

ABCH

Ambivalente Strukturen bei Bach und ihre Semantisierung

# Poetry, Music and Art

## Band 19

hrsg. von

Hans-Christian Günther  
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Hubert Eiholzer  
Conservatorio della Svizzera italiana, Lugano

**Boris Yoffe**

**ABCH**

**Ambivalente Strukturen bei Bach  
und ihre Semantisierung**

Verlag Traugott Bautz GmbH

**Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Coverfoto:

Christus als Weltschöpfer aus Cod. Vind. 2554, 1220-30.

Verlag Traugott Bautz GmbH  
99734 Nordhausen 2021  
ISBN 978-3-95948-528-9

## Inhalt

Präludium	7
Schaffung ambivalenter Strukturen	9
1. Hemiolen in Kadenz	9
2. Metrische Verschiebungen in der Dreier-Bewegung außerhalb Kadenz.	14
3. Metrische Verschiebungen in der Vierer-Bewegung, die nicht durch Polyphonie bedingt sind	20
4. Veränderungen der Proportionen unabhängig von metrischen Veränderungen	28
5. Polyphonie und Atem	37
6. Ambivalenzen im Melodischen; Fugenthemen	
Zwei Schöpfungsmodelle	85
1. Goldberg-Variationen	87
2. Die Kunst der Fuge	92



## Präludium

Musik erscheint einem Künstler weniger als ein Mittel gesellschaftlich in Beziehung zu treten als ein Weg, unmittelbar — an der Gesellschaft vorbei — am Geheimnis des Lebens teilzuhaben, sich direkt mit existenziellen Fragen auseinanderzusetzen. Dieses Erlebnis, das nur eine individuelle Erfahrung sein kann, ist immer ein Prozess; es kann nicht zu einem festhaltbaren Wissen werden, zu einer Formel, zu einem Symbol, sondern bedeutet jedes Mal von Neuem eine kreative Arbeit. Trotzdem sind verbale Formulierungen, Symbole, Allegorien, Metaphern, mythologische Gestalten und Sujets ein unvermeidbares und notwendiges Element der musikalischen Erfahrung. Bei all ihrer Begrenztheit sind sie doch lebensfähig und können den Anstoß geben zu einer tiefgründigen Analyse, denn der Semantisierung (unter Anderem auch einer verbalen) - dem Prozess der Bedeutungszuschreibung — werden alle Ebenen eines Musikwerkes unterzogen: nicht nur das melodische Material, sondern genauso Harmonik und Form, bzw. die Einheit, die Synthese dieser drei Ebenen, die sich als *Atem* des Werkes manifestiert, als sein in der Zeit gegebenes Antlitz..

Der außermusikalische Gegenstand der Musik, ihre Grundlage ist für Bach das christliche Bild der Welt mit seinen Vorstellungen vom Schöpfergott, der menschlichen Verantwortung ihm gegenüber, der sündhaften Natur des Menschen und des befreienden Opfers Christi. Das Wohltemperierte Klavier, das alle 24 Tonarten umfasst, beansprucht eine vollständige Beschreibung aller Elemente dieser Welt zu sein in ihrer Irrationalität: ein Zyklus, der die unversöhnbaren Gegensätze vereint, beginnend in C-Dur und in h-Moll endend. Als Beispiel reihe ich hier die Themen, Gestalten auf, die ich mir beim Spielen des ersten Bandes vorgestellt habe.

1. Ruhm Gottes. Der Ruhm Gottes erfüllt die Erde
2. Flammen - unlöschbare Glaubensflammen
3. Himmelsgeläut; Engel musizieren
4. Notwendigkeit des Leidens. Kelch, Blut, Speer.
5. Das Gute rüstet sich für den Kampf mit dem Bösen
6. Stachel der unstillbaren Trauer
7. Willen und Demut, das Sichtbare und das Unsichtbare
8. Nächtliche Einsamkeits-Offenbarung: die Seele trifft auf ihr ewiges Wesen
9. Geduldige Einfachheit und beseelter Aufschwung
10. Vorahnung der Ewigkeit; Heraklits Feuer
11. Glocken der Weihnacht

12. Lied der Reue
13. Entzücken der Engel, Menschen, Tiere vor dem Kind
14. Wahl des Opfer-Wegs
15. Belebende Kraft der Freude
16. Gebet in der Wüste
17. Glocken des himmlischen Jerusalem
18. Tod Christi
19. Auferstehung. Sonnenaufgang der Ewigkeit und die gute Nachricht
20. Wahl des rechten Weges auf Erden
21. Ruhm Gottes. Der Ruhm Gottes erfüllt die Erde
22. Die Unerträglichkeit des Opfers Christi, der Leidensweg ohne Ende, der Schrei „Vater! Warum hast du mich verlassen!“
23. Hoffnung, Zuversicht des göttlichen Versprechens
24. Der Tod ruft

Das Erlebnis, die Vorstellung, Gestalt, Idee, die man in der Musik Bachs (und wenigen anderen Komponisten, die es vermocht haben, Musik zur Metaphysik zu erheben) wahrnimmt, entstehen aus der Beziehung zweier Ebenen, aus der Spannung zwischen zwei Polen: Material und Form. Das Material bilden die melodischen Elemente und die Textur, die wir als mehr oder weniger individuell (unteilbar) wahrnehmen, und die Form ist die Zeitorganisation, ein unregulärer Atem, der auch in jedem einzelnen Stück individuell und immer unendlich komplexer ist als die Vorstellung von der alltäglichen Zeit, die, gleichmäßig teilbar, linear in eine Richtung fließt, — eine Alternative, ja eine Verneinung unseres Kultur-Konstrukts. Die beiden Pole werden durch die Harmonik miteinander verbunden, die einem Raum, einer Umwelt, in der sie sich entfalten, gleicht.

Der Atem eines Bach'schen Stückes entsteht aus dem Zusammenspiel dreier Elemente: dem *Metrum*, das von einer gleichmäßigen Teilung der Einheiten ausgeht und als eine Hierarchie der starken und schwachen Schläge postuliert wird, den *harmonischen Fortschreitungen* (Expositionsfortschreitungen, Kadenzen, Abweichungen, Modulationen, Sequenzen oder freien Aufbauten), die sich meistens — nicht immer! — parallel zum Metrum bewegen und die metrischen Einheiten, die Takte, in größere Abschnitte (Sätze und abgeschlossene Formabschnitte) zusammenfassen, und den individualisierten *melodischen Figuren* (auch Textur-Figuren), die eine thematische Funktion bekommen und somit zur individuellen Maßeinheit eines bestimmten Stückes werden.

Es lassen sich sechs unterschiedliche Techniken zeigen, die Bach für eine harmonisch und/oder melodisch bedingte Abweichung, Verletzung und Relativierung des Metrums und, breiter noch, der formalen Periodisierung verwendet.



## Schaffung ambivalenter Strukturen

### 1. Hemiolen in Kadenzen

Das ist sicherlich die bekannteste und verbreitetste Technik, die mit bestimmten Tanzfiguren zu tun hat. Am Ende der Abschnitte in den Tänzen mit Dreier-Bewegung (im barocken Versailles wie dann überall in Europa) werden die Schläge in den zwei letzten Takten umgruppiert: statt zwei Gruppen mit je drei Elementen sind es drei Gruppen mit je zwei Elementen. Dabei kann man gleichzeitig von Verkürzung und Vergrößerung des Atems sprechen: einerseits wird die  $3/4$  (bzw.  $3/8$  etc.) Bewegung zu  $2/4$ , andererseits werden so zwei  $3/4$ -Takte zu einem  $3/2$  Takt. Dies geschieht durch die Wechsel der harmonischen Funktionen, sodass man gewissermaßen die kadenziale Harmonik als eine metrische Funktion betrachten kann und sogar den im Barock so wichtigen Tanz als Ursprung der kadenzialen Formeln — und vielleicht auch selbst der gleichmäßigen Periodisierung der Zeit, und weiter noch, der Synchronität aller Stimmen (in der Polyphonie der Renaissance undenkbar); es wundert einen nicht, denn die Vorstellung von einer gleichmäßigen und messbaren Zeit - gleich einem karierten Blatt Papier - ist eine Erfindung des Barock, und die Liebe zum Tanz ist genauso ein Ausdruck dieser Vorstellung wie die Begeisterung für Uhren. Und so sind die Voraussetzungen des tonalen Systems geschaffen.

Die Hemiolen in Kadenzen bei Bach würde ich in drei Gruppen teilen.

a. Die Melodie bewahrt die Dreier-Bewegung, unabhängig vom Bass (also kann auch ohne Hemiolen harmonisiert werden, wie in dem Beispiel 2.). Es entsteht eine Ambivalenz, in der Regel eine scherzhafte, wie z. B. in dem 1. Menuett aus der Ouvertüre C-Dur:

Beispiel 1.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment in 3/4 time. The first system consists of two staves (treble and bass) with four measures of music. The second system also consists of two staves with four measures, ending with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Beispiel 2.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment in 3/4 time. The first system consists of two staves (treble and bass) with four measures of music. The second system also consists of two staves with four measures, ending with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

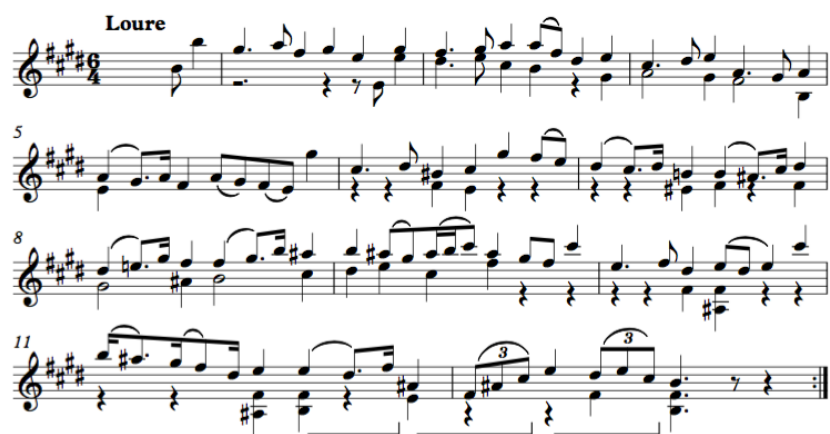
Die Dreier-Bewegung bewahrt auch die melodische Linie Bachs meist gespielt und am häufigsten bearbeiteten Stückes, wobei die Harmonik, die diese Dreier-Bewegung in der Schluss- Kadenz genauso wie in der Mittel-Kadenz (hier besonders ausgesucht) verletzt, dieses Thema in eine geradezu geheimnisvolle Quelle unzähliger Varianten verwandelt. Hier gibt es keine eindeutige Lösung, und von einer Hemiole kann man nur bedingt sprechen, denn wir wohnen gleichsam einem Werdens-Prozess bei, einem Kristallisieren (u. a. der Verwandlung der ursprünglichen Sarabande- Figur in eine Figur mit Siciliana-Zügen):

Beispiel 3.



b. Der am meisten verbreitete und am nächsten zur Praxis anderer Komponisten stehende Fall bei Bach ist die offensichtliche, eindeutige Hemiole: die melodische Linie entspricht der Harmonik. Beispiele, die manchmal beinahe stilisiert wirken, findet man in den Kadenzen fast aller seiner Menuette, Loures, Passepieds, in vielen Courantes, Sarabanden usw.

Beispiel 4 (*Loure* aus Partita E-Dur für Violine solo).



Beispiel 5 (*Menuett I* aus der Englischen Suite F-Dur)

c. Ambivalenz zwischen Melodie/Textur und Harmonik. In diesen Beispielen kann die Synchronie der Betonungen in den Stimmen relativiert werden wie auch die Übergangsgrenzen der Dreier-Bewegung in die Zweier-Bewegung; das Metrum kann schon vor der Kadenz-Zone verwaschen werden. So beginnt die metrische Modulation in der *Sarabande* aus der Französischen Suite h-Moll schon im fünften Takt (dessen zweiter Schlag quasi zum ersten in der Zweier-Bewegung wird, wobei der vorherige, vierte Takt, der erst eindeutig schien, damit retrospektiv umgedeutet wird) —, und der *Passepied* aus der Partita G-Dur liefert ein Beispiel der Polymetrie: die Melodie, die sich in den Takten 13-14 in zwei bewegt, emanzipiert sich für einen Augenblick, wird von dem Bass unabhängig, der weiterhin unverändert im dreier-Takt läuft.

Beispiel 6.

**Sarabande**

The musical score for 'Sarabande' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both hands.

Beispiel 7.

**Passepied**

The musical score for 'Passepied' is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both hands.

## 2. Metrische Verschiebungen in der Dreier-Bewegung außerhalb Kadenzen.

Abweichungen vom Grundmetrum, die sich fast gesetzmäßig in Schlusskadenzen oder bei deren Vorbereitung in der Dreier-Bewegung in Tanzorientierten Sätzen bei Bach wiederholen, trifft man auch außerhalb kadenzieller Zonen. Auch hier kann man die eindeutigen Varianten, in denen sich die Stimmen synchron bewegen und die Grenzen der metrischen Wechsel klar markiert sind (hier ist es wieder fast immer der Hemiolen-Typus mit der Abwechslung zwischen Dreier- und Zweier-Bewegung), von den komplexeren, ambivalenten Varianten unterscheiden, bei denen die Betonung - durch Harmonik, Melodik oder ihrem Zusammenspiel bedingt - auf jeden Schlag eines Dreier- bzw. Sechsertakts fallen kann. Ich würde hier jedoch keine Untergruppen machen, denn die Mannigfaltigkeit ist hier so groß, dass fast jeder Fall als ein Einzelfall behandelt werden muss.

Ich werde einige Beispiele dieser Mannigfaltigkeit aufzählen; diese außerkadenziellen metrischen Abweichungen trifft man gelegentlich auch in Sarabanden oder Sicilianen, aber in erster Linie befinden sie sich selbstverständlich in den Courantes, die zu einer Art Laboratorium der metrischen Verschiebungen werden.

In der ausgesuchten *Courante* II aus der Englischen Suite A-Dur, die Bach zu zwei Variationen inspiriert hat, wechseln sich die Takte mit der Zweier-Bewegung (3+3) mit den Dreier-Takten (2+2+2) wie folgt ab:

Z - D - Z - Z - Z - D - D - Z; Z - D - Z - Z - Z - D - Z, D - Z - D - Z, Z - D - Z/D - D - Z.

Der drittletzte Takt ist ausserdem ein vorbildliches Beispiel für Ambivalenz.

Beispiel 8.

Courante II.  
avec deux Doubles.

The musical score is written for two staves per system, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a dense, rhythmic texture, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several trills and ornaments indicated by 'tr' and 'trill' markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

In der *Courante* aus der nächsten Suite, a-Moll, in der die Dreier-Bewegung absolut vorherrscht, werden die Takte 4-6 zu einer Ausnahme, die uns ein wunderbares Beispiel für Polymetrie gibt:

Beispiel 9.



Solche Momente sind bei Bach keine Seltenheit; erinnern wir uns an die *Courante* aus der Partita e-Moll, Takte 13-15:

Beispiel 10.



Ein originelles Beispiel finden wir in der *Courante* aus der Englischen Suite g-Moll. Hier wird der Atem sechs Takte lang (Takte 9-15) durch eine Figur aus vier Achtelnoten bestimmt, — von einer Zweier- bzw. Dreierbewegung quasi unabhängig:



Beispiel 11.

Abschließend erinnern wir uns an die *Courante* aus der Partita D-Dur. Hier liefert uns das ausgesuchte Spiel mit dem Metrum ein für Bach seltenes (siehe auch *Burlesca* aus der Partita a-Moll, Takte 36-37) Beispiel für eine Fünfer-Bewegung: sie entsteht im Takt 10 (bzw. 30) dank harmonisch unterstützter Imitation des Soprans durch den Alt:

Beispiel 12.

Auch wenn metrische Verschiebungen zur Charakteristika der Bach'schen Courantes (und der sich an die Courante anlehenden Stücke wie das Präludium F-Dur aus dem Zweiten Band) zählen können, gibt es bei ihm genügend

Courantes, in denen die Bewegung aus der Motorik einer sich wiederholenden Figur entsteht und somit gleichmäßig bleibt. Diese Wiederholungstechnik wird aber vor allem in *Gigues* und polyphonen Einleitungssätzen verwendet, wie auch in zur Periodisierung tendierenden Sarabanden, Menuetten, Polonaisen usw.

Dementsprechend findet man in diesen Sätzen deutlich weniger Beispiele für metrische Abweichungen (von den fast obligaten Hemiolen in Kadenz abgesehen); hier jedoch einige solche Beispiele:

Beispiel 13 (*Sarabande* aus der Englischen Suite e-Moll, siehe Takte 4-6).

Sarabande.

The image shows a musical score for a Sarabande. It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has three measures. The music is written for piano in E minor and 3/4 time. The right hand features a complex, repeating eighth-note pattern, while the left hand has a simpler, steady bass line. A hemiola is present in the fifth measure of the first system, where the right hand plays two eighth notes over one half note, effectively changing the meter to 6/4 for that measure.