe C ist eine fallende Sequenz mit der typischen Akkordfolge $6-\frac{4}{2}-6-\frac{4}{2}$; im Gegensatz zur flächigen Wirkung von B bringt die Gruppe C

³⁶ Siehe dazu unten S. 88. Beispiele bei Vivaldi nennt Klein, a.a.O., S. 36.

³⁷ Matthesons „Verbessertes Musicalischer Circkel“ disponiert die Tonarten in ähnlicher Weise, vgl. E. Seidel, *Die harmonische Großform der Fuge von Bachs Toccata C-Dur (BWV 564) und die Tonartenlehre deutscher Theoretiker der Bachzeit*, in: *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel*. Fs. Michael Schneider zum 75. Geburtstag, Kassel etc. 1985, S. 25-40.

harmonische Bewegung, jedoch keine Modulation (auf die „basse fondamentale“ reduziert handelt es sich um eine „vollständige Quintfallsequenz“, die mit einer auftaktigen I. Stufe beginnt und mit betonter I. Stufe endigt). Die Sechzehntelfiguration mit ihrem in den Akkord eingebetteten Abwärtsschritt (als Intervalle kommen Terz, Quart, Quint und Sext vor) verbindet die Elemente B und C. Eine halbtaktige Kadenz („Kad“), die entweder an B oder an C anschließt, ist melodisch je individuell gestaltet.

Für die Motivik der beiden Gruppen B und C lassen sich in den frühen Werken Bachs mehrere Parallelen aufzeigen. Das Wiederholungsspiel der Gruppe B erinnert an Vorbilder bei Georg Böhm; die Beobachtung ist deshalb besonders stringent, weil sich das Motiv an die im BJ 1988 S. 90 und 107 gegebenen Beispiele aus Böhms g-Moll-Präludium (T. 29f.) und aus dem Eingangsschor der Kantate BWV 71 (T. 8f.) anschließt. Es handelt sich um ein Modell „um einen liegenden Ton“ (BJ 1988, S. 91); die ruhende Wirkung der Gruppe B wird durch diese Beobachtung bestätigt.

Die Sequenz der Gruppe C entspricht mitsamt ihrer Motivik und ihrer Dissonanzverkettung traditionellen Vorbildern bei Pachelbel, Buxtehude und anderen. Das gleiche Muster beherrscht die Sequenz im Thema der Orgelfuge D-Dur BWV 532/2; als Vorbild dafür wird gern Pachelbels Fuge in der gleichen Tonart genannt (BWV, S. 413); aber auch in den Canzonen von Buxtehude ließen sich Vorbilder nennen (BuxWV 172 und 173). Natürlich komponiert Bach auch später ähnliche fallende Sequenzen, doch dürfte die Übernahme mitsamt der typischen, einfachen Figürlichkeit ein Zeichen relativ früher Entstehung sein; so finde ich etwa im Wohltemperierten Clavier I diese simple Sequenzform nicht.

Die Abfolge der Motive B, C und Kad in den vier Episoden ist aus Figur I ablesbar. Keine Episode ist einer anderen gleich, doch beginnt jede mit der Gruppe B in der Tonart des vorangegangenen Ritornells. Die Episoden II und III sind durch eine Kadenz untergliedert; ihre Darstellung in Figur I ist deshalb auf zwei Zeilen verteilt.

Die Episode I ist die kürzeste: nach der Gruppe B in G-Dur wird Kad so abgeschlossen, daß sie nach D-Dur führt. Diese Modulation ist als Ausnahme zu betrachten; im weiteren Verlauf des Werks bleibt Kad in der vorangehenden Tonart.³⁸ In der Episode II wird nun zwischen B und Kadenz das Sequenzglied C eingefügt. Die Folge B + C + Kad entspricht dem Dreischritt Vordersatz + Fortspinnung + Epilog; der „Fortspinnungstypus“ ist deutlich ausgeprägt.³⁹ Auffallend ist auch die strukturelle Ähnlichkeit zum Ritornell: zuerst mehrere Halbtakt-Elemente in stabiler Position, dann harmonische Bewegung zum Kadenz-Abschluß hin. Ein struktureller Kontrast (etwa: „thematische Geschlossenheit im Ritornell“ gegen „unverbindliches Figurenwerk in der Episode“) ist in dieser Toccata jedenfalls nicht beabsichtigt. Die Episode II läßt B + C + Kad zweimal erklingen: zuerst, wie erwartet, in D-Dur, dann um eine Quinte tiefer „gerückt“ nochmals in G-Dur. Außergewöhnlich ist die Rückwendung zur Tonika; die Episoden I und II stehen somit im „Verhältnis der Beantwortung“ (T → D / D → T), und die vier ersten Abschnitte schließen

³⁸ So auch die Analyse von Klein, a.a.O., S. 37.

³⁹ Zum Begriff „Fortspinnungstypus“, der auf Wilhelm Fischer (*Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: Studien zur Musikwissenschaft III, 1915, S. 29) zurückgeht, siehe Dürr St 2, S. 121, und W. Breig, Bach-Symposium Marburg 1978, S. 129.

sich zu einem Tonika-Teil zusammen (im nachfolgenden Rit wird darum die erwähnte Rückung notwendig, um die neue Station e-Moll zu erreichen).

Die Episode III (e-Moll → h-Moll) ist die freieste; wir werden sehen, daß das auch bei den anderen Werken der Fall ist. Sie beginnt mit der (aus Ep I) bekannten Gruppierung B + Kad, die hier in e-Moll bleibt. Die Sequenz C ist aber nicht ausgeschlossen, sondern sie erfährt nun im Gegenteil eine selbständige Verarbeitung: C e-Moll dreistimmig (T. 25) – C e-Moll vierstimmig mit Stimmtausch (T. 26) – freier modulierender Einschub (T. 27) – C h-Moll vierstimmig, ursprüngliche Stimmanordnung (T. 28, vgl. T. 13b) – Kadenz h-Moll (T. 29a). Die Episode IV schließlich geht wieder von der Folge B + C + Kad aus, erweitert diese aber durch eine motivisch freie Quintfallsequenz zwischen B und C (T. 35b, zwei Takte). Die einzelnen Stufen haben in dieser Qfs den Abstand von Vierteln, in der Sequenz C den Abstand von Achteln (T. 37b); beide Sequenzen sind „vollständig“, sie berühren alle Stufen von h-Moll. Diese Tonart wird dadurch außergewöhnlich stark hervorgehoben: Rit IV und Ep IV ergeben einen h-Moll-Teil von 10 Takten. Von Ende T. 35 bis T. 39 sinkt die Oberstimme kontinuierlich, und in der h-Moll-Kadenz beschreibt sie einen zweimaligen Oktavabstieg (h'–h T. 38b; h–H T. 39a); Bach gestaltet damit einen weiträumigen Abschluß („Decrescendo“).

Die so eingeleitete Entspannung wird im nun folgenden „singulären Teil“ fortgeführt: aus der halbtaktigen Akkordbrechung des Ritornellbeginns (T. 2) entwickelt sich ein flächiger Satz in der Art eines „Praeludium harpegiato“.⁴⁰ Die Akkordfolge wendet sich in vier Quintschritten nach G-Dur zurück (T. 41b) und bestätigt dann die Haupttonart mit leicht dominantischer Färbung. Der Satz bleibt im wesentlichen einstimmig und verzichtet auf dynamische Entfaltung.

Dieses freie Akkordspiel vor dem Schluß-Ritornell, also am Platz der Solo-Kadenz im Konzert, stellt eine bemerkenswerte Erscheinung dar. Eine Reihe Bachscher Werke, die mit Wahrscheinlichkeit der mittleren oder späten Weimarer Zeit zugehören, zeigen vergleichbare „Kadenzten“: Fuge a-Moll BWV 944, T. 172f. (überliefert im ABB), Fuge g-Moll für Violine und Basso continuo BWV 1026, T. 115f. und T. 155f. (Abschrift Walthers in *P 801*), Präludium a-Moll BWV 894, T. 77f. (Abschrift von Johann Tobias Krebs in *P 801*, später zum Trippelkonzert a-Moll BWV 1044 umgearbeitet).

Eine frühe Ausprägung des solistischen, kadenzartigen Spiels im Konzert war die „Perfidia“. Johann Gottfried Walthers Beschreibung trifft auf die oben genannten Beispiele offensichtlich zu:

„*Perfidia* [ital.] . . . in der Music bedeutet es so viel, als *Ostination* d. i. eine *Affectation* immer einerley zu machen, . . . einerley Gang, einerley Melodie, einerley Tact, einerley Noten, u.s.f. zu behalten“.⁴¹

⁴⁰ Terminus nach J. K. F. Fischer, *Musicalischer Parnassus*, Augsburg o. J. (siehe J. K. F. Fischer, *Sämtliche Werke für Klavier und Orgel*, hrsg. von E. v. Werra, Leipzig 1901, Reprint New York 1965, S. 35). Bekanntestes Beispiel bei Bach ist BWV 846/1.

⁴¹ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Faksimile-Nachdruck hrsg. von R. Schaal, Kassel etc. 1953, S. 472 (Übersetzung nach dem *Dictionnaire* von S. de Brossard, Paris 1703); siehe auch Riemann L, Sachteil, S. 434.

Die einzigen mit der Überschrift „Perfidia“ versehenen Stücke sind einzelnstehende „Sätzchen von 10, 20 und mehr Takten für zwei Violinen und Baß“ von Giuseppe Torelli.⁴² Über Orgelpunkt „vollführen die beiden Violinen imitierende Figurationen“, die „meist auf gebrochenen Dreiklängen“ basieren. Diese Sätzchen wurden wohl, wie Franz Giegling vermutet, zu Beginn eines Konzerts gespielt. Aber auch für perfidienartige Stellen innerhalb eines Konzertsatzes, meist vor einer „Reprisensituation“, hat Torelli einige Beispiele bereit, die man als Vorbild für Bach in Betracht ziehen sollte.⁴³

Violinkonzert c-Moll op. 8/8, Schluß-Allegro (Walthers Orgelfassung, LV 140, steht in a-Moll): die Perfidia-Stelle T. 43–46 kontrastiert zum ganzen übrigen Satz durch ihr akkordisch-solistisches Gepräge (Violin-Arpeggien mit Continuo), in Walthers Orgelarrangement sind einige große Intervalle durch Wechselnoten ersetzt. Concerto grosso a-Moll op. 8/2, 1. Satz (Allegro): die Perfidia T. 37–45, wieder vor der Reprise, wird zwar hier vom Tutti gespielt (VI I und II unisono), aber die homophone Wirkung ist ganz analog.

Im Notenbeispiel 2 ist nun – außer den Perfidia-Stellen bei Torelli – eine weitere Motivverwandtschaft dargestellt, die unerwartet ist: die Form der Akkordbrechung im singulären Teil ist außerordentlich ähnlich der Figuration im Nachspiel des g-Moll-Präludiums von Georg Böhm. Da Beziehungen zu diesem Werk schon mehrfach aufgefallen sind, da es im Andreas-Bach-Buch überliefert ist und Bach es zweifellos gekannt hat,⁴⁴ dürfte die Ähnlichkeit kaum auf Zufall beruhen. Norddeutsche und italienische Elemente sind dicht verwoben.

Beispiel 2 (s. S. 44)

Das Einmünden des singulären Teils in das Ritornell V (T. 49) geschieht fließend; die fallende Skala erklingt zuerst von g' aus, erst beim zweiten Ansatz ist die ursprüngliche hohe Lage auf g'' wieder erreicht. Das Ritornell scheint sich nicht als Abschluß des Satzes anzubieten; Bach fügt eine locker gebaute „Coda“ an, die zuerst das sonst singuläre Motiv aus T. 27 aufgreift (T. 53). Ein „entfliehender“, einstimmiger Schluß (unter Verwendung der Motive aus T. 1–2) ist allgemein in frühen Werken und speziell in unserem Werkkreis häufig.

Die Detail-Analyse zeigte 13 Abschnitte, die selten mehr als vier Takte zählen (siehe die Übersicht in Figur I); durch die Kadenzierungen sind sogar zwei Episoden in je zwei Unterabschnitte gegliedert (Ep II und Ep III). Sind nun bei dieser Vielzahl von kurzen Abschnitten auch zusammenfassende Kriterien wirksam?

Es entspricht zweifellos einem natürlichen Empfinden, den prägnanten Ritor-

⁴² MGG 10, Sp. 1046, Art. *Perfidia* (F. Giegling). Das Concerto h-Moll nach Torelli (BWV 979) enthält eine Perfidia als „langsamen Satz“ (Andante im 3/2-Takt).

⁴³ Perfidienartige Stellen, die als „selbständige“ Abschnitte in einem vielgliedrigen Werk stehen, können auch bei Bach aufgewiesen werden. E. Badura-Skoda nennt im Art. *Cadenza* im New GroveD die Fantasia G-Dur BWV 572; direkt damit vergleichbar ist der Schluß der Fuge d-Moll BWV 948. Zu nennen wären ferner Abschnitte der Manualiter-Toccaten fis-Moll BWV 910 und d-Moll BWV 913. Da sich vergleichbare Stellen auch in norddeutschen Präludien finden, ist die Frage der stilistischen Beeinflussung auf Bach hin nicht leicht zu entscheiden; die Möglichkeit des italienischen Einflusses von der Perfidia her ist bisher noch kaum diskutiert worden.

⁴⁴ Siehe dazu Fußnote 24.

Arpeggio

Beispiel 2: J. S. Bach, Toccata G-Dur, BWV 916, T. 39f.; G. Böhm, Präludium g-Moll, T. 152f.; G. Torelli, Concerto grosso c-Moll, op. 8/8, Schlußsatz, T. 43f.; G. Torelli, Concerto grosso a-Moll, op. 8/2, 1. Satz, T. 37f.

nellbeginn mit „Anfang“, „erster Eindruck dieses Stücks“ zu assoziieren; der Wechsel zum einstimmigen Satz in hoher Lage läßt in BWV 916 diese Stellen zudem auch klanglich hervortreten. Ein Zusammenschluß von Ritornell und nachfolgender Episode zu einem Großabschnitt der „zweiten formalen Schicht“ ist unproblematisch.

Der Anschluß vom Ritornell zur Episode ist bei den nachfolgend besprochenen Werken BWV 564 und 655 noch bedeutend dichter; eine Zäsurwirkung beim Beginn der Ep ist dort völlig ausgeschlossen. Hier ist immerhin der Sprung in die hohe Lage und die Zäsur von einem Sechzehntel gegeben.⁴⁵ Die Kontrastwirkung geschieht in der G-Dur-Toccata in erster

⁴⁵ Kleins Bemerkung (a. a. O., S. 37), daß sich die B-Gruppe vom Tutti-Thema „klanglich scharf abhebe“, ist zumindest übertrieben. Jedenfalls ist der Klangkontrast vom Abschluß einer Ep zum nachfolgenden einstimmigen Rit-Beginn größer.

Linie durch die extreme Stimmenzahl des Rit: sowohl die Ein- wie die Sechsstimmigkeit hebt sich vom normalen zwei- bis vierstimmigen Claviersatz der Episoden ab. Beim Ende des Rit wird aber durch ein „Descrescendo“ zum vierstimmigen Satz (so T. 4b, T. 11b) der normale Satztypus schon vorbereitet. Für den Zusammenschluß von Rit + Ep zu einem Großabschnitt spricht außerdem die zielstrebig zur Kadenz führende Qfs C, die dreimal den Abschluß der Ep bildet.

Durch Zusammenfassung der genannten Gruppen ergeben sich die Taktzahlen (obere Zahlenreihe):

$$\begin{array}{ccc|ccc} \underbrace{6\frac{1}{2}} & 11 & & 11 & 10 & & \underbrace{9\frac{1}{2}} & 7 \\ & & & & & & & \\ 17\frac{1}{2} & & & 21 & & & 16\frac{1}{2} & \end{array}$$

Der singuläre Teil ist als selbständiger Abschnitt eingetragen; erster und letzter „Großabschnitt“ sind am kürzesten, wegen der knappen Gestaltung der betreffenden Episoden (beziehungsweise der „Coda“). Die übrigen Teile haben eine vergleichbare Länge. Die untere Zahlenreihe faßt je zwei dieser Großabschnitte zu einer dreigliedrigen Gesamtanlage zusammen. Folgende Argumente sprechen für einen solchen Zusammenschluß: am Ende der Episode II fiel die ungewöhnliche Rückkehr zur Haupttonart auf, ein erstes „Drittel“ des Stücks bewegt sich somit auf Tonika und Dominante ($17\frac{1}{2}$ Takte). Am Ende der Ep IV ist der „Descrescendo“-Schluß in h-Moll besonders hervorgetreten: ein Mittelteil in Moll (e-Moll/h-Moll) wird so abgegrenzt (21 Takte). Bis hierher wechseln Ritornelle und Episoden in regelmäßiger Folge; sie entfalten die Themen und führen sie in einen weiten Tonartenkreis hinein. Der nun folgende singuläre Teil läßt diese stetige Entfaltung abbrechen: ein Moment der Beruhigung greift Platz („einstimmiger“ Satz), in wenigen Schritten wird die Ausgangstonart wieder erreicht; das dritte Drittel (mit $16\frac{1}{2}$ Takten das kürzeste) unterscheidet sich durch das Vorherrschen des lockeren Satztypus. Die Kontrastwirkung beim Beginn des Rit V entfällt, da der Satz schon vorher einstimmig ist. Auch die „Coda“ beschließt das Concerto-Geschehen auf lockere Weise; ein Rückgriff (etwa B + C + Kad) wird vermieden.

Die ersten beiden „Drittel“ sind in ihrer Struktur „parallel“, sie unterscheiden sich lediglich durch den Dur-Moll-Kontrast; das dritte Drittel wird dagegen durch den lockeren Perfidia-Satz bestimmt, der auch die Wirkung der Ritornell-Reprise zurücktreten läßt.⁴⁵ Ein lockerer „Ausklang“ in dieser Art, der fast ein Drittel des Satzes umfaßt, dürfte bei Bach nicht häufig zu beobachten sein.

Toccatà C-Dur (BWV 564)

Auf die Zusammengehörigkeit der Manualiter- und der Pedaliter-Toccaten hat kürzlich Robert L. Marshall aufmerksam gemacht.⁴⁷ Eine säuberliche Tren-

⁴⁶ H.-G. Klein sieht „keinen Anlaß dafür, ... Exposition, Mittelteil und Reprise zu unterscheiden“ (a. a. O., S. 36). Ein „Mittelteil“ im Sinne von Kleins Vivaldi-Bach-Analysen ist zwar nicht gegeben, doch wäre die Dreiteiligkeit der Anlage erwähnenswert. Zur Kritik der Termini Exposition, Mittelteil und Reprise siehe Breig, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 129f.

⁴⁷ R. L. Marshall, *Organ or „Klavier“? Instrumental Prescriptions in the Sources of Bach's Keyboard Works*, in: J. S. Bach as Organist (vgl. Fußnote 23), S. 212-239.

nung in „Klavierwerke“ und „Orgelwerke“ ist jedenfalls für die frühen Tastenwerke Bachs nicht möglich; daß auch die heutigen Organisten die Manualiter-Werke mehr beachten sollten, sei hier nur am Rande vermerkt.⁴⁸ Die Pedaliter-Toccata C-Dur gehört – cum grano salis – ebenfalls zu den dreisätzigen Werken des Typus „Schnell–Langsam–Schnell“; man kann ihre Anlage aber auch als sechsteilig darstellen:

{ { {	Passagenwerk	manualiter, unthematisch thematisch verknüpft
	Pedalsolo	
	Concerto-Allegro	
{ { {	Concerto-Adagio	in der Art eines Violinkonzerts vollstimmig, kühne Harmonik mit toccatischem Abschluß
	Grave	
	Fuge	

Das Concerto-Allegro, das wir im folgenden mit dem ersten Satz der G-Dur-Toccata vergleichen wollen, ist also der Schluß-Abschnitt eines dreiteiligen Gebildes von recht komplexer Natur. George Stauffer versucht dieses Phänomen mit dem Begriff „Hybrid Concerto Form“ zu fassen. Diese Form stehe „midway between the preludes with a through-composed, sectional form and those with a straightforward concert design“.⁴⁹ In der Tat läßt sich die Form der C-Dur-Toccata als Erweiterung der altbekannten Präludienform „Manualiter-Passagio + Pedalsolo + mehrstimmig-motivgeprägter Teil“ auffassen. Bach hätte somit jeden dieser Abschnitte zu einem beinahe selbständigen Formteil aufgewertet und ihn mit den aktuellsten ihm zu Gebote stehenden Mitteln gestaltet, den „mehrstimmig-motivgeprägten Teil“ beispielsweise als „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“.

Für den Passagio-Teil mit seinen brillanten 32stel-Läufen vermutet George Stauffer italienische Vorbilder.⁵⁰ Zur Einordnung im Bachschen Oeuvre müßten aber auch Vergleiche mit Manualiter-Werken angestellt werden, weil dort 32stel-Passagen häufiger sind als in Orgelwerken.⁵¹ Das Pedalsolo dürfte überhaupt das längste in der älteren Orgelliteratur sein. Beim Hören dieses quasi improvisierten Geniestreichs würde man kaum erwarten, daß nun in einem folgenden Abschnitt drei der gehörten Motive in einer durchdachten, konstruktiven Concerto-Anlage verarbeitet werden. Werner Breig beschreibt diese

⁴⁸ In der Praxis leiden darunter vor allem die frühen „Klavierwerke“: die Cembalisten und Pianisten spielen sie selten, weil sie die berühmteren späteren Zyklen bevorzugen; die Organisten kennen sie nicht, weil sie in den Ausgaben der „Orgelwerke“ fehlen (einzig die neue Breitkopf-Ausgabe der Orgelwerke, hrsg. von Heinz Lohmann, macht eine rühmliche Ausnahme). Leider ist auch in der NBA die Teilung in Klavier- und Orgelmusik seit Anbeginn festgeschrieben.

⁴⁹ G. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1978 (UMI Research Press. Studies in Musicology. 27.), S. 42.

⁵⁰ Stauffer, a. a. O., S. 43.

⁵¹ Zum Beispiel die Eröffnungsteile der Manualiter-Toccaten in fis-Moll BWV 910 und c-Moll BWV 911 (beide im ABB überliefert), vergleichbar sind auch das Präludium h-Moll BWV 923/1 (keine frühe Quelle) und die Fantasie a-Moll BWV 922 (Kopie von J. T. Krebs in P 803).

Beziehung von zwei relativ lose nebeneinandergesetzten Formteilen treffend als „Verknüpfung“.⁵²

Das Adagio kann im weiteren Sinne ebenfalls als „Hybrid Concerto Form“ angesprochen werden: ein kantables, italianisierendes Violin-Solo über Pizzicato-Baß und Streicher-Accompagnement wird verbunden mit einem Grave-Schluß, dessen hintergründiges Dissonanzgeflecht dazu in denkbar großem Kontrast steht. Wenn wir nach Vorbildern Ausschau halten, so muß hier wieder Giuseppe Torelli genannt werden, insbesondere der Mittelsatz des Concerto grosso C-Dur op. 8/1 (dessen *Allegro, ma non presto*-Teil wird unten als Vorbild für die Ritornell-Struktur zur Sprache kommen).⁵³ Die motivische Verwandtschaft wird im Zusammenhang mit der Sonata aus Bachs Kantate BWV 182 dargestellt werden (siehe dazu das Notenbeispiel 6).⁵⁴ Zudem bestehen Torellis Mittelsätze in der Regel aus mehreren kontrastierenden Abschnitten: möglicherweise ist hier auch Bachs Ansatzpunkt für die Idee der „Hybrid Concerto Form“ zu suchen.

Der dritte „Satz“ ist – wie in der Toccata G-Dur – eine „Tanz-Fuge“ im 6/8-Takt. Die Themenverwandtschaft zur Schlußfuge „Lob und Ehre und Preis und Gewalt“ aus Kantate BWV 21 darf als Hinweis auf „1714 oder früher“ aufgefaßt werden.⁵⁵ Der Rückgriff auf toccatisch-rezitativische Elemente am Schluß der Fuge ist ein Stilmerkmal, das in „späteren“ Fugen Bachs nicht mehr begegnet; der Grenzpunkt für diesen Stilwandel dürfte ebenfalls in der mittleren Weimarer Zeit liegen.⁵⁶

Die Quellenlage von BWV 564 läßt keine direkten Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Werkes zu. Zwei Abschriften vor 1750 sind bekannt; in beiden gibt es Notationseigentümlichkeiten, die auf eine frühe Entstehung der Vorlage (möglicherweise des Autographs) hindeuten. Die wichtigere und zuverlässigere Handschrift ist im Sammelband P 803 aus dem Nachlaß von Jo-

⁵² W. Breig entwickelt den Begriff der „Verknüpfung“ anhand des Trios „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 655, siehe dazu den folgenden Abschnitt. Schon Spitta erkennt im Pedalsolo eine „Vorankündigung der beiden Hauptmotive“ des Concerto-Satzes (Spitta I, S. 416).

⁵³ Vgl. S. 80f. Manche Gemeinsamkeiten lassen sich auch zum *Largo e spiccato*-Teil des Vivaldi-Konzerts d-Moll BWV 596 feststellen.

⁵⁴ Siehe unten S. 66ff.

⁵⁵ Zu diesem Themenvergleich siehe meinen Aufsatz *Die Weimarer Orgelmusik Johann Sebastian Bachs im Spiegel seiner Kantaten*, in: Musik und Gottesdienst 41, 1987, S. 149–162. Da der Schlußchor der Kantate BWV 21 wahrscheinlich älter ist (siehe dazu das *Bach Compendium* unter A 99, S. 405), ist diesem Argument keine erstrangige Bedeutung beizumessen.

⁵⁶ Siehe zu dieser Frage: W. Breig, *Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen*, in Fs. W. H. Scheide, Princeton N. J. 1989, bzw. BJ 1992.

„Daß eine toccatenhafte Coda sich . . . auch noch in einem so reifen Werk wie BWV 543 findet, läßt erkennen, daß das Vermeiden von Toccataenschlüssen für Bach keine Grundsatzfrage war.“ Daß aber im Wohltemperierten Clavier I kein einziger Toccataenschluß mehr vorhanden ist, zeigt doch deutlich, daß in der frühen Köthener Zeit (und wahrscheinlich schon in der spätesten Weimarer Zeit) eine solche Schlußbildung für Bach nicht mehr „aktuell“ war.

hann Ludwig Krebs enthalten und stammt von „Hauptkopist D“ (Dürr Chr).⁵⁷ Nach den Forschungen von Hans-Joachim Schulze ist der Hauptkopist D identisch mit dem Thomaner Samuel Gottlieb Heder (geb. 1713).⁵⁸ Dietrich Kilian datiert die Abschrift unserer Toccata auf 1729; Heder war damals 16 Jahre alt. Eine direkte Kopie nach dem verschollenen Autograph ist nach Kilian wahrscheinlich. „Daß der Schreiber sich eng an seine Vorlage angegeschlossen hat, zeigt z. B. die Notierung der Fermate am Schluß des Adagios in der von Bach bekannten spitzen Form. Auch verwendet der Schreiber in BWV 564 als Auflösungszeichen vor *fi*s anstelle von \natural noch das ältere \flat .“⁵⁹

Die Ritornellstruktur der C-Dur-Toccata ist in der neueren Bach-Forschung mehrfach beschrieben worden, doch sind die Analysen nicht gleichlautend. George Stauffer geht von viertaktigen Ritornellen aus, in gleicher Weise wie unsere nachfolgende Formbetrachtung. Er nennt diesen Satz der Toccata „the most conventional concerto movement found in Bach's preludes“, freilich ohne ein Vorbild für diese Konvention zu nennen.⁶⁰ Hans-Günter Klein hat die erstaunliche Ähnlichkeit der beiden Toccata-Sätze BWV 916 und 564 erstmals beschrieben. Analog zu seiner Analyse der Toccata G-Dur faßt er den Ritornellbegriff weiter (6 Takte), vernachlässigt also die Geschlossenheit der viertaktigen Ritornellthematik und den Themenkontrast (neues Motiv T. 36) zugunsten der Phänomene der regelmäßigen Wiederkehr des „Solo-Themas“ im Anschluß an das „Tutti-Thema“. Bei Peter Williams ist der Begriff „Episode“ auf den Einschub in T. 55 und den singulären Teil (T. 67) beschränkt. Andererseits hebt er als wesentliches Formelement „its dialoguing between two chief ideas, each of which could have its own manual“ hervor (T. 32 gegenüber T. 36). Da aber die Analyse nicht weiter ausgeführt wird und die folgenden hypothetischen Manualwechsel nicht genannt sind, bleibt das formale Konzept im ungewissen.⁶²

Die Motivik des Concerto-Teils, den wir nun betrachten wollen, ist erstaunlich „kompakt“. Besonders deutlich wird das in der Zusammenschau mit dem voranstehenden Pedal-Solo: alle Motive sind untereinander verwandt durch den steigenden Sechzehntelschritt  meist als Terz, gelegentlich durch 32stel ausgefüllt . Beispiel 3 s. S. 49

Aus dem Notenbeispiel wird aber auch deutlich, daß dieser steigende Sechzehntelschritt nur die „oberste Schicht“ der Thematik darstellt. Ja, es ist sogar anzunehmen, daß dieser Typus der Motivik durch die Pedalspieltechnik dik-

⁵⁷ NBA IV/5–6 Krit. Bericht (Dietrich Kilian), S. 489.

⁵⁸ *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von P. Anshl, K. Heller und H.-J. Schulze, Leipzig 1981 (Bach-Studien. 6.), S. 19.

⁵⁹ Kilian, a. a. O.: „Sofern diese Notierungsgebräuche dem Autograph entsprechen, wäre zu folgern, daß BWV 564 bereits bis spätestens 1714 entstanden sein mußte.“ Daß das Argument „ \flat statt \natural “ auch Komplikationen mit sich bringen kann, hat Schulze (a. a. O.) gezeigt.

⁶⁰ Stauffer, a. a. O., S. 45. Die Taktzahl zu Beginn des Abschnitts „Closing Material“ mußte 81 lauten.

⁶¹ Klein, a. a. O., S. 36.

⁶² P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, vol. I, London etc. 1980, S. 208–211. Williams zieht die Analogie zum Concerto generell in Zweifel (S. 211).

T. 32 Ritornell

T. 13 Pedalsolo

T. 36 Episode

T. 15 Pedalsolo

T. 67 singulärer Teil

T. 25 Pedalsolo

Beispiel 3: J. S. Bach, Toccata C-Dur BWV 564, 1. Satz

tiert ist (Spiel mit abwechselnden Füßen).⁶³ Die „zweite Schicht“ zeigt nun eine klare thematische Differenz zwischen dem Ritornellthema (steigende Achterskala) und dem Episodenmotiv (Dreiklangsumschreibung). Der singuläre Teil vereinigt Elemente aus Ritornell und Episode zu einer neuen Gestalt.

Die Parallelität der Formglieder der beiden Toccataensätze ist in Figur I durch Nebeneinandersetzen der entsprechenden Gruppen dargestellt. Die Position der fünf Ritornelle mitsamt ihren Tonartenstationen, der vier Episoden und des singulären Teils ist völlig analog. Sogar die Taktzahlen der einzelnen Abschnitte sind gleich oder nur um $\frac{1}{2}$ oder 1 abweichend; eine Ausnahme bildet lediglich die wesentlich kürzere Episode IV. Trotzdem gibt es im Detail zahlreiche Unterschiede; gerade sie können aufschlußreich für Bachs Gestaltungswillen sein. Wir betrachten die beiden Sätze in direktem Vergleich.

Die Differenzen beginnen schon bei der Binnenstruktur des Ritornells: es ist von Anfang an vollstimmig, tuttiartig. Eine zweitaktige Gestalt (T. 32–33) wird unverzüglich mit vertauschten Stimmen wiederholt (T. 34–35). Ein Kontrastmoment kann man allenfalls innerhalb der Zweitaktgruppe beobachten: auf das streicherartig „mit energischem Bogenstrich“⁶⁴ aufstrebende Thema (T. 32) folgt eine entspanntere Gegenbewegung zur Kadenz hin (T. 33). Kontrastie-

⁶³ Die gleiche Motivik prägt den Orgelbüchlein-Choral „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ BWV 616 (im Manual mit 32steln, im Pedal ohne 32steln).

⁶⁴ H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 77. P. Williams (a. a. O.) weist darauf hin, daß in BWV 916 eine oktavumspannende Tutti-Geste abwärts führt, in BWV 564 dagegen aufwärts.

rend ist auch der Satztypus der beiden Takte: T. 32 gradlinige Entwicklung in Achteln, T. 33 „verhäkelter“ luthé-Satz mit kurzen Auftaktimpulsen.⁶⁵ Insgesamt ist das C-Dur-Ritornell stärker polyphon angelegt (Stimmtausch); die Wirkung ist statischer, großflächiger als beim Schwesterwerk in G-Dur, wo durch die extremen Unterschiede in der Stimmzahl ein stark dynamisches Element ins Spiel kommt. Der viermalige Tonikaimpuls im Pedal, einem Orchesterbaß vergleichbar, zeigt die harmonisch stabile Position: C-Dur bleibt das Zentrum dieser vier Takte; dies hinwiederum ist analog zur Toccata G-Dur. Die Zitierung dieses refrainartigen Ritornells erfolgt ohne Veränderung, abgesehen von den genannten Transpositionen.

Die Episoden sind in BWV 564 thematisch noch einheitlicher gestaltet als in BWV 916: sozusagen alle Takte (außer dem singulären Teil) sind durch das Motiv B bestimmt, sogar die „Coda“ (deshalb als Episode V bezeichnet). Auf ein Sequenzelement – wie die Gruppe C in BWV 916 – wird verzichtet. Die Binnenstruktur der Gruppe B beruht in beiden Toccaten auf der Reihung von halbtaktigen Elementen (hier sind es drei, beim G-Dur-Werk vier).⁶⁶ Das Phänomen Wiederholung hat aber in BWV 564 eine besondere Form: das halbtaktige Hauptmotiv erklingt zuerst im Sopran, dann im Tenor und schließlich im Pedal, wodurch eine zusammenhängende absteigende Linie entsteht. Ein vierter Halbtakt beschließt in freier Motivik, oft als Kadenz, die Gruppe B. Charakteristisch für die Toccata C-Dur – nun im Gegensatz zum Schwesterwerk – ist die Zunahme der Stimmzahl: einstimmig (T. 36a) – dreistimmig (T. 36b) – vierstimmig (T. 37); ein „Crescendo-Effekt“ führt zielstrebig in den Kadenzabschluß hinein. Die Parameter sind in beiden Toccaten vertauscht: BWV 916 Rit crescendierend/Episode flächig; BWV 564 Rit flächig/Episode crescendierend. Der Anschluß der Gruppe B + Kad an das vorangehende Ritornell ist in der C-Dur-Toccata sehr dicht; das zielstrebige B + Kad kann geradezu als Ergänzung und Abschluß des statisch beharrenden Ritornells aufgefaßt werden.

Das treppenartig absteigende Dreiklangsmotiv der Episoden findet sich in weiteren Werken Bachs, die wahrscheinlich der Weimarer Zeit zugehören. Das Orgel-Präludium D-Dur (BWV 532) verwendet es im Mittelteil („Allabreve“) in Sequenzen des 7-6-Typus. Im Thema der Orgel-Fuge G-Dur (BWV 550) taucht es mit ausgesprochen spielerischem Einschlag auf. Die Partita VI aus „Christ, der du bist der helle Tag“ (BWV 766) verarbeitet es in einer triolischen Variante (12/8-Takt); im Wechsel zwischen I. und V. Stufe wird es – ganz analog zu BWV 564 – zu langen absteigenden „Ketten“ zusammengefügt. Im Trio über „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660 und 660a) ist es kombiniert mit einem Auftakt, der drei stufenweise geführte Sechzehntel bringt. Auch die g-Moll-Fuge (BWV 542) verwendet das Element in verschiedenen Kombinationen (T. 21, T. 43 etc.), ebenso die Fuge g-Moll für Violine und B.c. (BWV 1026).

⁶⁵ Zum Style luthé und zum „verhäkelten Satz“ siehe meinen Aufsatz im BJ 1988, S. 102. P. Williams (a. a. O.) gibt als weitere Parallele eine Stelle aus der Bach-Reinken-Fuge a-Moll BWV 965/2.

⁶⁶ Analog zu BWV 916 ist die pendelnde I-V-Harmonik der Gruppe B; bei 916 in Achteln, bei 564 in Vierteln. Beide Male steht die V. Stufe auf betonter Zeit, damit ergibt sich eine Öffnung gegenüber dem stabilen Verharren auf I im Rit.

In späteren Werken dagegen ist diese einfache Dreiklangsbrechung selten zu finden. So konnte ich sie im ganzen Wohltemperierten Clavier I nirgends beobachten. Georg Böhm zeigt eine ausgesprochene Vorliebe für einfache, im Dreiklang verharrende Motive. Ich nehme an, daß Bach diese Übernahme aus Böhms Stil etwa vom Ende der Weimarer Zeit an vermeiden wollte, weil sie ihm „veraltet“ und wohl auch „zu einfach“ vorkam.

Die Folge der Motivgruppen in den Episodenteilen erfordert eine eingehendere Betrachtung. Die Toccata C-Dur zeigt hierin eine individuelle Gestaltung, die uns auch zu einer von BWV 916 abweichenden Sicht der Großform führen wird. Das Fehlen einer Sequenzgruppe C wurde erwähnt. Damit entfällt auch die Möglichkeit einer längeren, „fortspinnungsartigen“ Gestalt B + C + Kad, die den Episoden von BWV 916 meist eine „geschlossene“ Struktur verleiht. Die Episoden-Gruppen von BWV 564 sind dagegen kürzer, und insbesondere ist die Beobachtung wichtig, daß die je auf das Ritornell folgende B-Gruppe immer mit einer Kadenz abgeschlossen wird.⁶⁷ Dreimal folgt auf diese Kadenz sogar eine deutliche Zäsur (zwei Sechzehntel ohne Anschlag), so daß sich erneut der Gedanke aufdrängt, Rit + B + Kad als eine übergreifende Einheit zu hören.

Fast alle Motive des Concerto-Teils beginnen auf das vierte Sechzehntel eines Taktes (oder das vierte Sechzehntel nach der Taktmitte); die Kadenzabschlüsse geschehen jedoch auf Taktbeginn. Der so entstehende Hiatus wird meist überbrückt durch einen Oktavsprung in Achteln im Pedal oder durch eine Akkordbrechung in Sechzehnteln (etwa $c' g' c''$). Durch diese rhythmische Konstellation erhält aber Bach auch die Möglichkeit, auf einfache Weise eine Zäsurwirkung zu erzielen, wenn der Hiatus nicht ausgefüllt wird. Diese nicht allzu häufige Gestaltungsweise, die Motive nach etwa einer Viertelpause beginnen zu lassen, begegnet in vielen Sätzen der Kantaten von 1714–1716. Ein Vergleich mit der Arie „Starkes Lieben“ (BWV 182/4) wird unten im Abschnitt II gegeben.⁶⁸

Die Struktur der Episode I ist in den beiden Toccaten völlig analog: nach dem erstmaligen Erklängen der Gruppe B wird die Kadenz dominantisch angefügt, hier also nach G-Dur führend. Die „Ausnahme“ des dominantischen Anschlusses entspringt wohl Bachs Wunsch, die erste Episode kurz zu halten und ohne eine eigentliche Modulationsgruppe die neue Ritornell-Position G-Dur zu erreichen. (Über den „Modulationsanhang“ in der Episode II wird gleich zu sprechen sein).

Die Episode II beginnt wiederum mit B + Kad, jetzt aber in der normalen, nicht-modulierenden Form. Die neuerliche Kadenz in G-Dur scheint hier (T. 43–44) eine stärkere Schlußwirkung anzustreben.⁶⁹ In T. 44 setzt nun die Gruppe B nochmals in gleicher Lage und Tonart ein. Schon beim überraschenden solistischen Pedalton E (T. 45 Mitte) wird aber der neue Einschlag deutlich: an die Stelle der Kadenz tritt eine Modulationsgruppe mit dramatischem Terztriller im Pedal und mit hochliegenden Manualakkorden. Dem heftigen Affekt entsprechend führt der aufsteigende Quintschritt nicht nach D-

⁶⁷ Die Ausnahme in T. 55 b wird gleich zur Sprache kommen.

⁶⁸ Siehe unten S. 78.

⁶⁹ In T. 37 „überdeckt“ die Tenorstimme in Sechzehnteln das Kadenzgeschehen; außerdem setzt Bach in T. 44 Pausen auf das 3. Sechzehntel, während in T. 38 eine Punktierung die Zäsur überspielt.

Dur, sondern nach d-Moll.⁷⁰ Durch Sequenzierung dieses zweiktaktigen Modells wird in T. 48 a-Moll und in T. 50 E-Dur (= a-Moll V) erreicht. Der Weg von G-Dur (D) nach a-Moll (Tp) wird somit durch zwei steigende Quintschritte zurückgelegt; ein weiterer Quintschritt bestätigt zudem die Station a-Moll durch die V. Stufe.

In der Toccata G-Dur wendet sich Ep II zur Haupttonart zurück, und der Modulationschritt zur Tp geschieht fast unbemerkt zu Beginn des Rit III durch einfache Umknickung der Skalenfigur. Hier dagegen ist mit den steigenden Quintschritten der Modulationsweg stärker herausgestellt. Diese Beobachtung gilt für die beiden Toccatensätze allgemein: in BWV 916 werden fast alle Modulationsbewegungen in kurzen Schritten vollzogen, während in BWV 564 ein jüngerer Weg mit Zwischenstufen bevorzugt wird.

Die Episode III ist in beiden Toccaten auf analoge Weise in zwei Abschnitte untergliedert: zuerst B + Kad im Anschluß an das Ritornell, dann folgt eine freiere Motivverarbeitung. Das erwartete B + Kad ist aber in der C-Dur-Toccata durch einen freien zweiktaktigen Einschub erweitert (T. 55b–T. 57b); der melodische Aufschwung vor der Kadenz verleiht diesem a-Moll-Abschluß ein besonderes Gewicht. (Dies insbesondere im Vergleich zu der sehr kurzen Ep IV in e-Moll.) Es folgt denn auch wieder eine Zäsur der oben beschriebenen Art: der regelmäßige rhythmische Fluß stockt für zwei Sechzehntel (T. 58, 1. Viertel).

Im zweiten Abschnitt der Ep III spielt sich in beiden Toccaten eine singuläre Motivverarbeitung ab: in BWV 916 handelt es sich um das Motiv C, in BWV 564 um eine Abspaltung aus B (T. 58–60). Dieser Abschnitt vollzieht die Modulation Tp → Dp; wiederum ist diese in der Toccata C-Dur weit verschlungener angelegt: es werden die Tonarten a-Moll, d-Moll, C-Dur, e-Moll berührt (keine Sequenzbildung). Der Satzstil ist aufgelockert, das Pedal schweigt; nach dem markanten Abschluß in a-Moll ist die Intensität hier geringer.⁷¹

Die Episode IV beschränkt sich auf das Basis-Element B + Kad in e-Moll (T. 65–66). Die Gewichtung der Episoden III und IV, und damit der Tonartenstationen Tp und Dp, ist also in den beiden Toccaten konträr. Daß Bach in der C-Dur-Toccata auf eine ausführliche Entfaltung der Ep IV verzichtet, hängt auch mit der Gestaltung des nachfolgenden singulären Teils zusammen: erstens ist der thematische Kontrast relativ gering, so daß der singuläre Teil eher als „Weiterführung“ gehört wird (man erinnere sich an den starken Kontrast in BWV 916, T. 39), und zweitens ist der singuläre Teil hier auf Steigerung angelegt (vgl. dagegen das lockere Spiel der „Perfidia“ in BWV 916).⁷²

⁷⁰ Das Modulationsziel einer steigenden Quint (G-Dur → D-Dur) wurde in Ep I durch B + Kad erreicht. Die ganz andere Wirkung der Gruppe B + Tr (G-Dur → d-Moll) in der Ep II ist bemerkenswert: durch den $\frac{6}{5}$ -Klang über dem Leitton weniger Kadenzwirkung, V. Stufe ist durch Triller und hohe Lage der Manualstimmen mehr hervorgehoben als I. Stufe.

⁷¹ Dem entspricht, daß das Rit IV in e-Moll die tiefste Position der Oberstimme von allen Ritornellen aufweist; mit Beginn der Ep IV schwingt sich die Oberstimme wieder eine Oktave höher hinauf.

⁷² Genauer: in BWV 916 liegt ein Höhepunkt in der langen Ep IV (h-Moll), danach folgt

Die aus Notenbeispiel 3 ersichtliche Motivvariante (sie vereinigt Elemente aus Rit und aus B) bestimmt den ersten Abschnitt des singulären Teils (T. 67 bis 71 b). Die Einheiten sind halbtaktig: e-Moll / e-Moll (Stimmtausch) / e → a // a-Moll / a-Moll (Stimmtausch) / a → G (ganzer Takt) // G-Dur / G-Dur (freier Stimmtausch). Harmonisch geschieht somit eine allmähliche Rückführung bis zur Dominante, welche die Tonartenstationen der Ritornelle in rückläufiger Folge erklingen läßt (in BWV 916 dagegen wird zu Beginn des singulären Teils durch vier knappe Quintschritte die Ausgangstonart wieder erreicht). Dann ergreift das Pedal quasi-solistisch das Wort (T. 71 b); die hochliegenden Manual-Akkorde, bekannt aus der Episode II (T. 45), steigern den Satz bis zur Sechsstimmigkeit. Die Climax dieses „begleiteten Pedal-Solos“ staut sich fermatenartig auf dem Dominant-Septimakkord von T. 75, um dann in die „Reprise“ auszufließen. Harmonisch wird C-Dur erst kurz vor der Reprise wieder erreicht; die Beobachtung, daß in der C-Dur-Toccatà das Durchmessen des harmonischen Weges zentral steht, wird auch im singulären Teil bestätigt.

Vor der Wiederkehr des Ritornells läßt Bach nochmals das Motiv des singulären Teils anklingen (vgl. T. 76 mit T. 67). Dieser Takt hat eine besondere Stellung: einerseits rundet er den singulären Teil ab, andererseits empfindet man die Verzögerung der Ritornell-Reprise als eine spielerische Lockerung des formalen Schemas. Wenn der Takt fehlen würde (was vom Anschluß her ohne weiteres möglich wäre), so wäre die Wirkung der Ritornell-Wiederkehr „strenger“.⁷³ Das Ritornell V unterscheidet sich vom Ritornell I durch das Tieferlegen der Pedal-Achtel; da der Manualpart recht hoch liegt, umspannt der Schluß (T. 80) den ganzen Umfang der damaligen Orgel (C-d''). Eine „Entspannung“ findet also nur durch die Reprisenwirkung des „déjà vu“, oder besser „déjà entendu“, nicht aber von der klanglichen Seite her statt. Die „Coda“ kann hier ebensogut als Episode V bezeichnet werden: die Gruppe B wird zuerst in gewohnter Weise, aber subdominantisch (mit F-Dur beginnend) an das Ritornell angeschlossen (T. 81). Hernach wechselt Bach überraschend in die Moll-Variante und läßt das halbtaktige Element B dreimal völlig solistisch in f-Moll erklingen; mit großer abschließender Gebärde durchmißt das Motiv den ganzen Tonraum von c''' bis C (T. 81–T. 83 b). Ein Halbschluß, dessen Zentralklang ein verminderter Septimakkord (d, f, as, h) darstellt, setzt einen knappen, prägnanten Schlußpunkt.

Aus der Figur I ist die parallele Disposition der Formglieder dieser beiden Concerto-Sätze aus BWV 916 und 564 anschaulich ablesbar. In der Detail-Betrachtung wurde versucht, Gemeinsames und Unterscheidendes der Bachschen Gestaltungsweise darzustellen. Wie ist nun der formale Grundriß der C-Dur-Toccatà zu verstehen?

Entspannung im singulären Teil. In BWV 564 dagegen liegt der Kulminationspunkt gegen Ende des singulären Teils, darum erscheint die kurze Ep IV mehr transitorisch behandelt. Im Trio BWV 655 folgt auf das Rit IV direkt der singuläre Teil (siehe unten); die lange Ep IV in BWV 916 ist als „Ausnahme“ zu betrachten.

⁷³ Der Versuch aufs Exempel lohnt sich: das Werk ohne T. 76 zu spielen, verändert die „Reprisenwirkung“. Wie schwierig ist es, mit Worten über musikalische Wirkungen zu sprechen!

Beim G-Dur-Werk ist es sinnvoll, je ein Ritornell mit der nachfolgenden Episode zu einer größeren Einheit zusammenzufassen (so ergeben sich sechs Abschnitte, dabei wird der singuläre Teil als selbständiger Abschnitt gezählt). Darüber hinaus lassen wichtige Argumente eine Bündelung zu je zwei Abschnitten hervortreten (Rückkehr zur Haupttonart am Ende der Ep II, starker thematischer Kontrast zwischen der Ep IV und dem singulären Teil). Wir erhalten so durch einfache Zusammenfassung der Elemente eine dreiteilige Großform (Tonika-Dominant-Teil/Moll-Teil/Rückführung + Reprise).

Auf den ersten Blick schien es unproblematisch, bei der Toccata C-Dur gleich zu verfahren. Ein Fragezeichen setzte allerdings von Anfang an der nicht vorhandene Kontrast zwischen der kurzen Episode IV und dem singulären Teil. Dann traten die starken Zäsuren inmitten der Ep II und III ins Bewußtsein, zugleich mit der Beobachtung, daß die in der G-Dur-Toccata als bestimmend hervortretenden Einschnitte beim Schwesterwerk geradezu „überspielt“ werden.⁷⁴ Schließlich versuchte ich, die Motivgruppen aufgrund dieser deutlichen formalen Einschnitte neu darzustellen. Dabei ergibt sich folgendes Bild:

I		Rit I (C-Dur)	B + Kad (C → G)	6	} 12	26
		Rit II (G-Dur)	B + Kad (G-Dur)	6		
II	B + Tr (3×, G → a)	Rit III (a-Moll)	B + frei + Kad (a-Moll)	14	} 18	27
III	B frag (G → e)	Rit IV (e-Moll)	B + Kad (e-Moll)	Singulärer Teil		
IV		Rit V (C-Dur)	B + Kad (F/f)	9		

Figur II

Was an dieser Darstellung zuerst ins Auge fällt, ist die „zentrale“ Position der Folge Rit + B + Kad, die fünfmal erklingt. Der dichte Anschluß vom Rit zur nachfolgenden Gruppe B + Kad wurde schon bei der Betrachtung ihrer inneren Struktur evident (Stichwort: Rit statisch – B + Kad crescendoierend).

Es darf dabei nicht übersehen werden, daß nur das Rit die thematische und harmonische Stabilität aufweist, die die Bezeichnung Ritornell rechtfertigt. Die Gruppe B + Kad weist Varianten verschiedener Art auf: Erweiterung (Ep III), modulierender Anschluß der Kad (Ep I), veränderter harmonischer Anschluß der ganzen Gruppe (Ep V) sowie weitere Veränderungen bei Ep V.⁷⁵

Von den verbleibenden Abschnitten sind nun zwei Episodengruppen infolge der Zäsurordnung vor dem Ritornell plaziert: sie führen als „modulierender Auftakt“ zum Rit hin. Daß diese beiden Gruppen „beginnende“ und nicht abschließende Funktion haben, läßt sich durch weitere Argumente stützen.⁷⁶

⁷⁴ Diese Einschnitte müßten, wenn sie Bachs Absichten entsprächen, zu Beginn der Takte 50 und 67 liegen; beide Male ist aber der Oktavsprung im Pedal als weiterführendes Element angebracht.

⁷⁵ Siehe dazu die abweichende Ansicht von Klein (a. a. O., S. 38); obwohl der Anschluß der Gruppe B an das vorangehende Rit hier dichter ist als in BWV 916, ist die Geschlossenheit der viertaktigen Rit-Gruppe die primäre „Refrain-Wirkung“. Zur Unterstützung unserer Analyse darf vor allem die Ähnlichkeit der Ritornell-Struktur aller acht hier diskutierten Werke angeführt werden.

⁷⁶ B + Kad (T. 42–43) ist dicht an das Vorangehende angeschlossen und kadenziiert deutlich;

Ein dritter Abschnitt dagegen, der singuläre Teil, ist im Anschluß an Ep IV notiert, da er „weiterführend“ gestaltet ist.

Nun ist zu fragen, ob aus dieser Anordnung eine sinnvolle Deutung der Großform erwachsen kann. Das Faktum, das mich im Fortschreiten auf dem eigenen Analyseweg zuerst ansprach, ist die hälftige Teilung durch die a-Moll-Kadenz in der Ep III (26 + 27 Takte). Ist es denkbar, daß sich die Eigenheiten des Satzes aus Bachs Wunsch nach Betonung der Mittelachse erklären lassen? Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, daß die Toccata G-Dur als die einfachere und „natürlichere“ Ausprägung der Ritornell-Episoden-Struktur früher entstanden ist, daß die Toccata C-Dur also eine Weiterentwicklung der formalen Gedankengänge Bachs darstellt.

Die Überlegungen des Komponisten könnten unter diesen Voraussetzungen etwa folgendermaßen verlaufen sein. In der Toccata G-Dur sind die 6 Abschnitte zu 3×2 gruppiert; die Zahl 6 läßt aber ebensogut eine Betonung der Mitte zu. So wie in BWV 916 die h-Moll-Kadenz in etwa $2/3$ der Werklänge hervorgehoben ist, so soll in BWV 564 die a-Moll-Kadenz als Mittelpunkt hervortreten; ein ähnlicher freier Einschub schafft diese stärkere Gewichtung. Nach der Zäsur von T. 58 muß nun noch die Modulation zur neuen Tonartenstation des Ritornells vollzogen werden;⁷⁷ die zweite Hälfte der Ep III übernimmt diese Aufgabe. So kann man die Einheit Modulation (Ep) – Rit – Bestätigung (Ep), welche die natürliche Affinität Ritornell = Beginn durch einen modulierenden Vorspann „überspielt“, entstanden denken (T. 58–66).

Wenn einmal diese Mittelachse gesetzt ist, so ergeben sich für die Gestaltung der beiden Werkhälften weiterführende Folgerungen. Eine Gliederung in sechs Abschnitte (analog BWV 916) wäre problematisch, weil zu kleingliedrig. Die erste Werkhälfte braucht einen Expositionsteil (Tonika-Dominante) und einen „ersten Moll-Teil“, der auf die a-Moll-Kadenz hinführt. Was liegt näher, als die schon gefundene Einheit Modulation (Ep) – Rit – Bestätigung (Ep) nochmals einzusetzen? Das läßt sich – bei gegebener Rit-Ep-Struktur – durch einfache Verschiebung einer Gruppe bewerkstelligen: der Expositionsteil wird um eine Gruppe früher beschlossen. So endet der Expositionsteil auf der Dominante, und die fünfte Gruppe wird (anstelle der Rückleitung zur Haupttonart) als „modulierender Vorspann“ eingesetzt (am einfachsten ist diese Verschiebung aus Figur I ablesbar).⁷⁸ Die erste Werkhälfte ist damit nochmals in zwei etwa gleich lange Abschnitte geteilt (12 + 14 Takte). In der zweiten Werkhälfte dagegen wäre es wenig überzeugend, wieder eine so deutliche

B+ Tr (T. 44–45) setzt mit dem Pedaltriller einen neuen Akzent. Der lockere Satztypus von T. 58–60 ist mehr „Vorbereitung“ auf ein Neues, und nicht Weiterführung.

⁷⁷ In BWV 916 ist die Ep IV durch den Einschub T. 35b–37a betont, danach findet die Modulation innerhalb des singulären Teils statt. In BWV 564 ist die erste Gruppe der Ep III durch den Einschub T. 55b–57a herausgehoben, die Modulation geschieht anschließend in der zweiten Gruppe der Ep III.

⁷⁸ Die Klammern hinter den Taktzahlen bezeichnen die hier beschriebenen Großabschnitte. Auf der fünften Zeile der Figur I ist sichtbar, daß diese Gruppe in BWV 916 noch zum ersten Großabschnitt zu zählen ist, in BWV 564 dagegen als „modulierender Auftakt“ schon den zweiten Großabschnitt eröffnet.

Teilung vorzunehmen. Vielmehr muß der neue Ansatz auf tieferem Intensitäts-Niveau in eine großflächige Steigerung hineingeführt werden, die ihren Höhepunkt erst kurz vor der Reprise findet.⁷⁹ Die Station e-Moll wird darum „zurückgenommen“ und der singuläre Teil dicht an die Ep IV angeschlossen.

Eine hälftige Teilung ist bei Suitsätzen oft, bei Präludien und Fugen relativ selten anzutreffen. Ulrich Siegele weist auf die Betonung der Mitte im sechsstimmigen Ricercar aus BWV 1079 hin.⁸⁰ Einen mit BWV 564 vergleichbaren Aufbau hat das Orgel-Präludium h-Moll BWV 544: die Mitte wird markiert durch die Dominant-Kadenz des zweiten Ritornells. Nach dieser Mittelachse hebt eine Manualiter-Episode in „leiserem“ Satz an, darauf erfolgt eine starke Intensivierung mit neuem thematischem Material (ab T. 54).⁸¹

Die recht komplexe Architektur dieses Concerto-Satzes, die planvolle Steigerung in der zweiten Hälfte und die die natürliche Affinität „überspielenden“ Gruppierungen bestätigen meines Erachtens die oben geäußerte Vermutung, daß die C-Dur-Toccata später als das Schwesterwerk in G-Dur komponiert worden wäre. Dieser Concerto-Satz dürfte die reifste der hier analysierten Kurz-Ritornell-Formen darstellen.⁸²

Trio super „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (BWV 655 und 655 a)

Erstaunlicherweise hat Johann Sebastian Bach die Idee der „Hybrid Concerto Form“ auch auf das Gebiet der Choralbearbeitung übertragen. Im Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ folgt auf einen Concerto-Satz mit Kurz-Ritornellen eine Darstellung der vier Choralzeilen als Pedal-c.f. Werner Breig hat an diesem Stück das Prinzip der motivischen „Verknüpfung“ exemplifiziert:

„Mit dem Ausdruck ‚Verknüpfung‘ ist der Formcharakter des Stückes wohl am zutreffendsten bezeichnet: Die beiden Teile stehen weder unverbunden nebeneinander, noch sind sie andererseits im eigentlichen Sinne integriert.“⁸³

Der Zusammenhang der beiden Teile ($50\frac{1}{2} + 22\frac{1}{2}$ Takte) basiert auf drei Faktoren: 1. Das Hauptthema zitiert den Anfang der Chormelodie; dieses Thema erklingt in beiden Teilen. 2. Der Concerto-Teil verzichtet auf eine „Reprise“ des Tonika-Ritornells; wo „am Schluß ein Tonika-Einsatz . . . erwartet wird, da erklingt statt dessen der Choral und enthüllt sozusagen nachträglich den Ursprung der melodischen Erfindung“.⁸⁴ 3. Nach der Choraldurchführung

⁷⁹ Eine Teilung in zwei etwa gleiche Abschnitte wäre beim Beginn des „begleiteten Pedal-solos“ gegeben; die dort beginnende Steigerung (Anwachsen der Stimmenzahl) vermeidet aber eine Zäsur.

⁸⁰ Bach-Symposium Marburg 1978, S. 137f.

⁸¹ Dazu auch: C. M. Schmidt, *Zur Entwicklung der Form im ephatischen Sinne – Bachs Orgelpräludium b-Moll BWV 544*, in: *Musiktheorie* 1, 1986, S. 195f.

⁸² Wohl in Nachbarschaft zur Kantate BWV 182 (März 17 14), siehe dazu unten im Abschnitt II.

⁸³ W. Breig, *Bachs Orgelchoral und die italienische Instrumentalmusik*, in: *Bach und die italienische Musik – Bach e la musica italiana*, hrsg. von W. Osthoff und R. Wiesend, Venezia 1987, S. 91–107, hier S. 100.

⁸⁴ Ebd.

erklingt, wenn auch in abgewandelter Form, nochmals das Ritornell des Concerto-Teils (T. 70f.). Dennoch bleibt der Eindruck von zwei relativ selbständigen Teilen bestehen. Als trennende Faktoren seien genannt: 1. Der Concerto-Teil endet mit außerordentlich deutlicher Kadenzierung. 2. Beginn des Choral-Teils in tiefer Lage. 3. Der zweistimmige Satz in den choralfreien Abschnitten (so T. 59f.) bildet ein neues Element, sowohl klanglich als auch satztechnisch (die Motive erscheinen in neuen Kombinationen).

Das Trio BWV 655a ist in einer Weimarer Abschrift aus Bachs Umkreis erhalten: die Handschrift P 802 „aus dem Nachlaß von J. L. Krebs“⁸⁵ enthält gegen Schluß (S. 316–321) diese Weimarer Urfassung von der Hand des Johann Tobias Krebs (1690–1762, Vater von Johann Ludwig Krebs). Der Sammelband P 802 spiegelt aller Wahrscheinlichkeit nach den Unterrichtsverlauf von Johann Tobias Krebs in Weimar (nach Walthers Nachricht von 1710 bis 1717).⁸⁶ Im Hauptteil der Handschrift schreiben Walther und Johann Tobias Krebs in buntem Wechsel ein Repertoire von kleineren Choralbearbeitungen nord- und mitteldeutscher Provenienz (Unterricht bei Walther), in der Endphase schreibt nur noch Tobias Krebs, und zwar ausschließlich größere Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach (Unterricht im „Clavier-Spielen“ bei Bach).

Den Zeitpunkt dieser Eintragungen genauer zu bestimmen, fällt schwer. Die Hypothese von Zietz, die Schluß-Phase (S. 303–355) auf „etwa 1714 bis 1717“ anzusetzen, ist mehrfach auf Kritik gestoßen. Aber auch die Gegenthese, daß der „Bach-Teil“ der Handschrift früher („möglicherweise schon kurz nach 1710“⁸⁷) begonnen worden wäre, ist kaum beweisbar.

Ein Indiz, das für die Handschriftengruppe P 802/P 801/P 803 noch nicht untersucht worden ist, gibt wieder einen Hinweis für die Abschrift von BWV 655a: einige erhöhte Töne (fis) sind durch das Zeichen \flat aufgelöst.⁸⁸ Die Vorlage Krebs' (wahrscheinlich Bachs Autograph) wird ebenfalls so notiert haben.

⁸⁵ H. Zietz, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1.); Rezension durch C. Wolff, *Mf* 25, 1972, S. 535; St. Daw, *Copies of J. S. Bach by Walther & Krebs: A Study of the Manuscripts P 801, P 802, P 803*, in: *The Organ Yearbook* 7, 1976, S. 31f.

⁸⁶ Zietz, a. a. O., S. 99.

⁸⁷ So C. Wolff in der genannten Rezension S. 357. Eine Zusammenfassung der bisherigen Diskussion habe ich im BJ 1988, S. 87, versucht. Inzwischen hat Kirsten Beißwenger eine Untersuchung „Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers“ vorgelegt (in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH*. Geburtstagsgabe für Georg von Dadelsen, Kirchheim/Teck 1991, zuvor Privatdruck, Göttingen 1988).

Die Schriftformen Walthers ab S. 126 der Handschrift P 802 werden hier dem Schriftstadium III zugeordnet, das von 1714 bis 1717 zu belegen ist. Gerade das Anfangsdatum dieser Zeitspanne ist aber nicht wirklich fixierbar. Die letzte Eintragung Walthers in P 802 betrifft die Choralbearbeitungen BWV 653b und 653a auf S. 293f.; danach schreibt Johann Tobias Krebs allein weiter: eine Choralbearbeitung Böhms, dann BWV 652a, 656a, darauf folgt unser Trio BWV 655a. Als wahrscheinlichste Datierung dieser Tobias Krebs'schen Abschrift muß vorderhand „um oder nach 1714“ gelten; stichhaltige Argumente für eine frühere Einordnung fehlen jedenfalls bis heute.

⁸⁸ Siehe dazu unten bei BWV 1040.

Wir gewinnen damit für die Komposition des Trios „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ in der Weimarer Fassung den Hinweis „1714 oder früher“.

Einige Charakteristika der Frühfassung BWV 655 a seien kurz skizziert. Das Taktzeichen C für concertoartige Sätze ist für die Weimarer Zeit gesichert durch Bachs Autograph des Trios über „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660a). Ein konsequenter Gebrauch dieses Zeichens, das wohl einen fließenderen, weniger akzentuierten Vortrag anzeigt, ist aber nicht zu beobachten. So müßte jedenfalls der Toccatainsatz aus BWV 916 ebenfalls so bezeichnet sein. Johann Christoph Bach notiert aber C . Noch in den Brandenburgischen Konzerten beobachte ich dieses „Concerto-Allabreve-Zeichen“.⁸⁹ Die Leipziger Notierung der Stücke BWV 655, 660 und 664 kehrt aber zum normalen C zurück (P 271).

Einige satztechnische Details hat Bach für die Leipziger Fassung „verbessert“. In den Takten 2 und 3 des Ritornells (so auch in allen späteren Ritornell-Zitierungen) waren Quintenparallelen zu beseitigen; die ursprüngliche Form des Sechzehntelmotivs, die den Sekundwider Schlag länger beibehält, ist spielerischer, unbekümmerter.⁹⁰ Im Takt 31 wollte Bach offenbar „Akzent-Oktaven“ beseitigen: die ursprüngliche Fassung notiert ais-gis-fis (l. H.) und ais-fis (Pedal).⁹¹

Die Form des Trios „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ ist in der Bach-Forschung bisher nicht mit den beiden Toccataensätzen in Verbindung gebracht worden. Zwar ist die Parallelität der Anlage nicht ganz so eng wie zwischen BWV 916 und 564; doch läßt sich bis zum Ritornell IV für jeden Abschnitt der Toccata ein Pendant mit der gleichen harmonischen Position im Trio bestimmen. Für den weiteren Verlauf von BWV 655 gehe ich von der schon zitierten Annahme Breigs aus, daß die Choraldurchführung gleichsam die Rolle eines Schluß-Ritornells übernimmt. Unter dieser Voraussetzung hätte das Trio ein Ritornell mehr als die beiden Toccataensätze. In der Tat hat das Ritornell V eine besondere Position; diese läßt sich am besten verstehen als zusätzliches Ritornell mit subdominantischem Einschlag. Auch die Episodenteile nach dem Rit V haben kein Pendant in BWV 916 und 564; die Darstellung in Figur I, auf die hier nochmals verwiesen sei, macht diese Ausnahmestellung deutlich.

Wir betrachten die Abschnitte des Trios BWV 655 im Vergleich zu den sieben

⁸⁹ Beispielsweise im ersten Satz des 5. Konzerts BWV 1050.

⁹⁰ Vergleichbare Stellen finde ich in Kantatensätzen, die eher auf 1713 als auf 1714 deuten: Rezitativ Nr. 3 der Jagd-Kantate BWV 208 ab T. 12 (1713), Schlußchor der Kantate BWV 21, Kontrasubjekt zum Thema (z. B. T. 17–18), dieser Chorsatz gilt als Übernahme aus einer anderen Komposition, somit „vor 1714“ datierbar (BC unter A 99, S. 405). Doch vereinzelte sind solche Motive auch noch 1714 anzutreffen, etwa BWV 12/4, T. 15f.

⁹¹ Akzent-Oktaven wurden auch in BWV 916/2 beobachtet (vgl. Fußnote 22). In der Fuge von BWV 564 steht in T. 114 eine Oktavparallele zwischen Manualbaß und Pedal (wobei der Manualbaß hier tiefer liegt als die Pedalstimme); H. Keller zitiert den „köstlichen Humor“ der Quintenparallelen (immerhin: vermindert – rein – vermindert) in derselben Fuge T. 93–94 (*Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 77). Dieser Gebrauch der Quintfortschreitung stammt wohl aus der Satztechnik Georg Böhms (siehe etwa „Auf meinen lieben Gott“, Vers 2, T. 28, Tenor-Baß). Die satztechnische Unbekümmertheit dieser Art ist im späteren Bach-Stil verschwunden; die hier beschriebenen Werke dürften die spätesten Stücke mit solchen „jugendlichen Regelwidrigkeiten“ darstellen.

besprochenen Toccatensätzen BWV 916 und 564. Das Ritornell enthält sowohl eine Wiederholung mit Stimmtausch (T. 2/T. 3, verwandt mit BWV 564) als auch ein Element der „Entwicklung“ (verwandt mit BWV 916): in den Takten 1 und 2a findet eine Imitation des Hauptthemas statt. Die ersten vier Choralöne g'h'd''h' werden in den Manualstimmen durch Sechzehntel verbunden (g'a'h'c''d''h'); im Pedal aber erklingt das Thema unverzerrt. Das ist einerseits eine Anpassung an die Pedalspieltechnik, andererseits ergibt sich im gleichen Zug durch die Weiterführung (G H d H G d; später G H d H G d D G) ein ostinatoartiger Effekt, über dem der genannte Stimmtausch der Oberstimmen stattfindet. Auf kunstvolle Art und Weise sind hier verschiedene Gestaltungsmomente kombiniert; das Ritornell des Trios hat wieder eine andere Struktur als diejenigen der beiden Toccatensätze. Verwandt ist aber die „beharrende“ Harmonik; die Tonika wird nur auf unbetonten Taktzeiten verlassen.

Ein Vergleich des Hauptmotivs, der bis in das BWV (S. 512) gedungen ist, betrifft das Präludium a-Moll BWV 894, das später zum Tripelkonzert BWV 1044 (1. Satz) umgeformt wurde. Dieses Präludium gehört zu den Werken in der Vivaldischen Konzertform mit langem Ritornell und vielfältigen Fragmentierungen desselben. Zusammen mit dem Hauptmotiv in Sechzehnteln übernimmt Bach auch die kontrapunktierende Achtelgruppe (♯ e a gis a).

Die Ritornell-Zitate im Verlauf des Stücks sind etwas stärker variiert als diejenigen der beiden Toccaten. In den Rit III, IV und V wird das Hauptthema schon bei seinem ersten Erklingen vom kontrapunktierenden Motiv begleitet; an die Stelle einer Imitation tritt somit eine Wiederholung mit Stimmtausch.⁹² Die Ritornelle sind dadurch stärker in den Bewegungsfluß integriert und heben sich weniger als „Neubeginn des Themas“ heraus (man vergleiche etwa T. 17 mit T. 7). Diese Verschleierung wird noch verstärkt durch Füllsechzehntel, welche die kurze Atempause vor dem Hauptthema zum Teil unterbinden (etwa T. 17, T. 27 linke Hand, T. 39).

Zwei Ritornelle erfordern eine genauere Betrachtung. Zuerst Rit III in e-Moll. Unmittelbar vor Erreichen der Tonart e-Moll (T. 17) erklingen zwei Takte, die wie ein Ritornell-Zitat anheben (man vergleiche T. 15 mit T. 7; für einen Augenblick entsteht in T. 15 der Eindruck eines zweiten Dominant-Ritornells). In der zweiten Takthälfte geschieht aber jeweils ein Modulationsschritt: T. 15 nach a-Moll und T. 16 nach e-Moll. Über stufenweise fallendem Baß erscheint eine „Weiterbildung“ des Hauptthemas (Erwin Ratz würde sagen: Weiterbildung „zum Zwecke der Modulation“⁹³). Diese modulierende Variante wurde schon in T. 11 (Ep II, Gruppe C1) eingeführt;⁹⁴ die Takte 15–16 stellen also eine Kombination aus Ritornell- und Episoden-Elementen dar. Im dritten Ansatz (T. 17) entfaltet sich dann das Hauptthema zu einem normalen Ritornell.

⁹² Das Phänomen „Wiederholung mit Stimmtausch“ ist somit auf zwei verschiedenen Ebenen anwesend: $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 1 + 1$ Takt.

⁹³ E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951, S. 32, 44 und öfter. Die hier gepflegte Werkbetrachtung verdankt Erwin Ratz entscheidende Impulse.

⁹⁴ Siehe dazu das Notenbeispiel 4.

nell in e-Moll. An diesem Punkt sind erstmals die erwähnten Füllsechzehntel eingesetzt: ein Einschnitt in T. 17 soll vermieden werden. Die wichtigere Zäsur ist offensichtlich diejenige von T. 15; der „modulierende Vorspann“ (T. 15–16) und das Rit e-Moll (T. 17–19) sollen als Einheit gehört werden. Noch komplexer angelegt ist das schon kurz angesprochene Rit V. Die harmonische Zielstation ist C-Dur (Subdominante); in dieser Tonart erklingen aber nur der zweite und der dritte Takt des Rit (T. 43–44). Die vier vorangehenden Takte sind wiederum – vergleichbar den eben besprochenen Takten 15 und 16 – ein modulierender Ritornell-Bestandteil, diesmal aber nicht ein „Vorspann“, den man auch abkoppeln könnte. Vielmehr ist die Integration zu einem wirklichen „modulierenden Ritornell“ hier ungleich stärker:

T. 39	1. Rit-Takt	D-Dur
T. 40	Modulation	D → G
T. 41	1. Rit-Takt	G-Dur
T. 42	Modulation	G → C
T. 43–44	2. + 3. Rit-Takt	C-Dur

Analog zum Vorspann zu Rit III ist das Ansetzen zu einem Ritornell, das dann aber in einen Modulationsweg umgebogen wird. Die Einheiten sind hier größer, nämlich ganztaktig; so erklingt eben je ein vollständiger erster Rit-Takt in D-Dur und G-Dur, bevor die Zielstation C-Dur erreicht ist. Das mag Bach bewogen haben, in C-Dur nur noch T. 2 + 3 zu zitieren; zudem wird aber der Zusammenschluß der ganzen Sechstaktgruppe zu einem modulierenden Rit gestärkt. Verwandt mit T. 15–16, aber auf ganztaktige Einheiten gedehnt, ist auch der Modulationsvorgang: man vergleiche T. 40a mit T. 15b. Die stufenweise fallenden Achtel im Pedal sowie die Variante a' des Hauptthemas bilden den Ansatz von T. 40, der dann aber ausgreifend erweitert wird. Modulationsziel ist der Quintfall (T. 15–16 dagegen steigende Quint); es findet also eine „doppelte Subdominantwendung“ statt.⁹⁵

Wenn wir nun zur Betrachtung der Episoden übergehen, so werden die Unterschiede der thematischen Disposition noch größer. Auffallend ist zunächst die Vielfalt der Motivik; es hält schwer, ein eigentliches „Hauptthema“ der Episoden zu benennen (in den Toccataen erfüllt die Gruppe B diesen Anspruch). Dennoch spielen vielfältige Korrespondenzen zwischen den Episodenabschnitten. Eine zweite Differenz, ein fundamentaler Unterschied, besteht darin, daß ein wichtiges Episodenmotiv als Weiterbildung des Hauptthemas (Anfangsmotiv des Ritornells) zu interpretieren ist. Eine Kontrastwirkung zwischen Ritornell und Episode ist bei diesem Choraltrio nicht zu erwarten. Wie schon angedeutet, bewirkt die Variante a' des Hauptthemas einen Quintschritt des Fundaments. Damit ist ein dritter Unterschied angesprochen: charakteristisch für die Episoden des Trios ist die häufige Harmoniebewegung in

⁹⁵ Zu diesem Begriff vgl. meine Studie *Zur Konzertform in einigen späten Orgelwerken Johann Sebastian Bachs*, in: *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, hrsg. von P. Reidemeister und V. Gutmann (Sonderband der Reihe „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis“ zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis), Winterthur 1983, S. 218. Die gleiche Baßfigur in BWV 1046/1, T. 33f.

steigenden oder fallenden Sequenzen (meist in Quintschritten). Das ist insbesondere ein Gegensatz zur Toccata G-Dur, wo wir außerordentlich viele harmonisch stabile Gruppen beobachtet hatten.

Sogleich deutlich wird dieses harmonische „Fließen“ in der an das Rit anschließenden Gruppe B ($1\frac{1}{2}$ Takte). Hatte B in den beiden Toccaten eine stabile, quasi-thematische Struktur, so wirkt es im Trio wie eine Entwicklungsgruppe nach dem Hauptthema: der Baß fällt in drei Schritten stufenweise von der I. zur V. Stufe.⁹⁶ Auch die Motivik klingt keineswegs „thematisch“: in der Sechzehntelfiguration der rechten Hand wird kein Hauptmotiv festgehalten, obschon dies, parallel zum halbtaktigen Schritt des Pedals, leicht möglich wäre. Die Harmonik basiert auf der stufenweisen Verschiebung von 6-Akkorden, die durch 7-6-Vorhalte in der l. H. „verkettet“ sind; auch das ein Topos bei Entwicklungsgruppen in ähnlicher Position.

Trotz ihrer abweichenden Struktur folgt die Gruppe B meist direkt auf das Ritornell. Der Anschluß ist dicht, keine Zäsur hemmt den Sechzehntelfluß. Die Dominant-Wendung unmittelbar nach dem Rit ist somit im Trio – dies als Gegensatz zu den Toccaten – der „Normalfall“. Nicht immer paßt die Dominant-Wendung zum Modulationsziel der jeweiligen Episode. In der Ep II wird das in T. 11 erreichte A-Dur sogleich wieder nach D-Dur zurückgenommen. In der Ep III, die den Weg e-Moll → h-Moll zurückzulegen hat, wird eigenartigerweise die Gruppe B stark verändert: sie verweilt in e-Moll. (Die nächste Gruppe, C₃, besorgt dann die Dominant-Wendung.) Nach dem „modulierenden Rit V“ erklingt B zweimal hintereinander: die „doppelte Subdominant-Wendung“ des Rit V (D → G → C) wird durch das doppelt gesetzte B sofort wieder rückgängig gemacht: C → G → D.

Im Gegensatz zu den B-Abschnitten wird in den mit C bezeichneten Gruppen (C₁, C₂ und C₃) „motivische Arbeit“ geleistet: sie spielen – wie schon mehrfach angedeutet – mit (modulierenden) Varianten des Hauptthemas. Das Notenbeispiel 4 veranschaulicht die Metamorphose: während das Hauptthema (Beispiel 4/2) zur Terz zurückkehrt (Rit, stationär), strebt die Variante a' (Beispiel 4/3) aufwärts zur Septime. Naturgemäß verbindet sich damit eine harmonische Bewegung: C₁ ($1\frac{1}{2}$ Takte) schreitet halbtaktweise in Quinten aufwärts. Im bruchlos anschließenden C₂ wird Motiv- und Harmoniebewegung umgekehrt (Beispiel 4/4); der Akkordwechsel ist nun doppelt so schnell, C₂ führt zielstrebig zur Kadenz.

C₂ ist der Gruppe C in BWV 916 vergleichbar. Die Harmoniebewegung ist zwar hier langsamer und die Quintfallsequenz ist nicht „vollständig“: sie berührt die Stufen III–VI–II–V–I–IV. Auf der IV. Stufe setzt mit einem Sekund-Akkord der Kadenzvorgang ein. Die Wirkung aber ist durchaus als analog zu bezeichnen.

Die Episode I moduliert in der beschriebenen Weise (Gruppe B) nach D-Dur (T. 4–5a); in weiteren $1\frac{1}{2}$ Takten wird D-Dur bestätigt (Kad). Zwar erscheint in T. 5b (r. H.) und in T. 6a (l. H.) ein Motiv, das später (T. 37) nochmals zitiert wird; als Ganzes aber ist diese $1\frac{1}{2}$ taktige Kadenzgruppe von sekundärer thematischer Bedeutung, dadurch rechtfertigt sich das neutrale Sigel *Kad*.

Das erstmalige Auftreten der C-Gruppen in der Episode II geschieht ohne Auf-

⁹⁶ Solche „Entwicklungsgruppen“ etwa im Präludium e-Moll BWV 546 (T. 5f.) oder im Präludium Es-Dur BWV 552 (T. 5f.). Siehe dazu den eben genannten Aufsatz S. 218 und 222.

hebens; im erzählenden Fluß des Triosatzes tauchen die Varianten des Hauptthemas fast unbemerkt auf. Die Folge $B + C_1 + C_2 + Kad$ wirkt hier weniger geschlossen, weniger stringent als die Gruppierung $B + C + Kad$ in BWV 916 (Anlehnung an den „Fortspinnungstypus“). Verantwortlich für diese lockere, erzählende Wirkung ist in erster Linie die wenig zielgerichtete Baßbewegung: eigentlich erstaunlich, daß am Ende der fünf beweglichen Takte (T. 10–14) wieder der Ausgangspunkt D-Dur da ist.

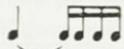
Beispiel 4: J. S. Bach, Trio super „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“, BWV 655 a

Die Entwicklung von Dominant-Ritornell II zum Rit III auf der Tp ist in den drei betrachteten Werken recht verschieden gestaltet. Gemeinsam ist eine Bestätigung (Weiterführung) der Dominant-Stufe: nur kurz ($B + Kad$) in BWV 564, etwas länger ($B + C + Kad$) in BWV 916, ausführlich ($B + C_1 + C_2 + Kad$) in BWV 655. Die Modulation ist am ehesten in der Ep und mit Motivmaterial der Ep zu erwarten, so ist sie aber nur in BWV 564 ($B + Tr$, 2 steigende Quintschritte) gestaltet; der Weg wird auf gleiche Art zurückgelegt in BWV 655 (2 steigende Qschr), dies aber in einem Vorspann zum Rit III; außergewöhnlich ist die Lösung von BWV 916 (Rückkehr zur T, harmonische Rückung in Rit III). Allen Varianten gemeinsam ist aber, daß eine Kadenz auf der Dominante oder auf der Tonika die wichtigste Zäsur bildet; das Abschließen eines Dur-Teils ($T + D$) war Bach wichtiger als das Erreichen der Tp.

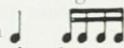
Die Episode III ist erfahrungsgemäß bezüglich der Motivbehandlung die freieste, hier aber nicht im Sinne von „durchführungsartiger“ Motivarbeit, sondern durch Variierung schon bekannter Abschnitte. Die Sigla $B' + Kad + C_3 + C_2 + Kad$ versuchen, den unterschiedlichen Verwandtschaftsgrad mit der „Grundform“ $B + C_1 + C_2 + Kad$ darzustellen. B' (T. 20–21) knüpft in der thematischen „Schichtung“ (r. H. Sechzehntel, l. H. + Pedal komplementäre Achtelaufakte mit Vorhaltbildungen) an die Gruppe B an; die Motivik ist aber frei und B' moduliert nicht. Auch der deutliche Kadenzabschluß (vgl. T. 21b mit T. 6b) unterstreicht, daß Bach die Station e-Moll nochmals bekräftigen wollte. C_3 kombiniert Elemente aus C_1 (halbtaktweises Dialogisieren zwischen Achtel- und Sechzehntelgruppen in den beiden Händen) und aus C_2 (fallende Motivik, fallende Sequenzrichtung); hier findet die Wendung $Tp \rightarrow$

Dp statt. Die Bewegung mündet wieder zäsurlos in die fast wörtlich übernommene Schlußgruppe C 2, die zur Kadenz in h-Moll führt.

Die Disposition der Ep III erinnert deutlich an dieselbe Episode in der Toccata G-Dur: Bestätigung der Tp (aber keine merkliche Zäsur) – modulierende Gruppe – Kadenzieren in der Dp. Und sie läßt zugleich die spezielle Gestaltung der Ep III in der Toccata C-Dur nochmals bewußt werden: starke Hervorhebung des Tp-Abschlusses – Zäsur – Modulation zur Dp, wobei das Erreichen der neuen Tonart (e-Moll) möglichst wenig herausgestellt wird. Die Abweichung vom modulierenden B (wie es sonst in BWV 655 normal ist) bringt also eine Anlehnung an die Gestaltung in BWV 916.

Mit dem singulären Teil betreten wir nun Neuland; ab hier ist die Anlage der Abschnitte und die harmonische Disposition nicht mehr direkt den beiden Toccaten vergleichbar. Eine „Episode IV“ fehlt im Trio an dieser Stelle (man erinnere sich: auch in BWV 564 ist die Ep IV sehr kurz), es sei denn, man wollte den singulären Teil als „Episode IV“ bezeichnen. In der Tat hat dieser Abschnitt im Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ keineswegs den Charakter einer Solokadenz (dazu stünde er auch nicht am richtigen Platz), aber seine motivische Gestaltung ist doch weitgehend singulär. Er unterscheidet sich von der umgebenden Thematik durch den schreitenden Achtelbaß mit weitem Ambitus, durch zahlreiche Bindungen vom Typus  oder  und durch das fast völlige Fehlen von Pausen. Durch alle diese Faktoren entsteht ein Kontrast auf klanglicher Ebene, der am besten mit „più legato“ umschrieben werden kann.⁹⁷

Der durchgehende Achtelbaß faßt den ganzen Teil zusammen (T. 30–38). Die wechselnden Motive der Oberstimmen untergliedern ihn in vier Gruppen:

1. T. 30–31: Bindungen  wechseln viertelweise zwischen den Manualstimmen, Bestätigung der Rit-Tonart h-Moll (Position erinnert an B', T. 20–21);
2. T. 32–34: Zentrumsgruppe, Bindungen  wechseln in Halben zwischen den Manualstimmen (Anklang an C-Gruppen), schon T. 32 ist die Zieltonart D-Dur erreicht, steigende Sequenz zum Höhepunkt;
3. T. 35–36: dort neues 16tel-Motiv, nun wieder fallend;
4. T. 37–38: Schlußgruppe, zitiert Motiv aus T. 5b–6a, Kad in D-Dur.

Eigenartig ist die knappe Rückführung in den Dur-Bereich und dann das breite Verweilen in D-Dur. Diese neuerliche Betonung der Dominant-Tonart wird sogar noch weiter ausgebaut. Es folgt ja nun das „modulierende Ritornell“ V mit seiner doppelten Subdominant-Wendung D → T → S, und wir haben schon beobachtet, daß danach die zweimal gesetzte B-Gruppe sogleich wieder nach D-Dur zurückleitet.

⁹⁷ Dies ist ein Beispiel dafür, wie das genaue Betrachten eines Stücks für die Spielweise fruchtbar werden kann: wenn mir der „più-legato-Effekt“ bewußt ist, werde ich ihn auch auf der klanglichen Ebene besser zur Geltung bringen.

Doch betrachten wir zunächst diese Episode V in ihrem thematischen Bau. Abgesehen von dem zusätzlichen, vorangestellten B (T. 45–46a) entspricht die Ep V „Takt für Takt“ der Ep II. Wir finden hier eine Wiederaufnahme der „Grundform einer längeren Episode“, wie sie vorzugsweise in der zweiten Episode exponiert wird. Zieltonart ist in der Ep II die Dominante, in der Ep V dagegen die Haupttonart; es ist also der ganze Abschnitt um eine Quint tiefer transponiert. (Erinnern wir uns: Rit II steht in D-Dur, die nachfolgende Gruppierung B + C1 + C2 + Kad schließt ebenfalls in D-Dur, die kurze Ausweichung nach A-Dur in T. 11 ist wenig hervorgehoben.) Die Ep V knüpft in C-Dur an das (modulierende) Rit V an; das zweifach gesetzte B führt ohne Zäsur über G nach D-Dur zurück. Die entsprechende A-Dur-Kadenz der Ep II (T. 11) wird „überspielt“, hier aber ist die D-Dur-Kadenz (T. 48) als deutlicher Einschnitt gestaltet (Pausen in der l. H. und im Pedal). Die verbleibenden Gruppen C1 + C2 + Kad leiten nach G-Dur zurück; C2 wird dabei einerseits intensiviert (beide Manualstimmen laufen in Sechzehnteln), andererseits sorgt die extrem tiefe Lage der r. H. für eine Diminuendo-Wirkung. Auch die einzigen 32tel-Werte des Stücks in der Kadenz (T. 51) steigern die Erwartung auf den Choralteil.

Wenn wir Rit V und Ep V im Zusammenhang betrachten, so fällt zuerst die starke harmonische Bewegung ins Auge: D–G–C–G–D. Die Ausweichung zur Subdominante wirkt wie eine Wellenbewegung, die sogleich zurückrollt. Die beiden modulierenden Rit-Takte 40 und 42 sind intensiv gestaltet durch den großen Ambitus aller Stimmen (Oktavumfang oder mehr). Kein Haltepunkt unterbricht diesen Wellenschlag; hingegen ist die genannte Zäsur am Ende des Wellenschlags bemerkenswert, da sie in der Ep II nicht vorgebildet ist. Es wäre Bach ein leichtes gewesen, die Station C-Dur (oder auch die Station G-Dur) hervorzuheben, doch wird die Aufmerksamkeit des Hörers klar nach D-Dur gelenkt. Die Dominanttonart ist somit nach der Station h-Moll (Rit IV) der weitaus wichtigste harmonische Schwerpunkt. Daß die Haupttonart G-Dur so wenig in Erscheinung tritt, ist nur denkbar unter der Voraussetzung, daß der nachfolgende Choralteil als „Reprise“ gehört wird.

Im Choral-Teil (T. 51b–70a) spielen die Oberstimmen vor allem mit dem Hauptthema und mit dessen Achtel-Kontrapunkt (♯ d g fis | g). In dieses „Duo für zwei Violinen“⁹⁸ hineinkomponiert, erklingen in unregelmäßigen Abständen die vier Choralzeilen der Melodie „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ im Pedal. Keine deutlichen Kadenzierungen unterbrechen den steten Fluß. Noch über dem Schlußton G der letzten Choralzeile beginnt das „Coda-Ritornell“ in C-Dur; die Zitierung ist zwar nicht wörtlich, aber alle Elemente sind vorhanden. Durch eine leichte Anpassung ist der Abschluß nach G-Dur (statt C-Dur) umgelenkt; so kann das Trio direkt mit diesem Ritornell ausklingen. Die IV-I-Kadenz, an die C-Dur-Toccata erinnernd, ergibt eine „schwebende“ Schlußwirkung.

Abschließend fragen wir wieder nach dem übergreifenden, die Vielzahl kurzer Abschnitte ordnenden Zusammenhang. Heben sich besonders wichtige Zäsuren aus dem erzählenden Fluß heraus? Ein Zusammenschluß des Ritornells mit

⁹⁸ Es bestehen Verwandtschaften motivischer Art zu Concerto-grosso-Sätzen von Torelli, siehe dazu das Notenbeispiel 9.

der nachfolgenden Episode ist nach der Betrachtung der Gruppe B (Stichwort „Entwicklung“) und auch im Vergleich mit den oben analysierten Toccaten fraglos gegeben. Eine deutliche Kadenzwirkung wird „aufgespart“ bis zur Gruppe C₂ (Qfs + Kad); der Concerto-Teil des Trios wird auch mit dieser Gruppe abgeschlossen. Die Zusammenfassung je eines Ritornells mit der folgenden Episode zu einer Formeinheit der „zweiten Schicht“ wird auch durch die Analogie der G-Dur-Tocatta bestätigt.

Unter den hier besprochenen Werken sind die Episoden von BWV 916 am ehesten als „gegenthematisch“ zu bezeichnen. Die Kombination B + C + Kad ist dem Fortspinnungstypus vergleichbar; die Zäsur nach dem Rit ist relativ deutlich. Beim Trio hingegen hat die B-Gruppe Entwicklungscharakter und die C-Thematik ist aus dem Rit-Thema abgeleitet. Dieses „Herausfließen“ einer Gruppe je aus der vorangehenden versuche ich mit der Bezeichnung „erzählend“ zu beschreiben.

Durch diese Zusammenfassung ergeben sich fünf Teile mit den Taktzahlen $6 + 8 + 12 + 12 + 12\frac{1}{2}$. (Es sind hier nur fünf Teile – sechs bei BWV 916 –, weil dort der singuläre Teil als selbständiger Abschnitt gezählt wurde. Hier dagegen steht er anstelle der Ep IV.) Wir erhalten so einen nahezu „symmetrischen“ Plan:

6 8 12 12 12 $\frac{1}{2}$

G-Dur D-Dur h-Moll D-Dur G-Dur

Beispiel 5: J. S. Bach, Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“, Plan der harmonischen Entwicklung (T. 1–50)

Die „Mitte“ wird hier nicht durch die Tp gebildet (wie in BWV 564), sondern durch die nachfolgende Station h-Moll (Dp); dies wird dadurch verständlich, daß im Trio „zusätzliche“ Abschnitte angefügt sind (im Notenbeispiel durch Klammer bezeichnet), so daß die „Mitte“ weiter nach „hinten“ rückt. (Man vergleiche dazu den harmonischen Plan von BWV 916 im Notenbeispiel 1: nach der Station h-Moll wird dort sofort zum Zentrum G-Dur zurückgeleitet.) Die ersten drei Abschnitte ($6 + 8 + 12$ Takte) bilden die erste „Hälfte“ des Trios, die weitgehend parallel zu den schon analysierten Toccatensätzen verläuft; die zweite „Hälfte“ ($12 + 12\frac{1}{2}$ Takte) ist jedoch im Trio individuell gestaltet und zeichnet sich allgemein durch eine gesteigerte Intensität aus (im singulären Teil durch das „più legato“, im modulierenden Rit durch den großen Ambitus der Stimmen, in der Gruppe C₂ durch zusätzliche Sechzehntel).⁹⁹

Die im Notenbeispiel 5 angedeutete „Symmetrie“ soll keinesfalls überbewertet werden. Erstaunlich ist immerhin die regelmäßige Disposition der D-Dur-Kadenz. Wie wir gesehen

⁹⁹ Bei einem Orgeltrio ist ein Klangkontrast im Sinne von Tutti und Solo von vornherein ausgeschlossen. Auch das Anwachsen der Stimmenzahl, das in den Toccaten als Mittel zur Steigerung der Intensität zu beachten war, fällt hier außer Betracht.

haben, berühren zwei Takte des modulierenden Rit V die Subdominante C-Dur; diese Tonartenstation wird aber von D-Dur aus in einer „Wellenbewegung“ aufgesucht und sogleich wieder mit Ziel D-Dur verlassen. In einem späteren Stadium seiner Entwicklung hätte wohl Bach an dieser Stelle der Subdominante mehr Raum gewährt; als Beispiel für eine solche Gestaltung bietet sich das Praeambulum der Cembalo-Partita G-Dur BWV 829 an (als Leipziger Rückgriff auf die Kurz-Ritornell-Form ist dieses Werk im Kapitel IV kurz beschrieben).¹⁰⁰

Der Choralteil entspricht mit seinen $22\frac{1}{2}$ Takten etwa einer „Hälfte“ des Concerto-Teils ($26 + 24\frac{1}{2}$ Takte); seine Intensität ist vergleichbar der ersten Hälfte des Concerto-Teils, ein Höhepunkt der Verdichtung ist hier als Zentral-Abschnitt disponiert ($24\frac{1}{2}$ Takte). Die „Verknüpfung“ der Teile ist noch enger als bei der C-Dur-Toccatà, anders gesagt: einen Passaggio-Teil, ein Pedal-Solo und einen Concerto-Satz miteinander verbinden zu wollen, ist von vornherein das schwierigere Unterfangen.

II. VERGLEICHE MIT KANTATEN

Da die frühen Orgel- und Cembalowerke Bachs nur wenige Anhaltspunkte für eine chronologische Einordnung bieten, ist der Stilvergleich mit den besser gesicherten Kantaten eine wertvolle Hilfe. Die hier herangezogenen Kantatensätze gehören zu den frühesten datierbaren Kantaten der Weimarer Zeit: Februar 1713 bis Juni 1714. Für die „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“ gibt es in den späteren Weimarer Vokalwerken keine Beispiele mehr; der Schwerpunkt dieser formalen Konzeption dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach in den Jahren 1713 bis 1714 oder früher liegen.¹⁰¹

Die Sonata der Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ (BWV 182)

Eine Reihe von frühen Bach-Kantaten wird von einer kurzen, selbständigen Instrumental-Sinfonia (auch Sonata oder Sonatina genannt) eröffnet. Dies gilt sowohl für die Mühlhäuser Gruppe (BWV 4, 106 und 196) als auch für die Weimarer Kantaten bis Frühjahr 1715 (BWV 182, 12, 21, 152 im Jahr 1714; BWV 18 und 31 im Jahr 1715, BWV 18 vielleicht früher). „Die verwendeten Formen sind mannigfaltig und wiederholen sich in keinem Falle auch nur annähernd.“¹⁰² Die „Sonata“ der Palmsonntagskantate „Himmelskönig, sei willkommen“, komponiert zum 25. März 1714 (BWV 182; BC A 53) gehört zum hier diskutierten Formtypus mit Kurz-Ritornellen. „Diese Kantate Bachs ist wohl die erste nach seiner Ernennung zum Konzertmeister am Weimarer Hof,

¹⁰⁰ W. Breig stellt ähnliche Überlegungen zum Weimarer und zum Leipziger Stil Bachs an, dies anhand der Choralbearbeitungen über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664 (bzw. 664a) und BWV 676. Vgl. den in Fußnote 83 genannten Aufsatz.

¹⁰¹ Im BJ 1988 versuchte ich, eine Gruppe von Tastenwerken rund um die Mühlhäuser Kantaten von 1707/08 zu datieren; ein detaillierter Vergleich der reifsten Weimarer Orgel- und Cembalowerke mit den Kantaten von 1715/16 steht noch aus (einige Ansätze dazu in meinem in Fußnote 55 angegebenen Aufsatz). Für die Jahre von 1708 bis 1713 stehen keine ähnlichen Datierungshilfen zur Verfügung; zum „geduldigen Befragen der erhaltenen Quellen“ (Schulze Bach-Überlieferung, Klappentext) muß ein ebenso sorgfältiges Ordnen und Bewerten der stilistischen Indizien treten.

¹⁰² Dürr St 2, S. 92. Der Instrumentalsatz BWV 1040 (zur Jagd-Kantate BWV 208 gehörig)

die am 2. März 1714 ausgesprochen wurde und ihm die monatliche Komposition neuer Kantaten zur Auflage machte.“¹⁰³

Von den Adventskantaten des Jahres 1716 an verwendet Bach für den Eröffnungsschor die Technik des „Choreinbaus“: die Kantate beginnt mit einer relativ geschlossenen „Sinfonia“, die aber nun in der Funktion eines „Ritornells“ das Hauptthema für den ganzen Satz bereitstellt.¹⁰⁴ Es liegt auf der Hand, daß diese Technik einen deutlichen Schritt auf dem Weg „von der kleingliedrigen Reihungsform zur einheitlichen Großform“ darstellt.¹⁰⁵ Demgegenüber gehört die Anlage der Kantate 182 noch zum früheren „kleingliedrigen“ Typus: thematisch selbständige Sonata, dann direkt einsetzend der Chorsatz, bei dem die Reihung verschiedener, relativ selbständiger Abschnitte das vorherrschende Formprinzip zu sein scheint (das *Dacapo* und thematische Rückgriffe zeigen allerdings Bachs Wunsch nach „Verknüpfung“ und Abrundung).

Für die Tastenwerke darf man daraus einen Analogieschluß ziehen: die Stücke in der „Hybrid Concerto Form“ stehen in Nachbarschaft zu der „kleingliedrigen“ Kantatenform von 1714. Einheitliche Concerto-Anlagen wie die „Dorische“ *Toccata* BWV 538 oder das *Präludium a-Moll* BWV 894 (später *Tripelkonzert*) stehen in formaler Hinsicht näher bei der Kantatenform von 1716. Jedenfalls kann man die These aufstellen, daß ein Werk in der „Hybrid Concerto Form“ vor den Adventskantaten des Jahres 1716 entstanden sein muß, wahrscheinlich einige Zeit vorher.

Die Kantate 182 ist in autographischer Partitur aus der Weimarer Zeit überliefert (*P 103*, dazu auch die Gruppe 1 der Originalstimmen unter der Signatur *St 47* und *St 47a*). Die Zuordnung zum Palmsonntag 1714 wurde von Alfred Dürr begründet und gilt seither als gesichert.¹⁰⁶ Die Notationsgewohnheit, ein \sharp durch \flat aufzulösen, verbindet dieses Manuskript mit den meisten anderen Stücken unseres Werkkreises.

An den ersten vier Kantaten des Jahres 1714 (BWV 182, 12, 172 und 21) fällt auf, daß drei davon mit einer langsamen *Sinfonia* beginnen.¹⁰⁷ „Himmelskönig“ läßt zwei Oberstimmen im punktierten Rhythmus über einem *Pizzicato*-Unterbau konzertieren (*Grave. Adagio*), „Weinen, Klagen“ führt ein affekthaltiges Oboen-Solo über motivgeprägtem Streichersatz (*Adagio assai*) und die „Bekümmernis“-Kantate beginnt mit einem Triosatz (Oboe, Violine) mit Streicher-Accompagnement, wiederum *Adagio assai* und sehr ausdrucksstark. Offenbar sind in allen drei Stücken – auf verschiedenen Ebenen – italienische Einflüsse wirksam: expressive *Adagio*-Ornamentierung mit kurzen Notenwerten (bis zum 64stel) in BWV 12 und 21, die formale Anlage mit Kurz-Ritornellen in BWV 182.

Der punktierte Rhythmus der beiden Oberstimmen (Blockflöte und Violine)

wird bei Dürr nicht analysiert; wenn man ihn in die Betrachtung mit einbezieht (und damit den Einleitungssätzen gleichstellt), so müßte der zitierte Satz eingeschränkt werden.

¹⁰³ Dürr *KT*, S. 298.

¹⁰⁴ Dürr *St 2*, S. 112.

¹⁰⁵ Dürr *KT*, S. 29.

¹⁰⁶ Dürr *St 2*, S. 23, 64, 169 etc.; schon im BWV „EZ Weimar 1714 oder 1715“ (S. 238).

¹⁰⁷ Die ersten vier, oder zumindest die ersten drei Kantaten des Jahres 1714 (BWV 182, 12, 172 und 21) bilden – durch verschiedene Gemeinsamkeiten zusammengeschlossen – eine geschlossene Gruppe. Siehe dazu Dürr *St 2*, S. 169f.

wird meist mit der französischen Ouvvertüre in Verbindung gebracht; der Satztypus der eigentlichen Ouvvertüre, wie er dem jungen Bach seit frühester Zeit geläufig war,¹⁰⁸ hat aber ein recht abweichendes Gesicht. Bei der Sonata zur „Himmelskönig“-Kantate wären deshalb auch andere mögliche Vorbilder in Betracht zu ziehen. In den Concerti op. 8 von Giuseppe Torelli finden sich mehrere langsame Sätze mit Punktierungen; die Tempo-Bezeichnungen lauten Largo oder Adagio, und gelegentlich erhält ein Solo-Violinist die Aufforderung, „con affetto“ zu spielen.¹⁰⁹ Insbesondere möchte ich hier das Concerto grosso op. 8/1 in C-Dur heranziehen, das uns auch noch im Zusammenhang mit der Ritornell-Technik beschäftigen wird.¹¹⁰ Kantable Motive von der Länge eines halben oder ganzen Taktes erklingen alternierend in den Oberstimmen; sehr bemerkenswert sind die von Torelli gesetzten Bögen, die natürlich einen viel milderen Affekt anstreben als er in der majestätischen Ouvvertüre vorherrscht.¹¹¹ Das Notenbeispiel 6 bezieht in den Vergleich auch das Adagio der Orgel-Toccata C-Dur (BWV 564) ein; dieses Stück gehört ja zum engsten Kreis der hier besprochenen Werke. Die Wahrscheinlichkeit, daß die beiden Adagii BWV 182/1 und 564/2 nach dem Vorbild Torellis gebildet sind, wird dadurch gestärkt. (Beispiel 6 auf S. 69)

Die Sonata aus der „Himmelskönig“-Kantate ist im Vergleich mit den oben besprochenen Tastenwerken eine Miniatur: sie zählt nur 21 Takte. Entsprechend knapp gefaßt ist auch das Ritornell mit $1\frac{1}{2}$ Takten. Seine Binnenstruktur ist stark abweichend von den schon analysierten Ritornellen (offensichtlich wäre auch der Raum für Motiv-Wiederholungen zu knapp): wir hören ein geschlossenes, melodiebetontes Thema, das von einem typischen Baßmodell gestützt wird. Der melodische Verlauf gliedert sich in Aufstieg (den Oktavraum durchmessend¹¹²), kurzen Ruhepunkt und allmähliches Sich-Neigen zum Abschluß auf der Terz; ein bezwingender melodischer Bogen.

Das gleiche Baßmodell stützt das Thema der Giga (Schlußsatz) aus der Concerto-Bearbeitung C-Dur BWV 977 (möglicherweise nach Vivaldi). Ein verwandtes Modell ist auch im Schluß-Presto des G-Dur-Konzerts von Telemann zu finden, an dessen Stimmenabschrift Bach beteiligt war. Der Hinweis auf den fast identischen Beginn des Grundbasses der Goldberg-Variationen demonstriert allerdings klar, daß chronologische Erwägungen aus diesen Parallelen kaum abzuleiten sind.

Vom zweiten Auftreten an ist dem Hauptthema ein Kontrasubjekt beigegeben (T. 3, Violine); nur einmal (Rit III) tritt Stimmtausch auf, sonst bevorzugt das melodisch einprägsamere Hauptthema die Oberstimme (Blockflöte)¹¹³. Das

¹⁰⁸ BJ 1988, S. 99 (J.-C. Zehnder).

¹⁰⁹ Concerti op. 8/2, op. 8/4 und op. 8/7.

¹¹⁰ Siehe unten S. 80ff.

¹¹¹ Die Sonata ist denn auch meistens in einem munteren, eher ouvvertürenartigen Tempo zu hören. Die Parallele zu BWV 564/2 gibt einen Tempo-Hinweis für die „Himmelskönig“-Sonata.

¹¹² Oktavdurchmessende Themen auch in den Ritornellen von BWV 916 und 564.

¹¹³ Es stellt sich damit die Frage, ob die Imitation oder die refrainartige Ritornell-Wiederkehr das primäre Gestaltungsmoment darstellt. Da der Baß bei allen Ritornellen völlig gleich-

Largo

Grave. Adagio

Adagio

Beispiel 6: G. Torelli, Concerto grosso op. 8/1, Mittelsatz, T. 13; J. S. Bach, Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182, Sonata, T. 7; J. S. Bach, Toccata C-Dur BWV 564, Adagio, T. 16.

Ritornell erklingt in der beschriebenen Form fünfmal, und zwar auf den Tonartenstationen G-Dur/D-Dur/a-Moll/C-Dur/e-Moll; dieser Tonartenkreis weicht deutlich ab vom „Normalfall“ T – D – Tp – Dp (die Folge der Stationen wird im Zusammenhang mit den Episoden besprochen werden). Das Feh-

lautend verläuft, und da das Thema bei vier von fünf Ritornellen in der Oberstimme liegt, ist der Anteil „Imitation“ als sekundär zu betrachten (die Termini „Kontrapunkte“ und „Permutation“ scheinen für dieses einmalige Stimmtauschverfahren – siehe Dürr St 2, S. 93 – nicht adäquat).

len des Schluß-Ritornells auf der Tonika erinnert an das Trio „Herr Jesu Christ“: das Schluß-Ritornell kann ersetzt werden durch eine andere Form von „Reprise der Haupttonart“. Doch ist die Situation in den beiden Werken nicht direkt vergleichbar; wir berühren hier einen ganz zentralen Punkt in der formalen Konzeption der Sonata. Die Schlußbildung dieser Einleitungsmusik ist stark auf eine „Öffnung“ zum nachfolgenden Chorsatz hin angelegt;¹¹⁴ der singuläre Teil ist deshalb ganz an den Schluß gerückt, eine formale Schließung durch die normale Reprise ist vermieden. Mit anderen Worten: in einem ersten Abschnitt (15 Takte) findet das fünfmalige Alternieren zwischen Rit und Ep statt, ein recht gleichförmiger, stationärer Vorgang; im zweiten Abschnitt (6 Takte) geschieht dann diese singuläre Entwicklung mit stark emphatischem Aufschwung und klanglicher Ausweitung („coll' arco“ der tiefen Streicher). „Himmelskönig, sei willkommen“ singt gleich danach der Chor. Die Episoden sind durch das Weiterfließen des punktierten Rhythmus nur wenig von den Ritornellen abgehoben. Dennoch ist ein Hauptmotiv von der Länge eines halben Taktes erkennbar, das alternierend von der Flöte und von der Violine vorgetragen wird. Es tritt in zwei Formen auf, die mit den Baßschritten Quartfall und Quartanstieg korrespondieren (T. 2b bzw. T. 4b). Die Harmoniefortschreitungen zwischen den Ritornellstationen geschehen – mit einer einzigen Ausnahme – in solchen Quartschritten; sowohl in steigender als in fallender Richtung sind die Quartan melodisch „ausgefüllt“ durch Terzschrift + Sekundschritt. So formiert dieser Pizzicato-Baß eine kontinuierliche, Ritornelle und Episoden übergreifende, „kreisende“ Bewegung; im Notenbeispiel 7 ist dieser harmonische Zirkel dargestellt:

Ep I (1½) Ep II (1½) Ep III (1½) Ep IV (2) Ep V (2)

1 Qst unregelm. 3 Qf 4 Qst 4 Qf

Rit I Rit II Rit III Rit IV Rit V

Die Länge der fünf Episoden sowie Zahl und Richtung der Baßfortschreitungen (Quarten) ist über dem Notensystem genannt; es wurde dabei – wie in harmonischen Schemata üblich – mit Quinten statt Quartan gemessen (Qf = Quintfall; Qst = Quintanstieg). Die zwischen den Ritornell-Stationen vermittelnden Stufen sind zudem durch klein gestochene Noten angedeutet. Erstaunlich ist die Beobachtung, daß der harmonische Weg von Rit zu Rit in jedem Fall das Zentrum G-Dur berührt; erstaunlich insbesondere in den Episoden III, IV und V, deren Stufenfolge sozusagen identisch ist (in Ep IV rückläufig, in Ep IV und V um einen Schritt erweitert). Die Zahl der Quintschritte „über G“ ist größer: e-Moll (Rit V) liegt drei Quinten über G; „unter G“ liegt die Subdominante C-Dur, außerdem wird die Stufe a-Moll in der Ep II in fallender Richtung erreicht (es handelt sich hier um die genannte Ausnahme, die einzige Terzfortschreitung).

¹¹⁴ Dürr KT, S. 300.

Eine Bemerkung zur Station a-Moll. Von D-Dur aus (Rit II) wäre die Stufe A in einem Quintschritt zu erreichen; doch müßte sie unter diesen Umständen natürlicherweise A-Dur lauten (so im Trio BWV 635 in der Ep II). Der Stufengang, den Bach komponiert hat, ist komplizierter: er kehrt zuerst nach G-Dur zurück; die Sequenzierung desselben Modells steuert dann C-Dur an, überraschend tritt aber E-Dur (als a-Moll V) an seine Stelle (T. 5 b). Die Station a-Moll wird erreicht als „Terz + Quint unter G“; verlassen wird sie aber als „zwei Quinten über G“. Diese Umdeutung ist im Notenbeispiel durch die senkrecht gestrichelte Linie zwischen a und a' dargestellt.

Mit dieser „sternförmigen“ Anordnung der Modulationswege, mit der Wiederkehr der gleichen harmonischen Stufen, bezweckt Bach wohl, den ganzen Ritornell-Episoden-Teil möglichst einheitlich zu gestalten. Zäsuren und damit die Herausbildung von Abschnitten mittlerer Länge sind vermieden. So ist beispielsweise ein „Moll-Teil“ (wie er etwa von BWV 916 her bekannt ist) dadurch vermieden, daß die beiden Moll-Ritornelle durch ein weiteres Rit in C-Dur voneinander getrennt sind.

Carl Dahlhaus bemerkt, daß die „inneren“ Stufen einer Quintfallsequenz nicht als selbständige Tonartenstationen in Erscheinung treten.¹¹⁵ Zweifellos wirken die häufigen G-Dur-Stufen nicht als eigentliche Tonartenstation; doch wäre die Wirkung eine andere, wenn etwa von C-Dur nach e-Moll über C-Fis-H-E moduliert würde. Auf diese Weise entstünde eine Sektion, die den Tonika-Dominant-Bereich gänzlich vermeidet; Bach bevorzugte aber einen einheitlichen „Klang“ der harmonischen Stufen.

Diesem Ritornell-Episoden-Teil mit seinem gleichbleibenden Intensitätsniveau tritt nun ein zweiter Großabschnitt zur Seite – ich nenne ihn „singulärer Teil“ oder „singuläre Entwicklung“ –, der eine planvoll angelegte Steigerung verkörpert. Im Rit V (e-Moll) schließt das Hauptthema nicht auf der Terz, sondern senkt sich zum Grundton; mit dieser stärker hervorgehobenen Kadenz ist der Scheidepunkt der beiden Teile markiert.

Diese „singuläre Entwicklung“ besteht aus einer leicht variierten Episode, einem Überleitungstakt und zwei Hauptthemen, die in neuen Satzkombinationen (also nicht mehr über dem Pizzicato-Unterbau der Ritornelle) erklingen. Der als Episode V bezeichnete Abschnitt deutet erst durch einige Details auf die neue Entwicklung hin: der B.c. spielt nun Oktav- und Quintsprünge (an die Stelle der „kreisenden“ Harmoniebewegung treten deutlicher „beharrende“ Stufen); damit korrespondiert eine Variante des Episodenmotivs, dessen Anstieg (T. 14, erstes Viertel) an das Hauptthema anklängt. Von T. 16 an (Überleitungstakt) setzt sich der Continuo auf dem Ton C fest, ein völlig neues Element im ansonsten „kreisenden“ Baßgang; die beiden konzertierenden Oberstimmen führen erstmals das Episodenmotiv (Variante) gleichzeitig. Die wachsende Intensität setzt sich in T. 17 fort: die begleitenden Streicher gehen zum „coll' arco“ über, der Baßton C trägt nun einen „erwartungsvollen“ $\frac{4}{2}$ -Klang; darüber schwingt sich das Hauptthema in zweimaligem Ansatz (Violine – Blockflöte) zu hoher Lage auf. Der Ruhepunkt im Thema erfährt in T. 18 (2. Achtel) für einmal alle Stimmen, so daß sich ein fermatenartiger

¹¹⁵ C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel etc. 1968 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 2.), S. 50. Die Beobachtung geht auf Riemann und Fétis zurück.

Spannungsklang (immer noch $\frac{4}{2}$ -Akkord) bildet, der sich anschließend in die G-Dur-Kadenz löst (das Thema muß dazu melodisch angepaßt werden). Der Vorgang ist vergleichbar dem fermatenartigen Dominant-Septakkord vor dem Schluß-Ritornell der C-Dur-Toccaten.¹¹⁶

An diesem Punkt könnte man eine Reprise des Ritornells erwarten (man vergleiche die Situation in BWV 564, T. 75 f.); das würde eine Rückkehr zum leiseren Pizzicato-Unterbau bedeuten. Bachs Absicht zielt aber offenbar auf einen klangvollen Abschluß hin: er verlegt das Hauptthema in den Continuo und läßt die Oberstimmen in vorhaltsgesättigtem, hochliegendem Satz kontrapunktieren. Das Hauptthema setzt mit seinem ersten Motiv dreimal – nämlich auf den Stufen G, E und C – ein; diese Baßlinie entspricht in Umrissen dem Baßmodell des Ritornells (G-Fis-E-H-C-D-G). Der Gedanke einer Reprise ist demnach nicht aufgegeben, sondern transformiert, ein Kunstgriff von hoher Meisterschaft. Die freudige Erwartung, die in den Willkommensgruß an Christus einmündet, ist mit diesem Abschluß der Sonata in wunderbarer Weise ausgedrückt; eine normale Reprise des Ritornells könnte diese Erwartungshaltung nicht zum Ausdruck bringen.

Die Frage nach den Zäsuren, nach den großformalen Abschnitten ist bei der „Himmelskönig“-Sonata weniger komplex als etwa bei der Orgel-Toccaten C-Dur. Einem „kreisenden“ Ritornell-Episoden-Teil steht ein crescendierender Entwicklungsteil gegenüber. Zu diskutieren wäre nur noch der Teilungspunkt. Am wahrscheinlichsten ist die e-Moll-Kadenz T. 13–14: hörbarer Abschluß, Wechsel des Motivs, Wechsel der Baßmotivik (wenn auch nur geringfügig), die Taktzahlen 13 + 8 gliedern das Stück im Verhältnis des goldenen Schnitts (Fibonacci-Reihe).¹¹⁷

Der Gedanke an eine Ouvertüre zur Begrüßung des Himmelskönigs muß wohl fallen gelassen werden zugunsten einer mehr innerlichen Erwartung; dies entspricht auch besser dem „mystisch-schwärmerischen Zug“ des Textes („Du hast uns das Herz genommen“): „der Einzug Christi in Jerusalem soll zugleich auch ein Einzug in unser eigenes Herz sein“.¹¹⁸

Der Instrumentalsatz F-Dur (BWV 1040) und die Arie Nr. 13 aus der Jagd-Kantate (BWV 208)

Einem vielschichtigen Fragenkreis nähern wir uns mit dem Triosatz in F-Dur für Oboe, Violine und Basso continuo, der als Anhang zur Partitur der Jagd-Kantate in Bachs eigener Niederschrift erhalten ist.¹¹⁹ Enge thematische Verwandtschaft verknüpft ihn mit der Arie Nr. 13 „Weil die wollenreichen Herden“ aus dieser Glückwunschkantate, die mit größter Wahrscheinlichkeit um

¹¹⁶ Noch ausgeprägter sind Spannungsklänge mit Fermaten in den benachbarten Kantaten-Sinfonien aus BWV 12 und 21.

¹¹⁷ Dazu C. M. Schmidt, a.a.O. (vgl. Fußnote 81), S. 198; L. Kathriner, *Das Praeludium in c-moll von J. S. Bach*, in: Musik und Gottesdienst 6, 1952, S. 87–96; U. Siegele in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 138; und die in meinem Aufsatz (vgl. Fußnote 95), S. 227 genannte Literatur.

¹¹⁸ Dürr KT, S. 298–299.

¹¹⁹ Zur Quellenlage siehe Dürr St 2, S. 23, und NBA I/35 Krit. Bericht (A. Dürr).

den 23. Februar 1713, den Geburtstag des Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels, erstmals aufgeführt wurde.¹²⁰ Es handelt sich bei diesem Werk um eine der ganz wenigen datierbaren Bachschen Kompositionen zwischen der Mühlhäuser Kantaten-Gruppe (um 1707/08) und dem Einsetzen der regelmäßigen Kantatenproduktion im Frühjahr 1714.¹²¹ Auf die chronologische Bedeutung des Datums „Februar 1713“ für die Einordnung unserer „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“ wurde schon hingewiesen.

Aus der Partitur der Jagd-Kantate läßt sich nicht erschen, an welcher Stelle das Instrumental-Trio erklingen sollte (das Aufführungsmaterial, das darüber Auskunft geben könnte, ist nicht erhalten). Einen Fingerzeig gibt aber die Wiederverwendung und teilweise Erweiterung der beiden Stücke in der Leipziger Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ (BWV 68, zum zweiten Pfingsttag, Erstaufführung am 21. Mai 1725). Hier ist der Instrumentalsatz nach der Arie, und zwar durch eine Überleitungsfigur eng mit ihr verbunden, angeschlossen; die Überschrift „Ritornello“ meint offensichtlich den ganzen Satz, nicht etwa ein Ritornell in unserem Wortgebrauch. Für die Jagd-Kantate schlägt Alfred Dürr¹²² dieselbe Position vor; sie ist da besonders sinnvoll, indem das Instrumental-Trio zwischen zwei Continuo-Arien plaziert wird und so für klangliche Varietät sorgt.

Wenn wir diese Stellung als gegeben annehmen, so bilden diese beiden Sätze eine eigentliche „Hybrid Concerto Form“ im vokalen Bereich. Arie und Instrumentalsatz sind durch gemeinsame Motive „verknüpft“, aber in ihrer Formbildung selbständig. Die Bemerkung, die oben zur Stellung der Sonata vor dem „Himmelskönig“-Chor gemacht wurde, erfährt hier eine bemerkenswerte Konkretisierung: die „Hybrid Concerto Form“ war für Bach im Februar 1713 eine aktuelle Formgebung; von etwa 1715 an dürften kompliziertere Strukturen Bachs Interesse gefesselt haben. Hingewiesen sei etwa auf die Sonata der Oster-Kantate für 1715 „Der Himmel lacht! die Erde jubiliert“ (BWV 31).¹²³ Die Datierung der Jagd-Kantate für Februar 1713 wird von Alfred Dürr ausführlich begründet.¹²⁴ Neben der Untersuchung der Wasserzeichen bildet die schon öfter genannte Notationsgewohnheit des Gebrauchs von \flat statt \natural zur

¹²⁰ Bachs Anwesenheit in Weißenfels ist für den 21. und 22. Februar 1713 bezeugt (Dok II, Nr. 55). Nach dem Textdruck in Salomo Francks *Geist- und Weltlicher Poesien Zweyter Theil* (Jena 1716) wurde die Kantate „am Hoch-Fürstl. Gebuhrts-Festin Herrn Herrn Hertzog Christians zu Sachsen-Weissenfels nach gehaltenen Kampff-Jagen im Fürstl. Jäger-Hofe bey einer Tafel-Music aufgeführt“ (Krit. Bericht, S. 158). Zur Datierung vgl. den Nachtrag, S. 94 f.

¹²¹ Zu nennen sind außerdem der Kanon BWV 1073 mit dem Datum 2. August 1713 und die ersten Eintragungen im Orgelbüchlein (Autograph P 283), die aufgrund der Schriftmerkmale für den Advent 1713 angenommen werden.

¹²² Dürr KT, S. 881.

¹²³ Es ist dies die letzte selbständige Kantaten-Sinfonia der Weimarer Zeit. Ihre Technik der Themenverarbeitung läßt an Vivaldi denken: das Unisono-Ritornell erklingt am Anfang und am Schluß, im Innern des Werks wird es fragmentiert und mit anderen Themen kombiniert. Dieses „Hineinspielen“ des Hauptthemas in andere Motive ist zwar nicht direkt der Vivaldischen Ritornelltechnik vergleichbar; trotzdem vermute ich, daß man durch detaillierte Vergleiche ein Vivaldi-Vorbild für diese Sonata wahrscheinlich machen kann. Wenn diese These zutrifft, so wäre Ostern 1713 der früheste erkennbare Termin für das Wirksamwerden des Vivaldi-Einflusses bei Bach.

¹²⁴ NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39f. Die frühere Forschung hatte 1716 als Entstehungsdatum angenommen.

Auflösung erhöhter Töne ein Hauptargument. Nach Dürrs Beobachtungen findet sich diese altertümliche Schreibweise noch häufig in der Pfingstkantate BWV 172 (20. Mai 1714), nur noch gelegentlich am Sonntag nach Weihnachten 1714 (BWV 152), jedoch gar nicht mehr von 1715 an.¹²⁵ Im Orgelbüchlein, dessen autographe Niederschrift wohl im Advent 1713 begonnen wurde, scheint sich die ältere Notierungsweise ebenfalls „schon früh zu verlieren“.¹²⁶ Da alle drei Tastenwerke BWV 916, 564 und 655 a in wichtigen Abschriften diese Notationsweise verwenden, wird die Datierung auf „1714 oder früher“ weiter bestärkt.

Die Arie von den „wollenreichen Herden“ stellt offensichtlich den primären kompositorischen Vorwurf dar: der Instrumentalsatz BWV 1040 ist ein Nachtrag in der Partitur, zudem wird im Instrumentaltrio gegen Schluß einmal das ganze Arien-Ritornell als Zitat eingeflochten. Aber auch sonst ist die Abhängigkeit auf Schritt und Tritt zu spüren; eine kurze Skizze der Arie ist deshalb unerläßlich.

Es handelt sich um eine Continuo-Arie, deren Ritornell als „quasi-Ostinato“¹²⁷ das ganze Stück vom Baß her strukturiert: sechs Ritornelle erklingen vollständig (vier in F-Dur, je eines in C-Dur und B-Dur), ein siebentes leitet nach dem dritten Takt in eine Sequenz über, zweimal ist eine solche Sequenz auch unabhängig vom Ritornellkopf plaziert. Die Singstimme (Pales, die Göttin der Hirten und Felder) ist in diese Baßstruktur als thematisch sekundär hineinkomponiert, es findet sich innerhalb der Vokalstimme kaum ein melodisches Redikt (auch keine Übernahme aus der Continuo-Stimme). Diese Formgebung beobachtete Alfred Dürr häufig in den Mühlhäuser Kantaten um 1707/08 und in den Weimarer Kantaten des Jahres 1714, jedoch kaum mehr von 1715 an.¹²⁸ Es ist denn auch charakteristisch, daß Bach bei der Neufassung für die Leipziger Pfingst-Kantate BWV 68 die Singstimme thematisch völlig neu gestaltet hat, ja daß die Arie insgesamt weitaus stärker verändert worden ist als der Instrumentalsatz.

Das viertaktige Continuo-Ritornell ist nach einem sehr einfachen Fortspinnungstypus gebaut. Ein Achtelmotiv mit paarigen Bindungen (Motiv a) bestimmt den Vordersatz; es wird wiederholt (T. 2), wobei das erste Achtelpaar in eine Sechzehntelfigur aufgelöst ist. Die Fortspinnung setzt zweimal eine Dreiklangsf figur (Motiv b), aber nicht als eigentliche Sequenz; man könnte diese Anpassung als „tonal veränderte Sequenzierung“ bezeichnen. Jedenfalls ist diese kurze Fortspinnung weit entfernt von späteren Vivaldischen Quintfallsequenzen mit ihrem typischen „Drive“.¹²⁹ Der Epilog, eine fallende Sechzehntelskala (Motiv c), schließt bruchlos an (T. 4).

Die Folge der Ritornelle und Episoden ist in bekannter Art aufgeschlüsselt durch Figur III. Es sind wiederum fünf Ritornelle zu zählen, doch ist der Tonartenkreis enger gefaßt: T-D-Dp-T-T. Auffallend ist das Fehlen der bisher immer vorhandenen Station Tp, zudem die doppelte Schlußbestätigung der

¹²⁵ Ebd., S. 40.

¹²⁶ NBA IV/1 Krit. Bericht (H.-H. Löhlein), S. 95.

¹²⁷ Dürr St 2, S. 123, 129 und 146.

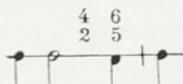
¹²⁸ Ebd., S. 170 und 172.

¹²⁹ Siehe etwa den Eingangschor der Kantate 147 (Advent 1716).

Tonika. Die Ritornell-Zitate sind stärker variiert als etwa in BWV 916 oder 564, dies vor allem durch die Technik des Stimmtausches.

T. 1	Ritornell I	T	3	
T. 4	B + C + Kad	T → D	3	
T. 7	Ritornell II	D	3	
T. 10	B steigend F / G / a	D → Dp	3	Figur III
T. 13	B' Qfs vollst	Dp	$1\frac{1}{2}$	
T. 14b	Ritornell III variiert	Dp	2	
T. 16b	B fallend a / g / F	Dp → T	2	
T. 18b	Ritornell IV	T	2	
T. 20b	B + C	T	$1\frac{1}{2}$	
T. 22	C' + C + Kad	T/S/T	$3\frac{1}{2}$	
T. 25b	Ritornell V	T	$2\frac{1}{2}$	

Die stabile Struktur des Kurz-Ritornells ist in BWV 1040 nochmals mit anderen satztechnischen Mitteln erreicht: ein „Modelltakt“ wird – mit vertauschten Stimmen – wiederholt. Zuerst umfaßt das Wiederholungsspiel drei Elemente, später (ab Rit III) nur noch deren zwei. Innerhalb eines Modelltaktes wird die einfache Stufenfolge I-V-I mittels einer synkopischen „Baßformel“ durch Vorhalt „verkettet“:



Modellspiele mit dieser Baßformel sind in der ganzen frühen Tastenmusik Bachs außerordentlich häufig. Chronologische Argumente lassen sich daraus kaum ableiten. Die unten im Notenbeispiel 8 gezeigte Verwandtschaft mit der Orgel-Toccata F-Dur BWV 540 und mit dem Torelli-Concerto op. 8/1 basiert aber zusätzlich auf der ähnlich gestalteten Oberstimme.

Über der genannten „Baßformel“ zitieren die Oberstimmen die Motive a (Vordersatz) und b (Fortspinnung) aus dem Arien-Ritornell BWV 208/13. Im ersten Ritornell (T. 1–3) wird a als „Hauptthema“ durch die drei Stimmen geführt: Violine–Oboe–Continuo; b tritt als „Kontrasubjekt“ von T. 2 an dazu. Vom zweiten Ritornell an (T. 7–9) sind durchgehend alle drei Stimmen aktiv: wieder tritt an die Stelle von Imitation die Wiederholung mit Stimmtausch.¹³⁰ Der Stimmtausch erfaßt in den ersten beiden Ritornellen alle drei Stimmen (dreifacher Kontrapunkt); vom Rit III an dagegen wird das Ritornell auf zwei Takte verkürzt, der Stimmtausch beschränkt sich auf die Oberstimmen, und der Continuo spielt zweimal das gleiche Motiv.¹³¹ Im Rit III (a-Moll, T. 14b) tritt an die Stelle der synkopischen Baßformel ein kadenzierender Achtelbaß (darüber die Motive a und b mit Stimmtausch). Das Rit IV hält eine Überraschung bereit: erstmals beginnt hier der Continuo mit dem Hauptthema (T. 18b), bei der Wiederholung des Motivs a (T. 19b) wird der Themenkopf ausgeziert, die nachfolgende Episode komplettiert den Vordersatz zum vollständigen Arien-Ritornell. Sicher nicht zufällig ist dieses Zitat in der Continuo-Stimme angebracht; bei der Betrachtung der Episoden werden wir sehen, daß

¹³⁰ Siehe oben S. 59 (Rit des Trios BWV 655).

¹³¹ Diese Gestalt ist nun außerordentlich nahe der bei Torelli zu beobachtenden Form des Ritornells, siehe dazu unten S. 82.

diese vom Baß ausgehende „Verknüpfung“ der Abschnitte das ganze Instrumental-Trio durchzieht. Im Rit V schließlich liegt das Sechzehntelmotiv b im Baß, dazu – wie immer – Stimmtausch von Oboe und Violine; eine kleine Variante im Baß (T. 26b, VI. Stufe statt I. Stufe) dient der Schlußbegründung. Dieses zweite Tonika-Ritornell der Reprise bildet nämlich hier unmittelbar den Abschluß des Trios. Eine starke Schlußwirkung ist nicht beabsichtigt, das Trio bleibt offen zur nächsten Arie hin.

In keinem der bisher analysierten Werke ist der Anschluß der Episoden an das Ritornell so dicht wie im Instrumentalsatz BWV 1040. Die Erklärung für dieses Phänomen hat Bach durch das vollständige Zitat des Arien-Ritornells aus BWV 208/13 selbst gegeben. Dieser vom Continuo-Ritornell der Arie vorgegebene melodische Zusammenhang zwischen dem Vordersatz (Achtelmotiv a) und der Fortspinnung (Sechzehntelmotiv b) bestimmt auch fast alle weiteren Anschlüsse Rit → Ep des Trios. Das Sechzehntelmotiv b gehört also den Ritornellen und den Episoden an. Im Ritornell ist es Kontrasubjekt zum Hauptthema a (dazu muß es melodisch angepaßt werden, man vergleiche T. 2 Violine mit T. 4 Continuo), in den Episoden wird es im Basso continuo ganz nach dem Vorbild der Arie eingesetzt: erstens als Fortspinnung zum Vordersatz a, und zweitens selbständig in steigenden beziehungsweise fallenden Sequenzen (vgl. Arie T. 13 mit Trio T. 10; und Arie T. 17 bzw. 25 mit Trio T. 16b). Als episodeneigenes Motiv tritt zu diesem Sechzehntelbaß ein Wechselspiel von auftaktigen Achtelimpulsen in den beiden Oberstimmen.

Die Episoden I und IV sind verwandt, wir betrachten sie im Zusammenhang. Der melodische Anschluß in der Continuo-Stimme ist in der Kombination Rit IV + Ep IV am besten zu beobachten; das Arien-Ritornell (T. 18b bis T. 22a) verklammert hier ein Kurz-Ritornell mit der nachfolgenden Episode. Die Nahtstelle zwischen Rit I und Ep I ist während zwei Takten ganz gleich gestaltet (T. 3–4 entsprechen T. 19b–21a). In T. 5 würde man das Motiv c im Continuo erwarten; es wird aber in die Oberstimmen versetzt (vgl. T. 5a mit T. 21b) und führt dann in einer steigenden Sequenz zur Kadenz in C-Dur (T. 5–6). Eine noch stärker ausgreifende Verarbeitung erfährt das Motiv c im weiteren Gang der Episode IV. In den Takten 21b–23 wird die fallende Skala in zwei Viertongruppen aufgesplittert und auf beide Oberstimmen verteilt (z. B. in T. 22a: g''f''e''d'' in der Violine + c''b'a'g' in der Oboe). Von T. 23b an ergreift vom B. c. her das ganze Motiv c wieder das Wort und leitet in ähnlicher Art wie in der Ep I zur Kadenz, hier in F-Dur. Trotz der Kadenzfloskel in beiden Oberstimmen (T. 25a) ist der Ritornellbeginn wenig hervorgehoben (6-Akkord in der Mitte von T. 25). Die ganze Entwicklung von T. 22 an ist durch einen weiträumig absteigenden Bogen zusammengefaßt (Baß in halben Takten fallend); die häufigen Bindungen und das Fehlen von Pausen schaffen ein dichtes Klangbild.¹³² Das abschließende Ritornell V wirkt demgegenüber locker, beweglich (Sechzehntel im Baß).

¹³² Die Motivik erinnert an den singulären Teil des Trios BWV 655. In einem früheren Stadium der Werkanalyse war ich geneigt, diesen Abschnitt als „singulären Teil“ einzustufen; die dichte Verarbeitung der c-Motivik ist aber sinnvoller als Ausweitung der Episode zu begreifen.

Auch die zwei noch zu betrachtenden Episoden II und III zeigen verwandte Züge: sie setzen das Motiv b im Continuo als Baustein für längere Sequenzen ein (zur Verwandtschaft mit der Arie siehe oben). Da die beiden Sechzehntelgruppen des Motivs b zueinander in einem V-I-Verhältnis stehen, ergibt sich bei fallender Sequenzrichtung eine Quintfallfolge des Fundaments. In der Episode III wird auf diese Weise der Weg von a-Moll über g-Moll nach F-Dur mit „Zwischendominanten“ zurückgelegt. In den Oberstimmen sind die Auftaktimpulse melodisch ausgeweitet; sie betonen durch dichtere Klanglichkeit je die dominantische Stufe (T. 17a und 18a). Die Episode II ist zweiteilig angelegt. In T. 10–12 wird die genannte V-I-Beziehung im Motiv b zu einer steigenden Sequenz mit Zwischendominanten geformt: F-Dur / G-Dur / a-Moll.¹³³ Das erreichte a-Moll wird – vor dem Ritornell – noch bekräftigt durch eine in Vierteln schreitende Quintfallsequenz (T. 12b–14a); durch eine leichte Anpassung fügt sich das Motiv b in den schnelleren Stufengang ein. Diese Sechzehntelbewegung führt direkt in das a-Moll-Ritornell hinein (Violine); auch der Achtelbaß verbindet Ep und Rit, Zäsur und Kadenz sind vermieden (Rit-Beginn auf a-Moll 6-Akkord).

Im Blick auf die Gesamtanlage stellen wir fest, daß die „mittlere“ Tonartenstation a-Moll aufsteigend über die Stufen F-G-a erreicht¹³⁴ und in der rückläufigen Folge a-g-F wieder verlassen wird. Der zwischen diesen beiden Modulationen liegende Abschnitt besteht aus der vollständigen Quintfallsequenz (noch in Ep II) und dem Rit III in a-Moll. Dieser a-Moll-Komplex bildet recht genau das Zentrum des Stücks. Rechnen wir die beiden modulierenden Glieder zu diesem Mittelteil dazu, so ergeben sich drei Hauptabschnitte mit den Taktzahlen $9 + 8\frac{1}{2} + 9\frac{1}{2}$. Eine Entsprechung der Eckteile ist offensichtlich, vor allem durch die Verwandtschaft der Episoden I und IV. Die Kadenzen unterstützen allerdings diesen „konstruktiven Grundriß“ nicht: so ist ein hörbarer Einschnitt am Beginn und nicht am Ende des Rit II (C-Dur-Kadenz T. 6–7) zu bemerken; und die Reprise von F-Dur (T. 18 Mitte) geschieht ziemlich versteckt, während zwei Takte vorher die a-Moll-Kadenz das Ende des Rit III herausstellt. Eine entfernt vergleichbare „Inkongruenz“ von Ritornell-Struktur und Zäsurordnung war auch in BWV 564 beobachtet worden.¹³⁵

Der Affekt der Arie ist sowohl in der weltlichen Urform (BWV 208/13: „Più presto“, „... lustig ausgetrieben werden“) als auch in der geistlichen Umarbeitung (BWV 68/2: „Presto“, dazu Taktzeichen ♩ , „Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing, scherze“) von einer ausgelassenen Fröhlichkeit. Die F-Dur-

¹³³ Motivik und Sequenztypus findet man wieder im 1. Satz der Orgeltriosonate Es-Dur BWV 525, und zwar ebenfalls in der Funktion des Episodenthemas (T. 11f.). Bach ist dem Thema wiederbegegnet im Mai 1725 (Übernahme des Trios in die Pfingstkantate BWV 68); ist vielleicht die Orgelsonate Es-Dur in Nachbarschaft zu diesem Datum entstanden?

¹³⁴ Die Station C-Dur des Rit II wird (in T. 10) sogleich nach F-Dur zurückgenommen (vgl. die Situation der Ep II in BWV 182/1).

¹³⁵ Dort allerdings eher im umgekehrten Sinne: die Beachtung der Zäsuren ermöglichte erst das Auffinden der konstruktiven Idee. Hier müßte man sagen: ein von Bach vielleicht als allzu simpel empfandener Grundplan wird durch eine abweichende Zäsurordnung überdeckt.

Dreiklangsmotive erinnern an die Jagd-Thematik der Hörner (z. B. BWV 208/2 oder 208/11). Wollte Bach mit der fast identischen Anfangsmelodik der F-Dur-Toccata BWV 540/1 nochmals „ins gleiche Horn stoßen“? Die Frage wird unten weiter diskutiert werden.¹³⁶

Die Arie „Starkes Lieben“ (Nr. 4) aus der Kantate BWV 182

Alfred Dürr macht darauf aufmerksam, daß sich in dieser Arie aus der Palm-sonntagskantate vom März 1714 „die im Konzert übliche Transposition des Ritornells in verwandte Tonarten“ finde.¹³⁷ Vollständige Ritornelle erklingen auf den Stationen T-D-Tp-Dp-T, es ist dies die in unserem Werkkreis am häufigsten beobachtete Ordnung. Alle Ritornelle werden instrumental vorgetragen, in Rit III und IV tritt aber die Singstimme mit einem freien Kontrastsubjekt dazu („Vokaleinbau“). Zwei weitere Instrumental-Zwischenspiele zitieren Fragmente des Ritornells. Da die Singstimme jeweils mit dem Kopfmotiv des Rit beginnt, entwickelt sich keinerlei „Episodenthematik“; fast alle Motive sind dem Ritornell entnommen.

Die Struktur des Ritornells ist nicht mit den hier beschriebenen Kurz-Ritornellen vergleichbar. In der Arie BWV 182/4 liegt „geradezu das Schulbeispiel eines Fortspinnungstypus vor“.¹³⁸ Bach scheint also hier ein typisches Arien-Ritornell mit dem gängigen Modulationsplan der „Kurz-Ritornell-Form“ kombiniert zu haben. Offenbar hat er dieses Experiment nicht wiederholt; die Arien-Ritornelle werden auch immer ausgedehnter, so daß ein fünfmaliges vollständiges Erklingen die formale Entfaltung allzusehr hemmen würde.

Bei der Analyse dieser Arie fällt die motivische Verwandtschaft zum Concerto-Teil der C-Dur-Toccata auf: das aufstrebende Treppenschritt-Motiv, gelegentlich durch ein 32stel ausgefüllt,¹³⁹ ist beiden Stücken gemeinsam. Das könnte noch Zufall sein, es stimmen aber auch die Tonart und der kraftvolle Affekt überein. Eine weitere Gemeinsamkeit betrifft den bei BWV 564 dargestellten Phrasenbeginn „nach einer Viertelpause“ (bei BWV 564 ein 16tel früher, in anderen Stücken auch noch später). Diese Eigenheit findet sich in außerordentlich vielen geradtaktigen Chören und Arien der Kantaten von 1714 bis 1716.¹⁴⁰

¹³⁶ Siehe S. 90f.

¹³⁷ Dürr St 2, S. 170.

¹³⁸ Dürr St 2, S. 124.

¹³⁹ Die verbindenden 32stel-Noten sind zumeist erst in der Stimme eingetragen, fehlen also noch in der Partitur (siehe dazu BG 37, S. XIX).

¹⁴⁰ Charakteristisch ist dabei das Nachschlagen um ein Viertel (oder mehr als ein Viertel), ein Nachschlagen um ein Achtel ist natürlich allgemein häufig. Eine kursorische Durchsicht der Kantaten zeigt, daß in der Leipziger Zeit eine große Vielfalt der Einsatzfolge herrscht (alle Stimmen zugleich; eine Oberstimme zuerst – B. c. nachschlagend usw.); auch in der Gruppe der Mühlhäuser Kantaten ist eine größere Vielfalt in dieser Frage zu beobachten. In den Weimarer Kantaten beginnt in aller Regel der B. c. auf den Niederschlag, die Oberstimmen folgen um etwa ein Viertel später.

Es wäre denkbar, daß diese Weimarer Eigenheit mit dem knappen Raum in der „Kapelle“, dem Musizierraum im Dachbereich der Weimarer Schloßkirche zusammenhängt. Vielleicht war es für den Konzertmeister Bach (an der Orgel? oder am Cembalo?) schwierig, für alle Mitwirkenden sichtbar das Einsatzzeichen zu geben (siehe zu diesen Fragen

Da in der Jagd-Kantate (und auch in der Mühlhäuser Kantatengruppe) dieser verspätete Phrasenbeginn noch kaum ausgebildet ist, ergibt sich die Tendenz, die C-Dur-Toccata auf 1714 zu datieren. Die F-Dur-Toccata der Jagd-Kantate zuzuordnen und die C-Dur-Toccata in Nachbarschaft zur „Himmelskönig“-Kantate entstanden zu denken, ist in der Tat verlockend.¹⁴¹

III. ITALIENISCHE VORBILDER

Die Frage steht im Raum: lassen sich italienische Konzertsätze nennen, die konkret als Vorbild für die hier analysierten Werke Johann Sebastian Bachs betrachtet werden können? Handelt es sich dabei überhaupt um eine Konzertform?¹⁴² Der Blick geht naturgemäß zuerst zu den Konzerten, die in Bachschen Transkriptionen vorliegen (BWV 592–596 für Orgel, BWV 972–987 für Cembalo), im weiteren dann zu Konzerten, die im Weimarer Umkreis Bachs nachweislich oder mit einiger Wahrscheinlichkeit bekannt waren (zum Beispiel die Orgelbearbeitungen Johann Gottfried Walthers).

Der prominenteste Komponist in diesem Kreis ist seit jeher Antonio Vivaldi; sein Name wird oft stellvertretend für alle Komponisten der den Transkriptionen zugrunde liegenden Concerti genannt, so etwa in einer der Hauptquellen, der Handschrift *P 280*.¹⁴³ Auch die Bach-Forschung hat sich im analytischen Zugriff bisher fast ausschließlich mit Vivaldi als Vorbild Bachs auseinandergesetzt.¹⁴⁴ Die zentrale Stellung dieser Beeinflussung, die bis gegen Ende der 1730er Jahre unvermindert anhält, steht außer Frage. Nun stammt aber – wie schon mehrfach angedeutet – gerade die hier analysierte Ritornellform offenbar nicht aus Vivaldis Werkstatt. Seine Strukturen sind dynamischer, wendiger: seine „kombinatorische Kunst, die sich fast in jedem Satz in einer anderen Art des Veränderns, Zerlegens, Permutierens und Komplettierens äußert“,¹⁴⁵ würde sich mit der einfachen Wiederkehr eines kaum variierten Ritornells nicht begnügen.¹⁴⁶

Unter den von Bach bearbeiteten Konzerten findet sich zwar ein vergleichbarer Satz: der Konzertsatz in C-Dur von Johann Ernst von Sachsen-Weimar, der in einer Cembalofassung

W. Schrammek, *Orgel, Positiv, Clavicymbel und Glocken der Schloßkirche zu Weimar*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 99–111; R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, Weimar 1950, S. 49f.). Eine Übertragung dieser Eigenheit auf das Tasteninstrument ist nicht allzu häufig: BWV 654, 659, 694, die Fuge BWV 542/2 beginnt mit einer Viertel- und einer Achtelpause. Diese Beobachtungen müßten ausgebaut werden.

¹⁴¹ Siehe dazu unten S. 90f. und S. 93f.

¹⁴² P. Williams, a. a. O. (vgl. Fußnote 62), S. 211, äußert bezüglich BWV 564 Zweifel an Spittas Aussage „ganz concertmässig“.

¹⁴³ Schulze Bach-Überlieferung, S. 56f. Diese Handschrift ist von Joh. Bernhard Bach (1676 bis 1749) geschrieben.

¹⁴⁴ Neben den zitierten Arbeiten von Klein (Fußnote 15) und Breig (Fußnote 2) sind vor allem noch die Analysen von C. Dahlhaus im BJ 1955 (*Bachs konzertante Fugen*, S. 45–72) zu nennen.

¹⁴⁵ R. Eller, *Vivaldi – Dresden – Bach*, BzMW 3, 1961, Heft 4, S. 34.

¹⁴⁶ Eine umfassende Durchsicht der Werke Vivaldis habe ich nicht vorgenommen. Für Hinweise auf ähnliche Formen wäre ich jederzeit dankbar.

(BWV 984/1) und in einer Orgelfassung (BWV 595) vorliegt. Dieses Stück kommt jedoch als „Vorbild“ für Bach nicht in Frage. Wir werden deshalb später auf den Konzertsatz des Prinzen Johann Ernst zu sprechen kommen.

Die Transkriptionen Bachs und Walthers stellen aber weitere Namen als potentielle Vorbilder zur Diskussion: Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni, Benedetto und Alessandro Marcello, Giovanni Lorenzo Gregori. Über Beziehungen dieser Komponisten zu Bach ist noch wenig nachgedacht worden; vorderhand ist es auch nicht einfach, ihre Concerti in größerem Umfang zu studieren, da Gesamtausgaben fehlen oder erst im Erscheinen begriffen sind.¹⁴⁷ Die folgenden Betrachtungen sind deshalb sicherlich ergänzungsbedürftig; dennoch sind die gefundenen Stilbeziehungen kennenswert. An erster Stelle sei ein schon mehrfach erwähnter Satz, oder genauer: ein Satzteil, aus dem Concerto grosso op. 8/1 von Giuseppe Torelli beschrieben. Daß Torellis op. 8 in Weimar bekannt war, darf aus Walthers Orgelarrangements von op. 8/8 und op. 8/7 geschlossen werden.¹⁴⁸ Eine zweite Verbindungslinie kann zu einem Satz von Giovanni Lorenzo Gregori gezogen werden, der nun realiter in Walthers Fassung betrachtet werden kann. Wenn auch die Stilverwandschaft zu Gregori entfernter ist, so scheint doch die Weitung des Blickfeldes willkommen.

Giuseppe Torelli, Concerto grosso C-Dur op. 8/1, 2. Satz

Giuseppe Torelli (1658–1709) ist eine Generation älter als Vivaldi und Johann Sebastian Bach. Den größten Teil seines Lebens verbrachte Torelli in Bologna, wo er der prunkvollen Kirchenmusik an der Basilika San Petronio verbunden war, sowohl kompositorisch als auch als Violinist.¹⁴⁹ Bedingt durch eine

¹⁴⁷ Herrn Dr. Franz Giegling, Basel, möchte ich sehr herzlich dafür danken, daß er mir seine Spartierungen von unpublizierten Konzerten Torellis und Albinonis für diese Studie zur Verfügung gestellt hat.

¹⁴⁸ Die Waltherschen Transkriptionen sind greifbar in der Ausgabe von Heinz Lohmann: *J. G. Walther, Ausgewählte Orgelwerke*, Bd. III (Sämtliche freie Orgelwerke), Edition Breitkopf Nr. 6947. Die Erläuterungen zu den Konzertbearbeitungen befinden sich im Bd. I derselben Ausgabe (Edition Breitkopf Nr. 6945); die Vorworte der 5. Auflage beider Bände sind datiert „Berlin 1977“. Die Torelli-Transkriptionen tragen die Nrn. LV 138 (op. 8/7, nur 1. Satz), LV 139 (zwei Sätze, Vorlage nicht in den Originaldrucken Torellis), LV 140 (op. 8/8). Zu allen drei Werken existieren nach Lohmann Stimmenabschriften in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter den Signaturen *Mus. 2035-O-5*, *Mus. 2035-O-1* und *Mus. 2035-O-6*. Ob diese Abschriften auf Pisendel zurückgehen, konnte noch nicht in Erfahrung gebracht werden.

Das Manuskript DSB *Mus.ms. 22541/4*, das die Waltherschen Konzertbearbeitungen enthält, zeigt nach den Untersuchungen von Kirsten Beißwenger (vgl. Fußnote 87) das späte Schriftstadium J. G. Walthers (Stadium IV), läßt also keine Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der Arrangements zu.

¹⁴⁹ Zur reichen, „opernhafte“ Besetzung der Kirchenmusik an San Petronio siehe F. Giegling, *Giuseppe Torelli. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts*, Kassel 1949, S. 50. Die beiden restaurierten Orgeln, die zu den klangschönsten Italiens gehören, die Musikgalerie, das Musikarchiv dieser Kirche geben noch heute Zeugnis von dieser glanzvollen Tradition.

Unterbrechung dieser kirchenmusikalischen Tradition war Torelli für einige Jahre in Ansbach und in Wien tätig.

Für Torellis Beziehungen nach Mitteleuropa waren die Ansbacher Jahre (wahrscheinlich Anfang 1698 bis Ende 1699) von Bedeutung; insbesondere die Schülerschaft Johann Georg Pisendels (1687–1755) dürfte seinen Namen und wohl auch seine Werke in Thüringen und Sachsen bekanntgemacht haben. Der Besuch Pisendels bei Bach sowie die weiteren Verbindungslinien Torelli–Pisendel–Bach wurden in der Einleitung zu dieser Studie schon skizziert.

Torellis „Concerti musicali“ op. 6 wurden 1698 in Augsburg gedruckt; sein wohl wichtigstes Werk, die „Concerti grossi con una Pastorale“ sind 1709, erst nach seinem Tode, als op. 8 in Bologna erschienen. Dieses Werk enthält, neben den im Titel genannten Concerti grossi, eigentliche Violinkonzerte. Bachs Interesse an den Konzerten Torellis ist durch die Cembalo-Bearbeitung in h-Moll BWV 979 dokumentiert. Sie basiert auf einem Violinkonzert in d-Moll, das nur handschriftlich überliefert ist.¹⁵⁰ Bemerkenswert ist seine vierteilige Anlage: 3/4 Einleitung (ohne Tempobezeichnung) – 3/4 Allegro – ♩ Adagio – ♩ Allegro – ♩ Grave – 3/2 Andante – 3/4 Adagio – ♩ Allegro. Die beiden Sätze mit der Bezeichnung ♩ Allegro sind Konzertsätze mit längeren Ritornellen.

Das Sätzchen, das als Vorbild für Bachs „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“ in Frage kommt, bildet den Mittelteil des langsamen Satzes aus Torellis Concerto grosso C-Dur op. 8/1.¹⁵¹ Die dreigliedrige Anlage des Mittelsatzes in der Folge Langsam–Schnell–Langsam ist typisch für Torelli. Die Adagio-Takte

„umschließen ein besonderes Kleinod: fast immer bleibt dieser schnelle Kernteil – wir wollen ihn den ‚Torellischen‘ nennen – dem oder den Solisten vorbehalten. Die Sorgfalt, die Torelli ihm angedeihen läßt, weist auf eine bevorzugte Stellung hin; etwa als Begleitmusik beim Zeigen der Hostie.“¹⁵²

Oft werden solistische, virtuose Spielfiguren vorgetragen, gern mit Arpeggi vermischt, bei zwei Solisten meist über ruhenden Bässen; auch ausgedehnte Modulationen können hier Platz finden.¹⁵³ In unserem Falle handelt es sich ausnahmsweise um einen Tutti-Satz: trotz der Ritornell-Episoden-Struktur ist kein Solo-Tutti-Wechsel vorgesehen. Der flüchtige, virtuose Charakter der Sechzehntel-Figuration („Allegro, *ma non presto*“) ist aber beibehalten.

Am thematischen Geschehen beteiligt sind die beiden Violinen und der Continuo, die Viola spielt nur die Rolle einer harmonischen Füllstimme. Die Figur IV verzeichnet in bekannter Art die Ritornelle und Episoden. Eigenartigerweise besteht der Satz aus zwei ähnlich langen und ähnlich strukturierten Teilen; an der Nahtstelle ist das harmonische Zentrum des Satzes, e-Moll,

¹⁵⁰ Zu diesem Konzert siehe Schulze Bach-Überlieferung, S. 167: „Die Zuschreibung an Torelli kann nicht zweifelhaft sein, da eine derartige Satzfolge wohl für ihn, nicht aber für Vivaldi typisch ist (freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Rudolf Eller, Rostock).“

¹⁵¹ G. Torelli, *Concerto C-Dur für 2 Violinen, Streichorchester und B.c.*, hrsg. von W. Kolneder (Gesamtausgabe der zu Lebzeiten gedruckten Werke), Wien und München 1980, Doblinger (Sammlung Diletto musicale Nr. 595). Diese „Gesamtausgabe“ stellt aus dem op. 8 vorderhand nur dieses eine Konzert zur Verfügung.

¹⁵² Giegling, a.a.O. (vgl. Fußnote 149), S. 50 und 53.

¹⁵³ Zum Beispiel im Allegro-Mittelteil des *Adagio, e con affetto* aus op. 8/7.

wieder erreicht, so daß die beiden Satzhälften auch einen ähnlichen Tonartenkreis abschreiten.

T. 1	Ritornell I	e-Moll	3	
T. 4	Ül		$\frac{1}{2}$	
T. 4b	Ritornell II	h-Moll	3	
T. 7b	B Qfs h / a / G		2	
T. 9b	Ritornell III	G-Dur	3	Figur IV
T. 12b	B G / C / D		1	
T. 13b	Ritornell IV	D-Dur	3	
T. 16b	B D / G / E		1	
<hr/>				
T. 17b	Kopf + Kopf I	e-Moll	2	
T. 19b	Ül		$\frac{1}{2}$	
T. 20	Kopf + Kopf II	h-Moll	2	
T. 22	B Qfs h / a / G		2	
T. 24	Kopf + Kopf III	G-Dur	2	
T. 26	B G / C / D / E		$\frac{1}{2}$	
T. 27	Kopf + Ritornell	e-Moll	4	

Im ersten Teil erklingt auf den genannten Tonartenstationen ein „vollständiges“, drei Takte umfassendes Ritornell; im zweiten Teil dagegen wird die Ritornellfunktion nur vom Kopftakt ausgeübt (er wird mit vertauschten Stimmen wiederholt, so daß ein „neues“ Ritornell von zwei Takten Länge entsteht). Der zweite Teil ist um die vierte Station (D-Dur) verkürzt; sozusagen an deren Stelle tritt die Reprise der Haupttonart, und zwar erscheint hier ein „kombiniertes Ritornell“ von vier Takten (Kopftakt + vollständiges Rit). Dieses abschließende Ritornell faßt also beide Werkhälften zusammen.

Der Tonartenkreis geht hier – erstmals in unseren Analysen – von einer Moll-Tonika aus; Bach hat für die Kurz-Ritornell-Form fast immer die Dur-Farbe bevorzugt (meist G-Dur, daneben C-Dur und F-Dur; zu BWV 680 – in d dorisch – siehe unten). Der bei Bach beobachtete Tonartenplan T–D–Tp–Dp–T (siehe Notenbeispiel 1) kann in dieser Riemannschen Formulierung für Torellis „Allegro, *mà non presto*“ als „identisch“ beibehalten werden. Freilich wäre es naiv anzunehmen, daß Bach die Modulationsstufen nach Riemanns System disponiert hätte. Es wäre aber denkbar, daß er ganz pragmatisch eine Vertauschung der Positionen e–h und G–D vorgenommen hat und so zum Tonartenkreis von Notenbeispiel 1 gekommen wäre.

Wir betrachten die Elemente des Satzes genauer. Der Kopf des Ritornells ist in seiner harmonischen und melodischen Gestalt nahe verwandt dem Instrumentaltrio aus der Jagd-Kantate und damit auch dem Thema der Orgel-Toccata F-Dur. Das synkopische Baßmodell ist identisch, die Oberstimme in den Urmissen übereinstimmend (Notenbeispiel 8 auf Seite 83):

In der zweiten Werkhälfte setzt Torelli den Kopf zweimal hintereinander, unter Vertauschung der Oberstimmen (ab T. 17b); dieselbe Wiederholungstechnik mit Stimmtausch ist auch beim Ritornell von BWV 1040 beschrieben worden. Das „vollständige“, aus drei Takten bestehende Ritornell (T. 1–3) weitet sich nach dem I-V-I-Vorgang des Kopfes zur vollen Kadenz aus; die Sechzehntelkette der Violine I hat eine melodisch stringente Gestalt mit einem ersten Höhepunkt am Ende des Kopfes (T. 2a), einer Entspannung (T. 2b–3a) und

Beispiel 8: G. Torelli, Concerto grosso op. 8/1, Mittelsatz, T. 19; J. S. Bach, Instrumentalsatz BWV 104c, T. 1; J. S. Bach, Toccata F-Dur BWV 540, Thema und Kontrasubjekt

erneutem Aufschwung zur Kadenz hin. Eine ähnliche, von der melodischen Kraft der Oberstimme bestimmte Ritornellgestalt war in der Sonata aus Bachs „Himmelskönig“-Kantate zu beobachten. In den Ritornellen II und IV verlegt Torelli die Sechzehntelkette in die zweite Violine (Stimmtausch, analog auch in BWV 182/1).

Noch im Kadenzgeschehen des Ritornells wird das Motiv bereitgestellt (T. 3b), das die meisten Episoden prägt. Bei der Episodengestaltung Torellis wird man noch weit stärker an die „Himmelskönig“-Sonata erinnert; zwar ist Torellis Motiv einfacher, aber das halbtaktige Sequenzieren und besonders die Baßbewegung ist völlig analog: man vergleiche die Ep II bei Torelli (T. 7b) mit den Ep III und V in BWV 182/1. Das Sequenzmodell mit Quartfall (Ep I und Ep III in BWV 182/1) ist bei Torelli nicht vorgebildet; hingegen läßt sich die Baßgestalt G-H-C-Cis-D (Torelli Ep III, T. 12b) direkt mit Bachs Ep II (D-Fis-G-Gis-A) vergleichen. Ein bezeichnender Unterschied zu Bach ist Torellis „Episode I“, die nur aus einer halbtaktigen Verbindungsfloskel (motivisch aus dem Sechzehntelfluß des Rit abgeleitet) besteht.¹⁵⁴ Bach dagegen benutzt auch den knappen Raum eines halben Taktes, um sofort das Episodenmotiv zu exponieren. Die Episoden der zweiten Werkhälfte sind im wesentlichen dieselben; die Ep III (T. 26) führt nach D-Dur (analog zu T. 13), durch ein weiteres Sequenzglied (T. 27a) wird aber die Modulation weitergezogen nach e-Moll, wo das genannte „kombinierte Rit“ den Beschluß bildet.

Nicht vorhanden ist in dieser Torellischen Fassung der „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“ ein singulärer Teil. Offensichtlich ging es Torelli nicht darum, innerhalb des Satzes eine Kontrastwirkung zu erreichen. Das quirlige, aber flächige Perpetuum mobile sollte vielmehr einen Gegensatz zu den umgebenden Adagio-Teilen bilden.

¹⁵⁴ Das „Nebeneinandersetzen“ von Tonartenstationen (ohne Darstellung des „Weges“) ist bei Torelli häufig. Ein Beispiel ist unten S. 88 mit dem ersten Satz aus op. 8/1 kurz skizziert.

Nach der oben gegebenen Analyse hat auch der Instrumentalsatz aus Bachs Jagd-Kantate keinen singulären Teil. Die zweite Hälfte von Torellis Allegro, *ma non presto* könnte sehr wohl das direkte Vorbild für BWV 1040 gewesen sein. Dies schließe ich aus folgenden Gemeinsamkeiten der beiden Stücke: 1. Form des eintaktigen Modells (siehe Notenbeispiel 8); 2. Wiederholung des Modells mit Stimmtausch, diese zwei Takte bilden das Ritornell (in BWV 1040 bestehen die ersten zwei Rit aus drei Modelltaktten); 3. Folge der Tonartenstationen T-D-Oberterz-T („Oberterz“ deshalb, weil sie in Dur als Dp, in Moll dagegen als Tp bezeichnet ist); 4. der Sequenztypus mit chromatisch steigendem Baß ist beiden Stücken eigen (Bach T. 10, Torelli T. 26b–27a).

Von den Eckteilen dieses Satzes war schon die Rede im Zusammenhang mit dem punktierten Rhythmus der Sonata aus „Himmelskönig, sei willkommen“. Kurze akkordische Tutti-Blöcke, zu Beginn wie ein Rezitativ anmutend, dialogisieren mit der im Notenbeispiel 6 gezeigten „*affettuoso*“-Motivik. Nach dem Allegro, *ma non presto* wird der Tutti-Block aus T. 15 wiederaufgenommen und zu einem freien Abschluß nach a-Moll geführt. Dieser Mittelsatz ist also ein recht komplexes Gebilde, das sich auf drei thematischen Ebenen abspielt.

Der Mittelsatz aus Torellis Concerto grosso op. 8/1 könnte Bachs Stil auf verschiedenen Ebenen beeinflußt haben: die in der vorliegenden Studie beschriebene Ritornell-Form ist darin vorgebildet, die Adagio-Melodik von Sätzen wie BWV 182/1 oder 564/2 ist von Torelli ableitbar, und schließlich ist es auch denkbar, daß die „Verknüpfung“ relativ selbständiger Elemente (im Sinne der „Hybrid Concerto Form“) hier ihr Vorbild hat.

Giovanni Lorenzo Gregori, Concerto op. 2/3, Schlußsatz

Als zweites Beispiel einer verwandten Ritornellform sei kurz hingewiesen auf diesen Allegro-Satz eines wenig bekannten Komponisten, der in der Orgelfassung von Johann Gottfried Walther vorliegt.¹⁵⁵ Gregoris *Concerti grossi a più stromenti* erschienen 1698 in Lucca, gehören also in den Umkreis der Bologneser Schule. Obschon es wahrscheinlich ist, daß Bach die Walthersche Bearbeitung zugänglich war, kommt diese sehr einfache Concerto-Struktur als direktes Vorbild kaum in Frage.

Das viertaktige Ritornell erklingt auf jeder Transpositionsstufe in zwei Formen: zuerst mit einem Halbschluß auf der V. Stufe, danach mit einer vollen Kadenz zur I. Stufe (Vordersatz-/Nachsatz-Verhältnis). Zwischen allen Ritornellen sind Episoden einfachster Art plaziert, normalerweise zwei, einmal vier und einmal drei Takte umfassend. Die Tonartenstationen der Ritornelle lauten: B-Dur/g-Moll/F-Dur/B-Dur; ein einfacher Stimmtausch bringt Varietät in die Gestaltung der Oberstimme. Die Episoden zeichnen sich aus durch stark wechselndes, unverbindliches Figurenwerk, das nie über den zweistimmigen Satz (zweifellos die beiden Solo-Violinen) hinausgeht. Auch ist der Zusammenhang zu den Ritornellen so „locker“, daß Walther die Episoden durch Manual-

¹⁵⁵ Walther, a. a. O. (vgl. Fußnote 148), LV 131, Schlußsatz. Gregoris Original war mir nicht zugänglich; Walthers Transkriptionstechnik scheint recht freizügig gewesen zu sein. Dazu äußert sich Luigi Ferdinando Tagliavini in seiner Studie *Johann Gottfried Walther Transcrittore*, in: *Analecta Musicologica* 7, 1969, S. 112–119.

wechsel (Piano- und Forte-Bezeichnungen) klanglich abheben kann; Manualwechsel und Formstruktur sind hier für einmal kongruent, allerdings mit einer Ausnahme: in T. 44 wird das Forte auch für ein Echospiegel innerhalb der Episode verwendet. Die Vermutung, daß Walther das klanglich-dialogisierende Moment wichtiger war als die „Forminterpretation“, ist also recht naheliegend.¹⁵⁶

Trotz der sehr einfachen Struktur ist der Satz – jedenfalls in der Orgelfassung – ein recht ansprechendes Stück. Der für Vivaldi gelegentlich vorgeschlagene Terminus „Modulationsrondo“ trifft den Sachverhalt in Gregoris Schluß-Allegro recht gut.¹⁵⁷ Der starke Kontrast zwischen Ritornellen und Episoden läßt das Erlebnis des „Wiedersehens“ beim Ritornell-Eintritt zu einem primären Faktor des Hörerlebnisses werden. Das ist bei Bach und bei Torelli anders: die Rit-Ep-Struktur ist mehr als hintergründiger Ordnungsfaktor wirksam; durchgehende rhythmische Muster überdecken diese Struktur. Bei Torelli ist die Perpetuum-mobile-Bewegung ganz durchgezogen (op. 8/1, Allegro *ma non presto*), bei Bach sind – wie ich zu zeigen versuchte – verschiedene großformale Gliederungen möglich.

Johann Ernst von Sachsen-Weimar, Konzertsatz C-Dur (BWV 984/1 und 595)

Der junge Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696–1715) war „vom Junio des 1713ten, bis in den Mertz des 1714ten Jahres“ Kompositionsschüler von Johann Gottfried Walther, „in welcher Zeit er, unter meiner [= Walthers] geringen und unterthänigsten Anführung 19 Instrumentalstücke elaboriret, wovon 6 Concerten durch Kupferstich in folio publicirt worden sind“.¹⁵⁸ Der hier zu besprechende Konzertsatz spiegelt somit das Bild, das sich Walther, Bachs Weimarer Organistenkollege, um 1713/14 von der „Konzertform mit Kurz-Ritornellen“ gebildet hatte. Walther war ein ausgezeichnete Beobachter und systematischer „Ordner“ aller musikalischen Phänomene, jedoch nicht ein wirklich schöpferischer Komponist. So zeigen auch seine Bearbeitungen italienischer Konzerte einen enzyklopädischen Zug: es ging ihm darum, von vielen Komponisten je ein Muster bereitzustellen. Daß Torellis Name dabei am häufigsten (dreimal) auftaucht, ist immerhin bemerkenswert.

Der Konzertsatz in C-Dur, als dessen Komponist Johann Ernst genannt wird, liegt ausschließlich in zwei Fassungen von der Hand Bachs vor: die ursprüngliche Orchesterfassung des Prinzen ist nicht erhalten.¹⁵⁹ Eigenartigerweise sind die beiden Bachschen Versionen in ihrer Form nicht kongruent: die Orgelfassung BWV 595 ist mit 81 Takten um etwa ein Fünftel länger als die Cembalo-Version BWV 984/1, die nur 66 Takte zählt. In der Figur V sind die beiden Werkfassungen synoptisch dargestellt. Wir wenden uns zuerst der kürzeren Cembalo-Fassung BWV 984 zu.

¹⁵⁶ Zu den Fragen der „Forminterpretation“ siehe unten S. 87.

¹⁵⁷ Kritisch äußert sich zu diesem Terminus z. B. Rudolf Eller in seinem bei Fußnote 145 genannten Aufsatz, S. 34.

¹⁵⁸ J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 (Reprint Kassel 1953), S. 331. Siehe auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 157.

¹⁵⁹ NBA IV/8 Krit. Bericht (K. Heller), S. 73–76.

Sieben Kurz-Ritornelle von zwei Takten Länge, auf der simplen Stufenfolge I-V-I-V-I basierend, untergliedern den Satz; diese Zahl ist größer als in allen Bachschen Werken vergleichbarer Struktur. Ungewöhnlich ist zudem die starke Mollbetonung von vier Ritornellen. Die Episoden bestehen fast ausschließlich aus in Halbtakten schreitenden Quintfallsequenzen, die mit wechselndem, aber wenig individuellem Figurenwerk ausgefüllt werden. Die Tonartenfolge entspricht zunächst dem häufigen Plan T-D-Tp-Dp; eigenwillig ist dabei nur, daß die Ritornelle in G-Dur und a-Moll direkt aufeinander folgen. Wie in BWV 916, 564 und 655 schließt nach der Station Dp der singuläre Teil an, der hier in einfacher akkordischer Art als „Perfidia“ gestaltet ist. Notenbeispiel 2 versuchte zu zeigen, daß diese akkordische Perfidia auf Torelli zurückgeht (die beiden Beispiele aus Torellis op. 8 stammen allerdings nicht aus Sätzen mit Kurz-Ritornellen). Dieser singuläre Teil steht genau in der Mitte des Satzes; die nachfolgenden Ritornelle und Episoden führen mit den Stationen d-Moll/a-Moll/C-Dur eine „Rückführung“ mit subdominantischer Betonung aus (nur fehlt merkwürdigerweise die eigentliche Subdominante F-Dur; sie könnte beispielsweise anstelle des schon gehörten a-Moll-Ritornells von T. 48 Platz finden). Die Funktion dieser Perfidia ist also nicht die Vorbereitung der Reprise (wie in BWV 916 und in den zitierten Torelli-Sätzen), sondern eine „Varietas“ in der Mitte des Stücks. Diese ist bei der sonst etwas stereotypen Gestaltung der Ritornelle und Episoden auch sehr erwünscht.

Daß nun in der Orgelfassung BWV 595 eine noch längere Ausformung dieser Ritornellform vorliegt, mutet merkwürdig an. Philipp Spitta kommentiert diese Erweiterung unter der Voraussetzung, daß BWV 984 von Vivaldi stamme und die zusätzlichen Teile auf Bachs bessernde Hand zurückzuführen seien. Er geht von der Beobachtung des unmittelbar wiederholten Ritornells (G-Dur + a-Moll) aus und bemerkt dazu:

„Diese nachdrucksvolle Verdopplung hielt Bach für werth, durch Bildung entsprechender neuer Perioden aus dem Charakter des Zufälligen zur organischen Nothwendigkeit zu erheben, und fügt deshalb noch zwei Abschnitte ein, die ebenfalls mit dem verdoppelten Thema beginnen.“¹⁶⁰

Spittas Bemerkung lenkt die Gedanken auf größere Formeinheiten, die mehrmals wiederkehren. Ein solches „übergeordnetes Ritornell“ ist aber eher auf gleichbleibender Tonartenstation zu erwarten: in der Tat erklingt die Einheit Rit + vollständige Qfs + Rit in BWV 595 dreimal unverändert und dreimal in abgewandelter Form. In der Figur V sind diese übergeordneten Einheiten mit einer Klammer verbunden.

Cembalo-Fassung BWV 984/1

Takt

1	Ritornell	C-Dur	2
3	B (Qfs)	C → G	7
10	Ritornell	G-Dur	2
12	Ritornell	a-Moll	2
14	B' (Qfs)	a → e	5

Orgel-Fassung BWV 595

Takt

1	Ritornell	C-Dur	2
3	B (Qfs)	C-Dur	4 $\frac{1}{2}$
7b	Ritornell	C-Dur	2
9b	Ritornell	G-Dur	2
11b	B (Qfs)	G-Dur	4 $\frac{1}{2}$
16	Ritornell	G-Dur	2
18	Ritornell	a-Moll	2
20	B' (Qfs)	a → e	5

¹⁶⁰ Spitta I, S. 413.

19	Ritornell	e-Moll	2	25	Ritornell	e-Moll	2	}
21	B (Qfs)	e → d	5	27	B (Qfs)	e-Moll	4 $\frac{1}{2}$	
				31b	Ritornell	e-Moll	2	}
				33b	Ritornell	d-Moll	2	
				35b	B (Qfs) + frei		5 $\frac{1}{2}$	}
26	singulär (Skalen)		4	41	singulär		3	
30	Perfidia		7	44	Perfidia		6	}
37	Ritornell	d-Moll	2	50	Ritornell	d-Moll	2	
39	B var.		2	52	B var.		4	}
41	Verdichtung		2	56	Verdichtung		2	
43	B'' (Qfs)	d → a	5	58	B'' (Qfs)	d → a	5	}
48	Ritornell	a-Moll	2	63	Ritornell	a-Moll	2	
50	B' (Qfs)	a-Moll	4	65	B' (Qfs)	a-Moll	4	}
54	freie Kad	C-Dur	3	69	B''' (Qfs)	a → C	3	
57	Ritornell	C-Dur	2	72	Ritornell	C-Dur	2	}
59	B (Qfs)	C-Dur	4	74	B (Qfs)	C-Dur	4	
63	Coda	C-Dur	3	78	Coda	C-Dur	3	}

Figur V

Ist es denkbar, daß Bach selbst diese Erweiterung vorgenommen hat? Der Satz enthält in dieser Form 11 Kurz-Ritornelle, die Modulation ist wenig planvoll (zwei Rit in a-Moll, keines in F-Dur), die zweite Satzhälfte (nach dem singulären Teil) bringt kaum Neues und die Reprise von C-Dur wird mit einer ganz normalen Quintfallsequenz angesteuert. Der „Grundriß“ beider Fassungen dürfte von Johann Ernst beziehungsweise von Johann Gottfried Walther stammen. Hingegen wird die ungewöhnliche Ausstattung mit virtuosen Manualwechseln auf Bach zurückgehen. Der Klangwechsel ist rein „spielerischer“ Art und entspringt wohl der Absicht, einige der langen Sequenzen wenigstens im klanglichen Bereich etwas aufzulockern.

Mit diesem Konzertsatz gibt Bach eine bemerkenswerte Anleitung zum „spielerischen“ Manualwechsel. Dieser dialogisierende Wechsel findet sich auch in der „dorischen“ Toccata BWV 538 und läßt sich zwanglos auf die Toccata F-Dur übertragen (Viertakt-Gruppen ab T. 176 und bei analogen Stellen). Ob es in Bachs Sinn ist, in der C-Dur-Toccata die B-Gruppen durch Manualwechsel klanglich abzuheben, scheint fraglich.¹⁶¹ Auch Torellis Allegro, *ma non presto* verzichtet auf einen Tutti-Solo-Kontrast zwischen Ritornellen und Episoden. Der eben besprochene Satz von Gregori-Walther weist eine stark abweichende Episodengestaltung auf.

IV. TORELLI UND BACH

Der in dieser Studie bisher besprochene Werkkreis ist charakterisiert durch eine concertohafte Struktur mit „Kurz-Ritornellen“. Neben dem Vergleich der Form sind weitere Aspekte aufgetaucht, die es wahrscheinlich machen, daß

¹⁶¹ Siehe dazu die gegenteilige Ansicht von P. Williams, a.a.O. (vgl. Fußnote 62), S. 210. Die „Forminterpretation“ wurde vor allem in der Straube-Schule gepflegt, siehe dazu *Die Orgelwerke Bachs* von H. Keller, Leipzig 1948. Für eine großflächige Wiedergabe aufgrund der Affekteinheit hat sich J. Kloppers, *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs*, Dissertation, Frankfurt a. M. 1965, eingesetzt. Ein dialogisierender Manualwechsel dürfte aber, besonders in frühen Werken, öfter versucht werden.

Bach mit dem Konzertschaffenden Giuseppe Torellis vertraut war (Gestaltung des Adagios, Perfidia, Hybrid Concerto Form). Wenn wir diese These akzeptieren, so ergeben sich zahlreiche weiterführende Gedanken; einige Andeutungen müssen hier genügen.

Zur Konzertform Giuseppe Torellis

Torellis Allegro, *ma non presto* mit den rondoartig wiederkehrenden Kurz-Ritornellen steht in einem langsamen Mittelsatz, es hat keinen Solo-Tutti-Kontrast, ist somit wenig repräsentativ für seine Gestaltungsweise im allgemeinen. Die Formen Torellis scheinen weitgehend experimentell zu sein; „jedes Werk will nach seiner eigenen Weise betrachtet und begriffen werden“.¹⁶² Zur Ergänzung möchte ich deshalb zwei eigentliche Concerto-Strukturen, die sich ja in der Regel in den Ecksätzen finden, kurz skizzieren.

Der erste Satz (Vivace) aus dem oben herangezogenen Concerto grosso C-Dur op. 8/1 beginnt solistisch (zwei Violinen ohne B.c.) mit einer „Einstimmung“ zum Tutti; das Solo ist hier nicht brillantes, spielerisches Figurenwerk ($2 \times 4 = 8$ Takte). Das Tutti beruht auf einem dreitaktigen, dominantmodulierenden Element: in einem ersten Ansatz erklingt es zweimal und verlangt so eine Rückführung (ebenfalls in zwei Schritten) von D nach C ($3 + 3 + 2 + 2 = 10$ Takte); im zweiten Ansatz erklingt es nur einmal und wird zur Kadenz in C-Dur abgerundet (6 Takte).

Mit der Beschreibung dieser 24taktigen Periode ist schon ein großer Teil des Satzes erfaßt. Unmittelbar anschließend hören wir nämlich den gleichen Komplex in G-Dur; die neue Tonartenebene wird dabei ohne Modulationsverbindung angeschlossen (Zäsur $\downarrow \uparrow$ in allen Stimmen).¹⁶³

Auch die Wiederaufnahme der Haupttonart am Schluß (T. 93) wird mit der gleichen Thematik dargestellt, doch ist hier eine Umstellung der Glieder vorgenommen: das Solo steht als „Zwischenspiel“ nach dem 10taktigen Tutti-Block. Außer diesen 72 Takten (3×24) enthält der Satz einen „Moll-Teil“ von 44 Takten, in dem neben den altbekannten auch neue, nun solistisch-virtuosere 16tel-Motive eingeführt werden: T. 49 „Einstimmung“ (wie T. 1) – T. 57 neuer Abschnitt mit 16teln – T. 68 Tutti (ähnlich T. 9, var.) – T. 80 Wiederholung des 16tel-Abschnitts „Takt für Takt“, aber harmonisch leicht variiert – T. 89 Qfs zurück nach C-Dur. Dieser bewegliche 16tel-Satz des Moll-Teils ist in seiner Figürlichkeit dem Bachschen Trio BWV 655 vergleichbar (siehe Notenbeispiel 9). Der frische, virtuose Einschlag tritt im richtigen Moment auf den Plan: das thematische Material des Anfangs ist mehrmals gehört worden, eine Erneuerung mit kontrastierenden Elementen hält die Aufmerksamkeit wach.

Das Komponieren mit mehreren thematischen Elementen, die in konzertantem Wechsel wiederholt, transponiert, umgebildet werden, erfordert die Beachtung dieser Wellenbewegung von Steigerung und Abflachung, von Licht und Schat-

¹⁶² Giegling, a. a. O. (vgl. Fußnote 149), S. 31.

¹⁶³ Allgemein sehr knappe Modulationswege zeigt BWV 9 16/1 allerdings bei weniger großen Zäsuren.

ten. Bei der Betrachtung der Bachschen Werke wurde öfter auf das Moment der Intensivierung hingewiesen; Bach ist darin Meister.¹⁶⁴ Sollte eine Anregung in dieser Richtung von solchen Strukturen Giuseppe Torellis ausgegangen sein?

Auch das Anfangs-Allegro aus dem Concerto grosso a-Moll op. 8/2¹⁶⁵ beginnt solistisch; die Solo-Perioden haben aber eine ganz andere Stellung im Werkganzen. Franz Giegling kommentiert: „Das ... Tutti ... vermittelt modulierend zwischen den verschiedenen Tonarten des Satzes“, und: „Ritornellbildend geben sich die Soli“.¹⁶⁶ In der Tat sind die Soli – mit einer Ausnahme – nicht-modulierend: das erste in a-Moll, das zweite in e-Moll, das vierte (in der Position der Reprise) wieder in a-Moll; unerwarteterweise steht auch das dritte Solo in a-Moll, wendet sich aber ganz am Ende noch zu einer d-Moll-Kadenz. Besonders bemerkenswert ist nun die Struktur der Tutti-Partien: sie arbeiten fast ausschließlich mit einem eintaktigen modulierenden Modell, das in unterschiedlichen Intervallabständen gereiht wird. Ein Auftaktmotiv in der ersten Violine ergreift auf das zweite Viertel den Ton, der sich dann zur Dominant-Septime entwickelt und auf den nächsten Taktbeginn zur jeweiligen Tonika kadenziert (siehe Notenbeispiel 10). So wird zum Beispiel nach dem e-Moll-Solo die folgende Kette von Tonartenstationen angefügt:

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 C-clef (alto clef), and a bass clef staff at the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the middle and bass staves. The second system also consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a C-clef, and a bass clef staff at the bottom. The time signature is 6/8. The key signature has two sharps (D major). The music continues with similar rhythmic patterns.

Beispiel 9: G. Torelli, Concerto grosso op. 8/1, 1. Satz, T. 84f.; J. S. Bach, Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 655a, T. 55f.

¹⁶⁴ Siehe dazu auch meinen in Fußnote 95 zitierten Aufsatz.

¹⁶⁵ Neuauflage von B. Paumgartner, Mainz 1956 (*Antiqua*. 117.).

¹⁶⁶ Giegling, a. a. O., S. 64.

G-Dur/a-Moll/C-Dur/d-Moll/Kadenz nach a-Moll. Vor der Reprise (T. 37, also vor dem vierten Solo, in a-Moll) ist eine perfidienartige Kadenz eingeschoben: „sehr geschickt und wirkungsvoll wird die Reprise vorbereitet: wurde das Satzgefüge bisher linear gehalten, so schafft eine längere, ganz homophone Partie neue Spannung“¹⁶⁶ (siehe Notenbeispiel 2). Allgemein fallen die recht zahlreichen modulierenden Anfangs-Tutti auf, wobei meist das Problem der Schluß-Reprise durch einen zur Tonika zurückführenden Anhang gelöst wird, so auch in unserem a-Moll-Concerto. Auf dem Hintergrund dieses Torelli-Satzes soll nun die Ritornell-Struktur der Bachschen F-Dur-Tocatta überdacht werden.

Joh. Seb. Bach, Tocatta F-Dur BWV 540

Der Zusammenhang zwischen dem außergewöhnlich großen Pedalambitus, den dieses Werk verlangt, und der Orgel in der Schloßkapelle zu Weißenfels wird von der Bach-Forschung seit langem in Erwägung gezogen. Eine Beziehung zur Jagd-Kantate BWV 208 ist damit von vornherein wahrscheinlich; die Datierung auf 1713 wird als Hypothese von Robert L. Marshall mit positivem Vorzeichen genannt, während Peter Williams vor allem das Fehlen einer „documentary evidence“ hervorhebt.¹⁶⁷ Der oben im Notenbeispiel 8 gezeigte motivische Anklang an den Instrumentalsatz aus BWV 208 genügt als einzelnes Argument sicherlich nicht. Die Anzahl der positiven Indizien ist aber doch beträchtlich groß.

1. Die Handschrift P 803 enthält die Tocatta BWV 540/1 in der Handschrift von Johann Tobias Krebs; diese Abschrift dürfte aus der späten Weimarer Zeit Bachs stammen.
2. Die F-Dur-Tocatta gehört zum Typus der „Hybrid Concerto Form“. Nach den obigen Darlegungen war diese Form 1713 und 1714 für Bach eine aktuelle Gestaltungsweise. Zu Ostern 1715 schrieb er die letzte selbständige Kantaten-Sinfonia (BWV 31) der Weimarer Zeit; ab etwa 1716, wahrscheinlich aber schon früher, waren großräumigere, einheitlichere Strukturen aktuell.
3. Der genannte motivische Anklang an BWV 1040/208 bezieht – wie im Notenbeispiel 8 veranschaulicht – auch das „Vorbild“ Torelli mit ein.
4. Auch für die ungewöhnliche Form der F-Dur-Tocatta (in regelmäßigen Schritten modulierende Ritornelle, nicht-modulierende Episoden) ist als Vorbild weit eher Giuseppe Torelli als Antonio Vivaldi in Betracht zu ziehen.
5. Die Tonart F-Dur nimmt direkt auf die Jagd-Kantate Bezug.

Der Zentralteil der F-Dur-Tocatta beruht auf einem Wechsel zwischen längeren, vollstimmigen „Tutti“-Abschnitten und drei kürzeren Trio-Abschnitten (d-Moll/a-Moll/g-Moll), die das Hauptthema zitieren. In den Tutti-Teilen tritt ein viertaktiges Modell beherrschend hervor; die wichtigere Form moduliert um eine Quint, die weniger wichtige um eine Sekunde in absteigender Richtung. In der heute üblichen Concerto-Analyse ist das Axiom vom nicht-modulierenden Ritornell so festgeschrieben, daß man von einer „verkehrten Concertostruktur“, in der „die konstituierenden Bestandteile des Concerto in

¹⁶⁷ R. L. Marshall in: *J. S. Bach as Organist* (vgl. Fußnote 23), S. 229; P. Williams (vgl. Fußnote 62), S. 104.

ihrer Aufeinanderfolge vertauscht sind“, sprechen muß.¹⁶⁸ Das mag für die Werke im Stil „Bach – Vivaldi“ zutreffen; wenn wir aber ein Vorbild wie den ersten Satz aus Torellis op. 8/2 als Muster annehmen, so muß man Bach keine Abweichungen von der Norm unterstellen. Die Fortschreitungen des Tutti-Modells sind zwar bei Bach auf die beiden genannten Intervallabstände beschränkt (bei Torelli finden sich Sekund-, Terz- und Quart/Quint-Abstände), doch ist der charakteristische Gleichschritt der modulierenden Gruppen getreu übernommen. Auch für die Solo-Stellen lassen sich gemeinsame Merkmale aufweisen: durchgehende Sechzehntelkette, „fließender“ Charakter (im Tutti mit den Achtschritten mehr skandierender Charakter), stufenweise Sequenzen; bei Torelli ist der Satz zweistimmig, bei Bach dreistimmig. Das Einmünden in das Tutti ist „verschränkt“: bei Bach mit Halbschluß, bei Torelli indem die V-I-Bewegung schon in den Tutti-Continuo gesetzt ist.¹⁶⁹

Die Annahme liegt nahe, daß Bach zu Anfang des Jahres 1713 einen Konzertsatz Torellis imitiert, transformiert und zu gewaltigen Dimensionen gesteigert hat. Vivaldis Konzerte kamen erst im Sommer 1713 nach Weimar. So wäre die F-Dur-Toccatà das Zeugnis einer direkten Anlehnung an ein italienisches Concerto des vorvivaldischen Typus', jedoch verknüpft mit deutschen Elementen (Kanon über Orgelpunkt, Pedal-Solo).

Trio super „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 664a)

Dieses konzertante Orgel-Trio wird gern im Zusammenhang mit dem Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ genannt. Insbesondere sei auf die Analyse von Werner Breig verwiesen, in der die etwas anders geartete „Verknüpfung“ der „weder unverbunden nebeneinander“ stehenden noch „im eigentlichen Sinne integrierten“ Elemente treffend beschrieben ist.¹⁷⁰ Zwar liegt hier kein Ritornell-Episoden-Wechsel vor, doch ist die Verwandtschaft zum Typus der „Hybrid Concerto Form“ deutlich.

Die auffallendste formale Eigenheit des Trios besteht in einem „gegenthematischen“ Abschnitt, der – von einigen Zitaten abgesehen – nicht aus dem Choralthema abgeleitet ist. Die Großform kann also mit dem Schema A-B-A' (34 + 45 + 17 Takte) charakterisiert werden. Der B-Teil besteht wiederum aus zwei „Takt für Takt entsprechenden“ Abschnitten (T. 34–52 und T. 56–72, mit je einem freien Anhang). Insbesondere diese „Entsprechung“ der beiden B-Abschnitte erinnert an die soeben beschriebene Stellung der beiden virtuoserer Solo-Abschnitte in Torellis op. 8/1 (erster Satz). Aber auch andere Details der Gestaltung gemahnen an Torelli, so vor allem die eintaktigen Modelle mit den „anspringenden“ Achtelauftakten (siehe Notenbeispiel 10). Das Trio BWV 664 scheint sich in die „Torelli-Periode“ zwanglos einzufügen.

¹⁶⁸ D. Sackmann, *Toccatà F-Dur (BWV 540) – eine analytische Studie*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 351–360, das Zitat auf S. 357. Dieses Axiom geht, soweit ich sehe, vor allem auf die Analysen von C. Dahlhaus im BJ 1955 zurück.

¹⁶⁹ Auch F. Giegling, a. a. O., S. 64, kommentiert: „Ritornellbildend geben sich die Soli.“ Die Frage, welche Formteile am sinnvollsten *Ritornelle* zu nennen seien, muß hier offen bleiben.

¹⁷⁰ W. Breig, a. a. O. (vgl. Fußnote 83), S. 101f.

Beispiel 10: J. S. Bach, Trio super „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, BWV 664a, T. 20f.; G. Torelli, Concerto grosso a -Moll op. 8/2, 1. Satz, T. 17f. (ohne die Viola-Stimme).

Fugen mit längeren Redikten

Einige Weimarer Fugen – wie auch viele spätere Fugen Bachs – beschränken sich nicht auf die Wiederkehr des Themas, sondern wiederholen auch Zwischenspiele oder gar größere Partien, die Zwischenspiele und Themen umfassen. Die Redikte sind transponiert, der Gedanke an ein Concerto-Vorbild für diese Technik liegt auf der Hand.¹⁷¹

Die frühesten Fugen mit längeren Redikten stammen offenbar aus der Zeit um 1713, insbesondere sei hier auf die Fuge a-Moll BWV 944/2 hingewiesen. Sie ist überliefert im Andreas-Bach-Buch, und zwar als letzte Eintragung in dieser wertvollen Handschrift (Nr. 56); die Nachbarschaft zur Toccata G-Dur ist damit schon von der Überlieferung her gegeben. Aber auch verschiedene Stilmerkmale verbinden diese Fuge mit unserem Werkkreis.

1. Gegen Ende des Stücks (T. 182f.) entwickelt sich aus dem Thema heraus eine Perfidia, sie ist hier „dramatisch“ gestaltet.
2. Der Themenkopf wird an zwei Stellen – unter Stimmtausch – wiederholt (T. 33 und T. 136), siehe dazu die Ritornell-Gestalt von BWV 1040 und des Allegro, *ma non presto* von Torelli.
3. Nach einer Bemerkung Hermann Kellers¹⁷² stellt das Thema möglicherweise eine Entlehnung aus der Torelli-Bearbeitung BWV 979 dar.
4. Der weite Modulationsradius spricht gegen eine frühe Einordnung des Werks.

¹⁷¹ Siehe dazu W. Breig, *Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen* (vgl. Fußnote 56).

¹⁷² Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 82.

Die kompositorische Idee, auch Fugen mit längeren Redikten in der Art eines Concertos zu strukturieren, stammt demnach mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls aus dieser „Torelli-Periode“.

Leipziger Rückgriffe

Daß Bach in seiner Leipziger Zeit die „Kurz-Ritornell-Form“ nochmals aufgegriffen hat, mag erstaunen und könnte Zweifel an der Griffigkeit der hier angestellten chronologischen Überlegungen wecken. Doch zeigen auch Revisionsarbeiten – etwa an den Achtzehn Chorälen (BWV 651–668) – Bachs Interesse, sein Lebenswerk zu überblicken und zusammenzufassen. So scheint es plausibler, in der Leipziger Zeit ein Wiederaufgreifen älterer Formtypen zu erwarten als beispielsweise in Köthen. Die Behauptung, Bach habe bis etwa 1723 seine Formensprache immer weiter entwickelt und dabei ältere Typen als „überholt“ beiseite geschoben, in der Leipziger Zeit aber mehr und mehr den ganzen Formenschatz seiner Lebenszeit gepflegt, ist natürlich nur eine grobe Skizze; der Gedankengang wäre aber wert, weiter verfolgt zu werden.

Das Praeambulum aus der Cembalo-Partita G-Dur (BWV 829), 1730 gedruckt, wird strukturiert durch fünf Kurz-Ritornelle auf den Tonartenstationen G-Dur/D-Dur/e-Moll/a-Moll (variirt)/C-Dur. Anstelle der uns geläufigen Position Dp (h-Moll) steht hier eine subdominantisches Partie mit Zentrum C-Dur (die viertaktige a-Moll-Gruppe ist so stark verändert, daß ihre Ritornellwirkung fraglich ist). Die Reprise der Haupttonart ist mit freiem Material gestaltet. Die Episoden nehmen in diesem Leipziger Werk im Verhältnis zu den Ritornellen einen bedeutend größeren Raum ein (schon die Wendung von der Tonika zur Dominante in der Ep I macht den größeren Bogen deutlich). Nur selten ist die thematische Gestalt mit der harmonischen Fortschreitung fest gekoppelt; vielmehr erleben die verschiedenen Episodengruppen mannigfache Metamorphosen. Typisch für den Leipziger Stil ist der Verzicht auf die formelhaften Kadenzierungen (vor allem Trillerfiguren in den Oberstimmen fehlen gänzlich), die Abschnitte sind fließender zusammengefügt.

In der großen Bearbeitung des Credo-Liedes „Wir glauben all an einen Gott“ (BWV 680) aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung ist eine Kombination von Choral und „Kurz-Ritornell-Form“ realisiert, die einige Züge des Trios BWV 655 wieder aufgreift. Die „Ritornelle“ (pedaliter = „Tutti“, nicht-modulierend) sind aber hier aus freiem thematischem Material gebildet, die „Episoden“ (manualiter = „Solo“) aus dem Choralanfang abgeleitet. Verständlicherweise beginnt Bach mit dem Choralthema, also mit einem „Solo“, das aber schon nach drei Takten in das erste Ritornell einmündet. Die Ritornelle stehen auf den Stationen d-Moll / a-Moll / F-Dur / C-Dur // g-Moll // (singulärer Teil) / d-Moll. Auch hier fehlt die Subdominante nicht. Die ersten beiden Episoden klingen wie eine „Vorimitation“ zum Choral (anstelle des Chorals erklingt dann aber das „Ritornell“). Die Episoden III und V bilden aus dem Choralthema ein Modell, das in fallenden Quinten sequenziert wird. Die Episoden IV und VI verwenden freie Motive. Ein singulärer Teil hat die erwartete Position vor der Schlußreprise (vgl. BWV 916 und 564). In diese Schlußreprise ist nun die ganze erste Choralzeile integriert, sie „enthüllt sozusagen nachträg-

lich den Ursprung der melodischen Erfindung“.¹⁷³ Wiederum erklingt ein „Solo“ in der Art der Vorimitation (T. 84), das letzte dieser Choralthemen (T. 89 Tenor) wird im Moment des Ritornellbeginns (T. 91) in halben Noten weitergeführt (Tenor) und zeigt damit (ebenfalls „nachträglich“), daß im Ritornell die erste Choralzeile von Anbeginn „latent“ vorhanden war.

Vielleicht darf man annehmen, daß Bach bei den Revisionsarbeiten an den „Achtzehn Chorälen“ sich die Gestaltung der beiden Trios BWV 655 und 664 wieder vergegenwärtigt hat. Daran anknüpfend wäre dann diese kraftvolle Bearbeitung des Glaubensliedes entstanden. Charakteristisch für den Leipziger Stil ist wieder das Fehlen der Kadenzfloskeln; ungewohnt ist zudem der 2/4-Takt: noch im Wohltemperierten Clavier I fehlt er gänzlich. Bach hat ihn wohl in den Konzertbearbeitungen nach Vivaldi kennengelernt; bis er ihn für eigene Werke verwendete, vergingen offenbar noch einige Jahre (erstmalig in den Brandenburgischen Konzerten?).

*

Nachtrag

Ein Jahr nach Abschluß dieser Studie haben sich einige neue Aspekte ergeben. So datiert Yoshitake Kobayashi die Jagd-Kantate BWV 208/1040 aufgrund der Schriftmerkmale des Autographs schon in das Jahr 1712.¹⁷⁴ Diese Neudatierung macht eine stärkere Auffächerung hinsichtlich der Chronologie der hier besprochenen Werke wahrscheinlich:

- um 1714 Kantate BWV 182 (1714)
Orgel-Toccata C-Dur BWV 564 (Satz 1 und 2)
Trio „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ BWV 655 a
- um 1712 Jagd-Kantate BWV 208/1040 (1712)
Orgel-Toccata F-Dur BWV 540
Trio „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 664a
Fuge a-Moll BWV 944
- um 1709/10 Manualiter-Toccata G-Dur BWV 916

Die Gruppe „um 1714“ scheint mir recht gut gesichert, besonders die Toccata und das Adagio aus BWV 564 (bei der Fuge deuten einige Merkmale auf eine frühere Entstehung¹⁷⁵). Das Trio BWV 655 a ordne ich aufgrund seiner „konstruktiven“ Faktur dieser Gruppe zu.

Gruppe „um 1712“: Die Zuordnung der F-Dur-Toccata zur Jagd-Kantate wurde oben begründet. Im Trio „Allein Gott in der Höh“ ist die „Verknüpfung“ von Choralteil und Cantus-firmus-Teil noch weniger überzeugend gelungen als im Trio BWV 655. Das Modellspiel mit dem Themenkopf der Fuge BWV 944 erinnert stark an das Modellspiel im Ritornell von BWV 1040. Doch würden die letzten beiden Zuordnungen eine detailliertere Begründung erfordern.

Daß die Manualiter-Toccata G-Dur das früheste der betrachteten Werke ist, schließe ich aus den zahlreichen „Böhm“-Merkmalen, aus den Akzent-Oktaven

¹⁷³ W. Breig über das Trio BWV 655, siehe oben, besonders Fußnote 84.

¹⁷⁴ Referat auf dem Kolloquium über das Frühwerk Bachs (Universität Rostock, September 1990, Veröffentlichung in Vorbereitung).

¹⁷⁵ Beispielsweise die Kadenzfloskel des Fugenthemas.

im zweiten Satz und aus den auf engem Raum vollzogenen Modulationen.¹⁷⁶ Während ich früher die Toccata BWV 916 aufgrund der formalen Ähnlichkeit um 1712 ansetzte, wird es nun durch die Vordatierung der Jagd-Kantate wahrscheinlich, daß BWV 916 kurz nach dem Besuch Pisendels in Weimar (1709) komponiert wurde.

Karl Heller machte mich darauf aufmerksam, daß vergleichbare Kurz-Ritornell-Formen auch bei Johann Kuhnau (so in der *Suonata Quinta* aus „*Frische Clavier-Früchte*“, Leipzig 1696) und in den Triosonaten für Violine, Viola da gamba und Basso continuo von Dietrich Buxtehude zu finden sind. Es wird somit deutlich, daß diese Struktur schon vor 1700 ziemlich verbreitet war (siehe dazu auch den Abschnitt über Gregori); der rein formale Aspekt tritt dadurch als primäres Argument zur Werkdatierung in den Hintergrund. Mit anderen Worten: Der Ansatz auf meinem Analyseweg, der Werkvergleich aufgrund der Form, erweist sich nun als ein Umweg. Im Zusammenwirken der zahlreichen Argumente, die auf diesem Weg gefunden wurden, scheint sich trotzdem eine tragfähige Grundlage zur Chronologie abzuzeichnen.

Wenn man die These einer „Torelli-Phase“ in Bachs Stilentwicklung akzeptiert, so erscheint die Frage nach dem Beginn der Vivaldi-Rezeption in verändertem Licht. Offensichtlich hat Bach im Sommer 1713 auf das Eintreffen der Vivaldi-Konzerte in Weimar nicht sofort mit einer Veränderung seines eigenen Stils reagiert. Die Sinfonia der Osterkantate von 1715 könnte als erster Ansatzpunkt für die Übernahme Vivaldischer Stilelemente in Frage kommen. Ein so großflächiges Ritornell wie das Tutti des Vivaldikonzerts a-Moll (BWV 593, 1. Satz) findet sich aber bei Bach erst in den Adventskantaten des Jahres 1716.¹⁷⁷ Bach hat dem „Vivaldi-Fieber“¹⁷⁸ offenbar zwei bis drei Jahre Widerstand geleistet. Der Fortgang seiner Stilentwicklung folgt eigenen, inneren Gesetzmäßigkeiten.

¹⁷⁶ Vgl. dazu E. Krüger, *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*, Hamburg 1970 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 2.), S. 29f. und öfter.

¹⁷⁷ P. Ahnshel, *Genesis, Wesen, Weiterwirken. Miscellen zur vivaldischen Ritornellform*, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* 6, 1984, S. 80.

¹⁷⁸ Auch die geringe Zahl der Weimarer Tastenwerke, die klar auf die Vivaldische Konzertform verweisen, deutet in die gleiche Richtung. Zu nennen sind die „dorische“ Toccata BWV 538, das Präludium a-Moll BWV 894 und eventuell das Choraltrio BWV 660a. Ob die Präludien der Englischen Suiten der späten Weimarer Zeit zugehören, ist kontrovers.