

Wolfgang-Andreas Schultz

## **Zwei Zeitschichten – Polysyntaktik in Bachs Kantaten**

Wie eigentlich ist polyphone Musik syntaktisch organisiert? Die Frage von sprachähnlicher Gliederung in Phrasen mit aufeinander bezogenen Schlusswendungen wird gern an Beispielen der Klassik und Romantik behandelt – aber spielt sie nicht auch schon vorher eine Rolle, zumindest in der homophonen Musik des Spätbarock? Bachs Zeitgenosse Mattheson (1739) hat sich dazu geäußert, und so müssen wir damit rechnen, bei Bach dergleichen zu finden.

Man sollte sich von Matthesons Analogie zur Sprache etwas lösen (Punkt als vollkommener Ganzschluss, Komma und Semikolon als unvollkommener Ganzschluss oder Halbschluss – da trägt die Analogie schon nicht mehr), also die Schlusswendungen rein musikalisch beschreiben. Dabei ist wichtig zu bedenken, dass jede Schlusswendung eine melodische und eine harmonische Komponente hat.

Als melodische Schlussformeln sind denkbar:

- die erste Stufe auf betonter Zeit – ein stark schließendes Phrasenende,
- die erste Stufe auf leichter Zeit – ein schwächer schließendes Phrasenende,
- die zweite Stufe als Schlusston – ein öffnendes Phrasenende,
- die dritte Stufe als Schlusston – ein vorläufiges, schwach schließendes Phrasenende,
- die fünfte Stufe als Schlusston – ein stark öffnendes Phrasenende.

Bei Schlüssen auf der ersten, zweiten und dritten Stufe können vorhaltsähnliche Bildungen auftreten: Der Schlusston wird zunächst auf schwerer Taktzeit durch den oberen Nachbarton vertreten und erscheint erst auf leichter Zeit – vorhaltsähnlich deshalb, weil der Begriff „Vorhalt“ eigentlich nur im Kontext einer Mehrstimmigkeit Sinn ergibt.

Als harmonische Schlussformeln, die in der Regel gemeinsam mit einer melodischen Schlussformel auftreten, kennen wir:

- die Tonika in Grundstellung und in Oktavlage auf schwerer Zeit mit vorausgehender Dominante in Grundstellung als vollkommener Ganzschluss,

- die Tonika in Terzlage, oder mit der Terz im Bass, oder auf leichter Zeit, oder mit der vorausgehenden Dominante mit der Terz im Bass, oder eine Kombination solcher Möglichkeiten; dies ergibt einen mehr oder weniger unvollkommenen Ganzschluss (die Musik der Klassik, vor allem Mozart, arbeitet raffiniert mit diesen Abstufungen).
- Die Dominante in Grundstellung auf schwerer Zeit (gelegentlich auch auf leichter Zeit) ergibt einen Halbschluss.

Die Frage nach der Syntax in polyphoner Musik ist ein weites Feld, deshalb sei hier nur ein interessanter Spezialfall behandelt, die Kombination eines Chorals mit einer Arie oder einem Rezitativ – Spezialfall auch deshalb, weil beide Ebenen in sich latent homophon und damit relativ deutlich syntaktisch gegliedert sind. Der Choral könnte durch einen Kantionalsatz in seiner Syntax konkretisiert werden, und die Arie bzw. das Rezitativ bringen dank ihrer Bindung an die Sprache ebenfalls eine eigene Syntax hervor.

Wir haben es hier mit zwei Ebenen in jeweils eigener, relativ klarer Syntax zu tun – das ist aber nicht der Normalfall barocker Polyphonie. Wo sich Stimmen (etwa in Fugen) aus dem Bewegungsimpuls heraus fortspinnen, sind sie zwar motivisch artikuliert, verfügen aber in der Regel nicht über eine individuelle Syntax.

Choral und Arie können so kombiniert werden, dass beide Ebenen gleichzeitig ihre Kadenz bzw. Halbschlüsse haben. Das kommt gelegentlich vor, meist aber versucht Bach eine syntaktische Unabhängigkeit der beiden Schichten zu erreichen. Beide Schichten haben dann ihre jeweils eigene Syntax. Um das zu erreichen, müssen melodische und harmonische Schlusswendungen voneinander getrennt werden: Auf einer Ebene kann eine melodische Schlusswendung auftreten, ohne dass es zugleich eine harmonische Schlussformel gibt. Die harmonische Schlussformel erscheint dann auf der jeweils anderen Ebene zu anderer Zeit. Anhand einer Reihe prägnanter Beispiele seien die dabei sich ergebenden Möglichkeiten skizziert.

Der wohl nächstliegende Fall ist die Überbrückung der Kadenz des Chorals; dabei erscheint durchaus die (wie in einem Choralsatz erwartete) Kadenz, nur stellt in der Arie die Schlusstonika des Chorals keinen Ruhepunkt dar, sondern befindet sich in der Mitte einer Phrase:

BWV 58, Nr. 5, T. 47-51

Pa - ra - deis,  
dort Herr - lich - keit

Kadenz G-Dur: S D T (Choralsatz)

oder:

BWV 159, Nr. 2, T. 15-16

(fol-) - ge, ich fol-(ge)  
ste - hen

Kadenz: S D T

Ein interessanter Sonderfall dieser Überbrückungstechnik ist der Choralatz „Was Gott tut, das ist wohl getan“ aus BWV 75 mit dem syntaktisch versetzten Orchester-Ritornell:

BWV 75, Nr. 7 und 14, T. 5-10

Orchester

Chor

Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan!  
Muss ich den Kelch gleich schme - cken,

Schluss

Schluss

Das Orchester-Ritornell schließt in T. 9 auf einem Trugschluss; bei seinem ersten Auftreten hatte an dieser Stelle ein Ganzschluss gestanden (T. 4 Mitte; nicht im Notenbeispiel).

Eine andere Möglichkeit, Choral und Arie mit jeweils eigener Syntax zu verbinden, liegt darin, dass die Choralzeile zwar mit einer Kadenz schließt, die wie in den Beispielen zuvor überbrückt wird, aber in einer ungewöhnlichen Tonart, wie sie in Choralsätzen normalerweise nicht vorkommt:

BWV 49, Nr. 6, T. 39-41

gis-Moll: D t

Die Kadenz erfolgt in gis-Moll statt in H-Dur, und die 2. Stufe von H-Dur ist als Septime eines dominantischen Akkords harmonisiert.

BWV 60, Nr. 1, T. 63-64

h-Moll: s D t

Die Melodie schließt in D-Dur, die Kadenz aber steht in h-Moll, und die zweite Stufe von D-Dur wird – bezogen auf h-Moll – erst mit der Subdominante, dann als Dominantsepte harmonisiert.

BWV 19, Nr. 5, T. 127-129

Schluss G-Dur

Kadenz e-Moll

Der Choral der Trompete steht in G-Dur, die Arie in e-Moll, und so wird der Choralschluss (eigentlich G-Dur) mit einer überbrückten e-Moll-Kadenz unterlegt – ein interessanter Fall von tonaler Polyzentrik (dazu Schultz 2002, S. 162).

Noch unabhängiger werden die Ebenen Choral und Arie, wenn am Ende der Choralzeile anstelle des erwarteten entspannten Schlussakkordes eine Harmonie erscheint, die gerade keinen Ruhepunkt darstellt, sondern einen weitertreibenden Spannungszustand – also ein dominantischer Akkord (oft eine Zwischendominante) oder eine Subdominante.

Ein relativ einfaches Beispiel hierfür liegt vor, wenn die Schluss-tonika des Chorals durch Hinzufügung einer kleinen Septe zur Dominante der 4. Stufe wird; melodisch schließt dabei die Choralzeile auf der ersten oder dritten Stufe:

mel. Kadenz B-Dur (auf 3. Stufe) BWV 159, Nr. 2, T. 84-86

harm. Kadenz Es-Dur: D T

melod. Kadenz D-Dur BWV 60, Nr. 1, T. 49-51

harmon. Kadenz G-Dur: S D T

Hier treffen wir wieder auf eine tonale Polyzentrik: Die Choralmelodie schließt in D-Dur, die Arie steht an dieser Stelle in G-Dur.

Naheliegender ist auch, bei einem Choralzeilenschluss auf der zweiten Stufe anstatt in den Halbschluss auf der Dominante nun in die Doppeldominante zu gehen:

BWV 58, Nr. 5, T. 71-75

Va - ter - land,  
Freu - de je - ner Zeit

Der Choral „Herzlich lieb hab’ ich dich, o Herr“ in der Trompetenstimme von BWV 19, Nr. 5, enthält zweimal dieselbe Wendung: Zuerst erscheint das *fis* als dritte Stufe von D-Dur, Tonika in Terzlage, die Gesangsstimme setzt ein mit einer traditionellen Verschränkung:

BWV 19, Nr. 5, T. 75-76

a - ber

Die zweite Stelle dagegen bewegt sich in h-Moll und steht mitten in einer Phrase der Arie:

BWV 19, Nr. 5, T. 82-83

lernt mich auch all - hier, a - ber lernt mich

Besonders interessant sind die Stellen, wo der Choralzeilenschluss in der Arie auf eine Subdominante trifft:

BWV 58, Nr. 5, T. 22-25  
(Choral + instrumentales Vorspiel der Arie)

schwe - re Reis,

G-Dur: s<sup>6</sup> D

In seiner Kantate „Schau, lieber Gott, wie meine Feind“ (BWV 153) verwendet Bach im Schlusschoral dieselbe Melodie; dort bringt er beim *a* tatsächlich den erwarteten Halbschluss, nämlich den D-Dur-Akkord in der Tonart G-Dur.

BWV 58, Nr. 1, T. 61-63

Trüb - sals voll, Doch der Gang zur Se - lig - keit, zur Se -

folgt a-Moll-Kadenz

6 6 5 4 6  
4 2

Der Choralsatz weist beim *d* („voll“) den Halbschluss der Tonart C-Dur auf (also den G-Dur-Akkord), hier aber entstehen Subdominant-Quintsext-Akkord und Dominante in a-Moll.

In der Arie „Komm, du süße Todesstunde“ wird ein melodisch ursprünglich phrygischer Zeilenschluss auf *e* zur Sixte ajoutée der Subdominante von d-Moll, der Tonart, in der die Arie auch kurz danach kadenziert:

BWV 161, Nr. 1, T. 36-37

c.f. phrygisch küs - se, dass ich mei - nen Hei - land küs - (se)

d-Moll: s<sup>6</sup> D weiter zur d-Moll-Kadenz

Zum Abschluss der Untersuchung seien noch zwei Rezitative betrachtet, die mit Chorälen kombiniert sind:

BWV 5, Nr. 4, T. 2-4

es sei verschart in mei-nem Gra-be, was ich ge-sündigt ha-be;

6 4<sup>b</sup> 2      6      6      6 5<sup>b</sup>      6      6 4<sup>b</sup> 5      7<sup>b</sup>      b

Alle Bachschen Choralsätze der Melodie „Auf meinen lieben Gott“ haben auf dem Schlusston der ersten Zeile (g) den G-Dur-Akkord als Halbschluss (bzw. entsprechend in der jeweiligen Tonart); hier jedoch leitet der C-Dur-Septakkord dominantisch ins f-Moll des folgenden Taktes.

Das Rezitativ BWV 23, Nr. 2, verwendet als Oberstimme des Accompagnato-Satzes den Choral „Christe, du Lamm Gottes“, von *es* aus. Gleichwohl beginnt das Rezitativ in As-Dur mit einem längeren Orgelpunkt, und die erste Choralzeile kadenziert nach c-Moll, dessen Tonika allerdings im Rezitativ verzögert erreicht wird:

BWV 23, Nr. 2, T. 3-4

Choralschluss

du, al-ler Menschen Heil, bist ja erschie-nen

Kadenz Rezitativ: s      D      t

Die zweite Choralzeile, ebenfalls auf g endend, schließt im Rezitativ auf der Subdominante der f-Moll-Kadenz, wieder ein interessanter Fall von tonaler Polyzentrik:

BWV 23, Nr. 2, T. 9-10

worauf man mich hat wol - len le-gen, auch in der Blind - heit an.

Die letzte Choralzeile endet auf *f*, im Rezitativ harmonisch erst die Doppeldominante, dann die Dominante der Es-Dur-Kadenz:

BWV 23, Nr. 2, T. 13-15

Choralschluss

und las - se dich nicht oh-ne dei - nen Se-gen.

Rezitativschluss

Durch Syntax wird die musikalische Zeit gegliedert und strukturiert, erst in zweiter Linie durch motivisch-thematische Beziehungen. Durch Syntax entstehen Phrasen, die eine gewisse Identität haben, erinnert werden können, weil sie ein zumindest relativ abgeschlossenes Ganzes bilden, und auf die sich andere Phrasen beziehen können als Fortsetzung, Ergänzung oder Kontrast. Auf diese Weise wachsen die Phrasen zur größeren Form zusammen und bilden einen strukturierten, erfüllten Zeitablauf (gegenüber der neutralen Zeitachse von Puls und Metrum).

Findet nun aber die syntaktische Gliederung der Musik auf zwei Ebenen zugleich statt (Polysyntaktik), so haben wir es im Grunde mit zwei Zeitschichten zu tun. Offenbar hat für Bach die Vereinigung möglichst eigenständiger Ebenen (Arie und Choral, bzw. Rezitativ und Choral) einen hohen ästhetischen Wert, und vielleicht nicht nur einen ästhetischen: Das Ineinander von Choral als überindividuelle Ebene und Rezitativ bzw. Arie als persönlich-individueller Ausdruck könnte ein entscheidender Aspekt von Bachs musikalischer Theologie sein (dazu Nagel 2001). Nach

Bach gerieten diese Techniken erst einmal in Vergessenheit, da ja die Musik der Klassik und der Romantik einer deutlichen, vor allem aber einheitlichen syntaktischen Gliederung bedurfte.

Erst die späteren Romantiker haben die Polysyntaktik neu entdeckt (Schultz 2002, S. 167), und was Richard Strauss als „poetischen Kontrapunkt“ bezeichnet hat (nach Floros 1977, Bd. 2, S. 89), findet sein Modell im Grunde bei Bach. Heute scheint die Überlagerung verschiedener Zeitschichten sehr aktuell zu sein, und wenn man darunter mehr versteht als die Kombination abstrakter Tempo-Raster, könnte Bach da sehr wohl Anregungen geben: Die Zeitebenen als lebendig erfüllte Verläufe zu gestalten – dafür kann eine syntaktische Gliederung auf zwei Ebenen eine große Hilfe sein.

### **Literatur**

Floros 1977

Constantin Floros: *Gustav Mahler, Bd. 2: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden 1977.

Mattheson 1739

Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.

Nagel 2001

Ivan Nagel: *Schuld und Unschuld, Erinnern und Vergessen*, in: *Streitschriften*, Berlin 2001, S. 203-211.

Schultz 2002

Wolfgang-Andreas Schultz: *Polyzentrik als Problem der Musiktheorie*, in: *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Bahr, Berlin 2002 (= Musik und. Neue Folge 3), S. 161-171.