

# Augsburger Bach-Vorträge

Zum 250. Todesjahr von Johann Sebastian Bach

Herausgegeben  
von  
Marianne Danckwardt



VERLAG ERNST VÖGEL · 81827 MÜNCHEN

2002

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort . . . . .	7
<i>Jürgen Eppelsheim</i> Praeludium <i>es</i> -Moll und Fuge <i>dis</i> -Moll. Tonarten im <i>Wohltemperierten Klavier</i> . . . . .	9
<i>Johannes Hoyer</i> Die Turbae-Chöre in Johann Sebastian Bachs <i>Johannes-Passion</i> BWV 245 zwischen Tradition und Innovation . . . . .	21
<i>Werner Breig</i> Bachs Instrumentalkonzerte: Komposition – Transkription – Rekonstruktion . . . . .	39
<i>Erich Tremmel</i> Aus Bachs Instrumentenschrank . . . . .	57
<i>Friedhelm Brusniak</i> Faszination an B-A-C-H . . . . .	65
<i>Karl Heller</i> Bach und das Konzert für Tasteninstrumente . . . . .	73
<i>Andreas Jacob</i> Der III. Teil der Klavierübung von Johann Sebastian Bach: Genese, Kontext und kompositorische Strukturen . . . . .	99
<i>Marianne Danckwardt</i> Zur Sprachvertonung in den Motetten Johann Sebastian Bachs . . . . .	113
<i>Christoph Wolff</i> Bach und das Ende des Barock . . . . .	133
Die Autoren . . . . .	145

## Vorwort

Zum 250. Todesjahr Johann Sebastian Bachs im Jahr 2000 hatte der Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Augsburg eine Vortragsreihe konzipiert, die unterschiedliche Zuhörerkreise ansprechen sollte: vom Musikwissenschaftler und Musiker über den musizierenden Laien bis zum begeisterten Musikhörer oder einfach Neugierigen. Die Veranstaltungen sollten ganz die Musik ins Zentrum rücken und dabei andeuten, wie facettenreich das Bild der heutigen Zeit von der Musik Bachs ist. So standen neben einem Vortrag, der mit dem Thema „Bach und das Ende des Barock“ übergeordnete Aspekte zur Sprache brachte, Vorträge zu einzelnen Werken – zur *Johannes-Passion*, zu den Konzerten für Tasteninstrumente und zum dreistimmigen Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer* – oder gar zu ganz speziellen Problemen wie dem der Tonarten im *Wohltemperierten Klavier*. Besonders Augenmerk aber war auf eine Verknüpfung von verbaler Beschäftigung mit der Musik und praktischem Musizieren gelegt: Es wurden Gesprächskonzerte mit Rekonstruktionen der möglichen Frühfassungen zweier Instrumentalwerke („Das barocke Solokonzert“) und mit von seltenen Instrumenten begleiteten Kantatensätzen („Aus Bachs Instrumentenschrank“) veranstaltet; außerdem wurden für ein Orgelkonzert mit B-A-C-H-Kompositionen, für eine Darbietung der *Klavierübung III* und für zwei Konzerte mit Bachs Motetten Einführungen gegeben. So entstand eine von den Ansätzen her recht vielgestaltige Veranstaltungsreihe, deren bunter Charakter in der vorliegenden Publikation auch dadurch zum Ausdruck kommt, dass die mehr oder weniger durch Äußerlichkeiten bestimmte Reihenfolge der Vorträge beibehalten wurde.\* Die Vortragspalette hat in der vorliegenden Form sogar noch an Farbigkeit gewonnen, da die Autoren die schriftliche Version ihres Vortrags sehr unterschiedlich gestaltet haben: Das Spektrum reicht von einer nur erweiterten oder geringfügig veränderten Fassung des mündlichen Vortrags bis zur Umarbeitung in einen wissenschaftlichen Aufsatz.

Herzlich gedankt sei der Universität Augsburg, deren finanzielle Unterstützung sowohl die Durchführung der Veranstaltungsreihe als auch den Druck der Vorträge ermöglichte. Dank gebührt auch den Herausgebern der *Schriften der Philosophischen Fakultäten der Universität Augsburg* für die Aufnahme dieses Bandes in die Reihe, Volker Dotterweich für die sorgfältige und umsichtige redaktionelle Betreuung und dem Verlag Ernst Vögel für sein großes Engagement bei der Herausgabe dieser Vorträge.

---

\* Auf den Abdruck des Vortrags „Technik des Komponisten vor der Größe des Herrschers. Das dreistimmige Ricercar aus dem *Musikalischen Opfer* von J. S. Bach“ von Ulrich Siegele wurde verzichtet, da er in *Musik als Klangrede. Festschrift zum 70. Geburtstag von Günter Fleischhauer*, hrsg. von Wolfgang Ruf, Köln u. a. 2001, S. 156-193 nachzulesen ist.

## Praeludium *es*-Moll und Fuge *dis*-Moll. Tonarten im *Wohltemperierten Klavier*

Unter den zweimal vierundzwanzig kompositorischen Einheiten aus Praeludium und Fuge, die Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ausmachen, fällt eine einzige durch tonale Verschiedenheit auf: zum *es*-Moll-Praeludium des ersten Teils gehört eine Fuge nicht in *es*-, sondern in *dis*-Moll.<sup>1</sup> Dieser Sachverhalt – teils, in älteren Ausgaben, durch Umschreiben der Fuge nach *es*-Moll dem Blick entzogen<sup>2</sup> – wurde Gegenstand eines bis zur Missbilligung reichenden Befremdens<sup>3</sup> und vorwiegend an äußeren Gegebenheiten der Entstehungsgeschichte orientierter Erklärungsversuche. In neuester Zeit hat Alfred Dürr seine diesbezügliche, knapp zusammenfassende Erörterung mit dem Fazit „Die Tonartenfrage des Präludiums muß also unbeantwortet bleiben“ enden lassen.<sup>4</sup> Es erscheint jedoch der Überlegung wert, ob nicht primäre Gründe einer auch in der musikalischen Schrift sich ausdrückenden essentiellen Verschiedenheit von Praeludium und Fuge Bach zur Bildung des ungleichen Paares veranlassen könnten. Dieser Frage im Blick auf das Tonartenwesen des *Wohltemperierten Klaviers* insgesamt nachzugehen, ist Absicht des vorliegenden Beitrags.

Johann Sebastian Bach folgte in der „1722.“ datierten, autographen Niederschrift des ersten Teils einem Programm: in einem Zyklus von „Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem od. Re Mi Fa betreffend“<sup>5</sup> alle Tonarten des der europäischen Musik zugrunde liegenden Systems kompositorisch darzustellen – ein systematischer Ansatz, wie er dem systematisch ordnenden Geist entsprach, der einen wesentlichen Teil von Bachs Persönlichkeit ausmacht. (Es sei sogleich hinzugefügt, dass er den Systemrahmen mit einer blühenden Fülle von Musik hohen Ranges gefüllt hat.)

Die Möglichkeit, in allen zwölf Dur- und zwölf Molltonarten beliebig zu komponieren, ist aus heutiger Sicht etwas seit langem Selbstverständliches. Anders zur Entstehungszeit des *Wohltemperierten Klaviers*, da ältere Tonarten- und Solmisationslehre im Widerstreit mit dem neueren Verfahren, je eine Dur- und Mollskala bei jeweils gleichbleibender innerer Struktur durch Transposition auf jeder der zwölf Tonstufen C – H des Tonsystems zu lokalisieren, ein Thema war, das die Gemüter beschäftigte, ja erhitze.<sup>6</sup>

Nach Auskunft alles bisher ersichtlich Gewordenen war J. S. Bach der erste, der allen vierundzwanzig Tonarten konkrete musikalische Gestalt verliehen hat. Es gibt dem Sachverhalt um so deutlicheres Relief, wenn man eine ungefähr gleichzeitig niedergeschriebene Sammlung vergleichbarer Absicht gegenüber-

stellt, Bachs je fünfzehn (zweistimmige) *Inventiones* und (dreistimmige) *Sinfoniae*. In ihnen begegnet uns ein gewissermaßen regulärer Fundus von fünfzehn gebräuchlichen, teils von langer Tradition getragenen Tonarten:<sup>7</sup> auf die Basisstufen *C, D, E, F, G, A* (mit anderen Worten die sechs Töne des *C*-Hexachords, Hexachordum naturale) gegründete jeweils mit *Tertia maior* (Dur) und *Tertia minor* (Moll), dazu *B*-Dur und *b*-Moll – ihrerseits auf Basisstufen, die (als *Fa* des *F*-Hexachords beziehungsweise als *Mi* des *G*-Hexachords) dem traditionellen, diatonischen Hexachordsystem angehören, schließlich, bemerkenswerterweise, *Es*-Dur, im Zusammenhang der *Inventiones* und *Sinfonien* die einzige Tonart, deren Basis (als *Fa* eines Hexachords auf *B*) in den Bereich der ‚Musica ficta‘, der ‚fiktiven‘ Hexachorde, fällt, eine Tonart, die damals noch recht jung war, aber – wovon in der weiteren Darstellung noch zu sprechen sein wird – bereits markante Züge musikalischer Physiognomie angenommen hatte.

Über den tonalen Fundus der *Inventiones* und *Sinfonien* hinaus finden wir vier weitere Tonarten (*cis*-Moll; *fis*-Moll als transponiertes Dorisch mit Vorzeichnung von vier Kreuzen; *As*-Dur mit nur dreifacher Vorzeichnung *B, Es, As; H*-Dur) in einem Musikdruck von 1715, Johann Caspar Ferdinand Fischers *Ariadne Musica Neo-Organoedum Per Viginti Praeludia, totidem Fugas atque Quinque Ricercaras [...] è difficultatum labyrintho educens*, der dem „Neo-Organoedus“ (dem „anfahenden Organisten“, wie Bach im Titel seines *Orgel-Büchlein* schreibt) zugeordnet, somit gleich den beiden vorgenannten Sammlungen Bachs ausdrücklich von pädagogischen Intentionen geleitet war.<sup>8</sup>

Im Gegensatz zur *Ariadne Musica* bedient sich Bach im *Wohltemperierten Klavier* wie bei den fünf Tonarten, die er über den Fundus Fischers hinaus aufgenommen hat (*Cis*-Dur, *es*-Moll/*dis*-Moll, *Fis*-Dur, *gis*-Moll, *b*-Moll), so generell des neuerer und heutiger Praxis entsprechenden Verfahrens der Vorzeichnung: von einer vorzeichnungslosen Dur- beziehungsweise Mollskala (*C*-Dur, *a*-Moll) ausgehend, bedingt die Transposition im Quintenzirkel bei jedem Aufwärtsschritt den Zusatz einer #-Vorzeichnung (*Fis* für *G*-Dur beziehungsweise *e*-Moll, *Fis* und *Cis* für *D*-Dur beziehungsweise *b*-Moll usw.), bei jedem Abwärtsschritt den Zusatz einer *b*-Vorzeichnung (*B* für *F*-Dur beziehungsweise *d*-Moll, *B* und *Es* für *B*-Dur beziehungsweise *g*-moll usw.). Auch dies war zur Entstehungszeit des *Wohltemperierten Klaviers* keineswegs selbstverständlich, wie sogar an Bachs anderweitiger Praxis noch, nicht allzu selten, ersichtlich wird. Als Beispiel seien zwei Sätze aus der *Johannes-Passion* genannt: der Schlusschor „Ruht wohl“ (Nr. 39 nach der Zählung der *Neuen Bach-Ausgabe*) und die Sopranarie „Zerfließe, mein Herze“ (Nr. 35). Ihrer musikalischen Substanz nach in unbezweifelbarem *c*-Moll beziehungsweise *f*-Moll, sind sie als transponiertes Dorisch mit zweifacher beziehungsweise dreifacher *b*-Vorzeichnung notiert. Auch in dieser Hinsicht aufschlussreich ist J. C. F. Fischer, der mit bemerkenswerter Konsequenz Molltonarten auf das Dorische, den ehrwürdigen ‚Primus tonus‘ der älteren Leh-

re, bezieht, und zwar, entgegen sonst allgemein zu beobachtender Praxis,<sup>9</sup> über den Bereich der  $\flat$ -Vorzeichnungen hinaus: als aufsteigender Quintenzirkel betrachtet, reicht sein transponiertes Dorisch von *F* (mit dreifacher Vorzeichnung) bis *Fis* (wie bereits erwähnt, mit Vorzeichnung von vier Kreuzen). Ausnahmen sind *a*-Moll (ohne Vorzeichnung), zweifellos als Aeolisch zu betrachten und vom Komponisten betrachtet,<sup>10</sup> und *cis*-Moll. Ob letzteres als transponiertes Aeolisch gelten soll, sei dahingestellt. Als andere Möglichkeit könnte ein Bezug auf *E*-Dur in Erwägung gezogen werden, dem der *cis*-Moll-Dreiklang leitereigen ist. Analoges könnte für *As*-Dur anzunehmen sein, das bei Fischer auffälligerweise mit nur dreifacher  $\flat$ -Vorzeichnung erscheint. Hier wäre an einen Bezug auf *F*-Dorisch (mit leitereigenem *As*-Dur-Dreiklang) zu denken.<sup>11</sup>

Im Fortführen des traditionellen ‚Primus tonus‘ (dessen *g*-Transposition uralte genannt werden kann) unter Ausdehnung auf einen erstaunlichen Ambitus von Molltonarten scheint sich ein Bedürfnis nach Legitimation neuerer Tonalitäten zu äußern; was schließlich Schreibkonvention geworden war, vermochte im einzelnen Falle bis in die Epoche der Wiener Klassik zu überdauern, wie ein Entwurf zum ersten Satz von Beethovens Klaviersonate *f*-Moll op. 2 Nr. 1 zeigt.<sup>12</sup>

Für die interne Abfolge einer „durch alle Tone und Semitonia“, jeweils in Dur und Moll, reichenden Sammlung von Klavierstücken gibt es verschiedene Möglichkeiten. Eine von ihnen zeigt Frédéric Chopin in seinen 1839 in Leipzig veröffentlichten, in Idee und Gattungsbezeichnung ersichtlich von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* inspirierten *Vingt-quatre Préludes* op. 28. Beginnend mit *C*-Dur als erstem und *a*-Moll als zweitem Stück, lässt Chopin die Tonarten in zwei ineinander verschränkten Quintenzirkeln bis *Fis*-Dur beziehungsweise *gis*-Moll, dann unter enharmonischem Wechsel (*Des*-Dur statt *Cis*-Dur beziehungsweise *es*-Moll statt *dis*-Moll) weiter bis *F*-Dur beziehungsweise *d*-Moll aufsteigen. Anders J. C. F. Fischer und J. S. Bach. Ihre chromatisch aufsteigende Tonartenfolge scheint an der Tastenfolge der Klaviatur orientiert, spiegelt diese wider.

Der in die Anfänge mehrstimmiger Musik wie der ihr so spezifisch zugeordneten Tasteninstrumente zurückreichende, enge Bezug zwischen musikalischem System und Klaviatur – Klaviatur als konkrete Darstellung nicht nur des für eine jeweilige musikgeschichtliche Epoche verbindlichen Tonvorrats insgesamt, sondern auch der internen Ordnung desselben – äußert sich aufschlussreich in einem Detail der mit dem Bau von Tasteninstrumenten verbundenen Werkstattsprache: „semitonia“ (‚Halbtöne‘), ein Wort aus dem Originaltitel des *Wohltemperierten Klaviers*, bezeichnet in älterer Zeit nicht nur die chromatischen Zwischenstufen der diatonischen Skala, sondern auch, materiell, die zwischen die Untertasten (welche den diatonischen, hexachordalen Bereich repräsentieren) eingeschobenen Obertasten.<sup>13</sup> ‚Halbtöne‘ heißen auch in der Ausdrucksweise heutiger Klaviaturherstellung noch die Obertastenklötzchen.<sup>14</sup> Noch deutlicher wird der Zusammenhang zwischen dem Bereich der ‚Musica ficta‘ einerseits, den Obertasten

andererseits in deren französischer Bezeichnung ‚feintes‘, die sie als Vertreter ‚fiktiver‘ Tonstufen kenntlich macht.<sup>15</sup>

Gleich J. S. Bach beginnt Fischer mit C-Dur, stellt jedoch in der Folge die Molltonart jeweils vor die Durtonart gleicher Basis – möglicherweise eine Geste des Respekts gegenüber dem ehrwürdigen älteren Tonartenwesen; mit C-Dorisch am Ende schließt er die Oktave C - C. J. S. Bachs mit aller Konsequenz von C-Dur bis *b*-Moll laufender Zyklus lässt dagegen, indem die Durtonart stets derjenigen mit Tertia minor vorangeht, letztere als Sekundärform des Komponierens auf der jeweiligen Stufe erscheinen. In Richtung einer solchen Betrachtungsweise deutet auch der in älterer Musik so überaus häufige, ja regulär zu nennende Schluss von Moll-Stücken mit dem Durakkord; im ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ist dies ohne Ausnahme der Fall.

Einem unter vierundzwanzig zur Verfügung stehenden Tonarten beliebig ausgewählten tonalen Rahmen beliebigen kompositorischen Inhalt zu geben, erscheint, als rein theoretische Abstraktion, durchaus möglich. Nun ist aber im Bereich geschichtlich gewordener und geprägter Musik Tonalität eben kein beliebig auszufüllendes Blankoformular. Es entsteht daher die Frage, auf welchem Wege sich Johann Sebastian Bach den fünf extremen Tonarten (*Cis*-Dur, *dis*-Moll/*es*-Moll, *Fis*-Dur, *gis*-Moll, *b*-Moll) genähert habe, mittels derer er über J. C. F. Fischers Fundus hinaus die Vollständigkeit des *Wohltemperierten Klaviers* erreichte, die aber keine in der Musikgeschichte wurzelnde Herkunft, keine musikalische Physiognomie aufzuweisen hatten.

Eine der gegebenen Möglichkeiten ist die Transposition einer geläufigen, etablierten Tonart um einen Halbton nach oben; bei unveränderter Position im Liniensystem ändern sich nur Vorzeichnung und Akzidentien. In einem einzelnen Falle aus dem zweiten Teil ist dieses Verfahren sogar dokumentiert: Zu Praeludium und Fuge *Cis*-Dur, BWV 872, existiert eine weniger ausgearbeitete und, im Falle der hier „Fughetta“ genannten Fuge, wesentlich kürzere Version in C-Dur (BWV 872a). In analogem Vorgehen könnte *dis*-Moll aus *d*-Moll, *Fis*-Dur aus *F*-Dur, *gis*-Moll aus *g*-Moll, *H*-Dur aus *B*-Dur geschaffen worden sein.<sup>16</sup> In den angenommenen Ausgangstonarten gespielt, fügen sich die betreffenden Stücke meines Erachtens ohne Anstoß in das im musikalischen Umgang mit jenen Ausgangstonarten zu gewinnende Bild, das erfahrungsgemäß dem Empfinden ebenso deutlich wie dem beschreibenden Wort schwierig zu erfassen ist. Die aus der Transposition resultierenden neuen Tonarten übernehmen die Physiognomie ihres Ursprungs.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, eine Durtonart in die Sekundärform mit Tertia minor abzuwandeln (und, gegebenen Falles, umgekehrt). Unter solchem Aspekt könnte Bachs *b*-Moll zu betrachten sein, ebenso (aufgrund einer Evidenz, welche als hinlänglich aufzuzeigen die weiter unten folgende Erörte-

nung sich bemüht) das singuläre *es*-Moll des Praeludiums, das der *dis*-Moll-Fuge des ersten Teils vorangeht.<sup>17</sup>

Ein Blick auf den Themenanfang dieser Fuge genügt, um ihre Nähe zum Dorischen, dem ‚Primus tonus‘ der alten ‚Kirchentöne‘, zu erkennen. Das Quintintervall aufwärts *D - A* und seine (sogleich zurückgenommene) Überhöhung zur Sext *B* finden wir, um ein Beispiel zu nennen, zu Beginn des Introitus „Rorate caeli“ für den vierten Adventssonntag:<sup>18</sup>

Intr.  
i.  
**R** O-rá-te \* cae-li dé-su-per, et nu-bes plu-

Von vergleichbarer Haltung ernster Würde ist auch die *dis*-Moll-Fuge des zweiten Teils; kontrapunktische Strenge prägt das zugehörige Praeludium (*dis*-Moll), eine zweistimmige Invention. Beiden Stücken lässt sich als ideeller Hintergrund unschwer die Tonalität *D* mit Tertia minor zuordnen. Sicherlich nicht ohne solchen Hintergrund ist J. S. Bachs *Kunst der Fuge* in *d*-Moll komponiert. Beethovens neunte Sinfonie, über sein eigenes Schaffen hinaus singulär durch Einbeziehung des vokalen Elements, steht in eben dieser, im sinfonischen Kontext der Zeit ungewöhnlichen, Tonart, deren Ursprung, den alten ‚Primus tonus‘, man die Urtonart abendländischer Vokalmusik nennen könnte.

Ebenso wenig wie *dis*-Moll war (und ist immer noch) *es*-Moll, die Tonart des achten Praeludiums im ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, etwas Geläufiges, mit Selbstverständlichkeit Verwendetes. Um so deutlicher treten in diesem Praeludium Züge der Durtonart gleicher Basis hervor, die eine nicht geringe Zahl von Kompositionen hohen Ranges und hoher Gesinnung unübersehbar vor Augen stellt. Auf solche Kompositionen dürfte die Charakterisierung, welche Johann Mattheson<sup>19</sup> der Tonart *Es*-Dur widmet, in bemerkenswertem Grade zutreffen: „[...] hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaftten und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben / ist auch aller Uppigkeit gleichsam spinne feind.“<sup>20</sup>

Mattheson war sich der Schwierigkeit, das Wesen der „Tohne“ in Worte zu fassen, wohl bewusst: „Gleichwie nun die Alten / also sind auch die heutigen Musici wol schwerlich einerley Meinung in dem was die Eigenschafft der Tohne betrifft / und kan auch nicht leichtlich eine Gleichförmigkeit in allen Stücken hierüber praetendiret werden / massen es wol dabey bleibet: Quot capita, tot sensus.“ (S. 235, § 6). Diese Aussage veranschaulichen die sich anschließenden, sechzehn Tonarten (*d, g, a, e, C, F, D, G, c, f, B, A, E, b, fis, H*) einzeln beschreibenden Paragraphen 7 f., 10–18, 20–24 (S. 236–252). Dass der zitierte, *Es*-Dur be-