

Musiktheoretischer Artikel

Sequenzen in *Das Wohltemperierte Clavier*, 1. Band von J. S. Bach

Kontrapunktische Analysen von Modellen, Synkopensdissonanzen und deren Verzierungen in ausgewählten Sequenzen aus den Fugen

Wolfgang Drescher*

Hochschule für Musik Freiburg

19. Dezember 2017

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
1.1	Problemstellung	2
1.2	Ziel dieses Artikels	2
1.3	Vorgehensweise	3
2	Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff	4
2.1	Ausarbeitung der Synkopenkette in den Oberstimmen	5
2.2	Gestaltung des Basses	7
2.3	Mögliche Alternativen	8
2.4	Weitere Beobachtungen	8
	Stichwortverzeichnis	9

* Klasse: Prof. Dr. Felix Diergarten

1 Einleitung

Im Musiktheorie-Unterricht beschäftigen wir¹ uns in diesem Semester² mit Fugen und versuchen neben dem eigenen nach komponieren, angelehnt an Bachs Wohltemperiertes Clavier, auch mit Analysen von Bachs Fugen aus dem ersten Band Satztechniken und Methoden zu finden, mit denen wir unsere eigenen Stilkopien an den Klang Bachs annähern können. Im Zuge dessen sind uns immer wieder Stellen aufgefallen, die durch besondere Bezifferungen und Kontrapunktik einen sehr Bach-typischen Klang erzeugen. Die eindrucklichsten dieser Stellen sollen in diesem Artikel aufgezeigt und analysiert werden.

1.1 Problemstellung

Viele der von uns angesehenen Traktate geben ausführliche Informationen, wie eine Fugensexposition aufgebaut ist, besonders wie der der Comes eingerichtet werden muss, aber es liessen sich kaum Stellen finden, wie der weitere Verlauf einer Fuge aufgebaut ist. Erwin Ratz schreibt in seiner Formenlehre³ von zwei Grundprinzipien in Instrumentalformen: *fester Gefügtes* und *locker Gefügtes*. Er versucht zu zeigen, dass Beethoven nicht als Gegensatz zu Bach empfunden werden soll, sondern als organische Weiterentwicklung. Während *fester gefügten* Teile wie z.B. dem Hauptsatz einer Sonate oder der Exposition einer Fuge relativ klar definierten Kompositionsprinzipien folgen, bleiben, nicht nur bei Ratz, die Teile dazwischen unscharf erklärt. Es ist deshalb besonders schwer, bei eigenen Stilkopien die Sequenzen und Zwischenspiele, seien diese komplett frei, nur harmonische Sequenzen⁴, oder tatsächlich wörtlich sequenzierte Abschnitte, näher am Vorbild der Bach Fugen nach zu komponieren, ohne dass sich diese Sequenzen eher anhören die Sequenzen aus den Triosonaten von Arcangelo Corelli.

1.2 Ziel dieses Artikels

An diesem Punkt soll dieser Artikel ansetzen. Um ein besseres Verständnis dafür zu bekommen, wie genau Bach solche formal nicht streng definierten Stellen komponiert und warum diese den für Bach so typischen Tonfall haben, werden in diesem Artikel ausgewählte Sequenzen kontrapunktisch analysiert und versucht auf die üblichen Sequenzmodelle der Generalbass-Epoche zurückzuführen. Ich hoffe dabei dem Leser Möglichkeiten mitzugeben, wie innerhalb einer Fuge die verschiedenen Durchführungen mit Sequenzen miteinander verbunden werden können und wie man diese durch Verzierungen, Variationen oder mit *theatralischen Dissonanzaufösungen*⁵ in einen klanglichen Charakter bringen kann der näher an Bachs Stil ist als das

¹ In der Gruppenstunde von Adrian Nagel und mir, bei Felix Diergarten

² Wintersemester 2017/2018

³ Erwin Ratz: *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe, Wien: Universal Edition, 1973, S. 21.

⁴ Damit meine ich Stellen, die nur harmonisch den Stationen einer Sequenz wie etwas einem Quintfall folgen, aber Rhythmisch nicht so aufgebaut sind, dass diese als regelmässige Sequenzierungen wahrgenommen werden, da keine Teile wörtlich auf einer anderen Stufe transponiert erklingen.

⁵ Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, 1728, S. 587; Johannes Menke: *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, hrsg. von Felix Diergarten and Manuel Gervink, Bd. 3, Grundlagen

blosse Sequenzmodell mit seinen üblichen Verzierungen.

1.3 Vorgehensweise

Um dem Leser für die eigene Komposition von Fugen im Stile Bachs Techniken mit auf den Weg zu geben und wie solche Sequenzen selbst nachgebaut werden können, habe ich bei den Analysen stets versucht das zu Grunde liegende Sequenzmodell auf dessen kontrapunktischen Kern zurückzuführen und dieses dann Stück für Stück wieder mit Verzierungen, *Transitus* und Varianten anzureichern bis am Ende wieder die originale Komposition von Bach herauskommt.

Ich versuche damit keineswegs den Gedankengang von Bach beim Komponieren zu reproduzieren. Vielmehr soll so für den Stilkopisten ein Weg gezeigt werden, wie durch Änderungen in der Generalbass-Bezifferung oder im Kontrapunkt so eine Stelle entsprechend simuliert werden kann.

2 Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff

Fast hätten wir bei unseren Analysen im Unterricht diese Fuge ausgelassen, da sie – wahrscheinlich spätestens seit den Analysen von Erwin Ratz – als Paradebeispiel für die Form von Bach Fugen verwendet wurde.

«Dem Schema am nächsten steht die *g-moll Fuge* des ersten Bandes.»¹

Wir wollten aber durch eigene Analysen herausfinden, warum diese Fuge als Lehrbeispiel so gut geeignet ist. Unsere Untersuchungen haben ergeben, dass dies wahrscheinlich deshalb so ist, weil die Durchführungen sehr regelmässig aufgebaut sind und einem klaren Tonartenplan folgen². Ausserdem geht die 2. Durchführung noch einmal, fast wie in der Exposition, durch alle Stimmen; abgesehen davon, der vierte Themeneinsatz in T. 17 in der Tenorlage hier erneut als Basseinsatz erklingt. Ein weiterer Punkt wäre, dass diese *Fuga à 4 voci* erst relativ spät in der 2. Durchführung ab Takt 15 tatsächlich vierstimmig wird und vorher maximal drei Stimmen erklingen, was vor allem in der Exposition einer vierstimmigen Fuge etwas überrascht.

Eher untypisch ist bei dieser Fuge hingegen, dass zwischen den Durchführungen keine regelmässigen Sequenzen komponiert sind, sondern nur Orgelpunkte, Kadenzmodelle und *harmonische Sequenzen*. Erst am Ende der Fuge zwischen den beiden letzten Durchführungen, beide in *g-moll*, erklingt eine regelmässige Sequenz die mit drei Sequenzgliedern sogar relativ lang ist. Die besondere Ausarbeitung Bachs der Dissonanzen und Verzierungen in dieser Romanesca-Sequenz soll im Folgenden genauer untersucht werden. In Abbildung 2.1 das Notenbeispiel dazu.



Abbildung 2.1: Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff

Um einen Ausgangspunkt für weitere Analysen zu haben sei in Abbildung 2.2 die Standard Romanesca über Bachs Bass mit der üblichen 4–3 9–8 Bezifferung gegeben.

¹ Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, 80f.

² 1. Durchführung in *g-moll*, 2. Dfg. in *B-dur*, 3. Dfg. in *c-moll*, 4. und 5. Dfg. wieder in *g-moll*



Abbildung 2.2: Typische Romanesca mit 3-2-consecutive in den Oberstimmen

2.1 Ausarbeitung der Synkopenkette in den Oberstimmen

In der Sequenz von Bach ist diese Romanesca allerdings nicht in dieser Schlichtheit komponiert. Stattdessen entsteht bei ihm durch die verzierten Oberstimmen und den figurierten Bass eine andere Ausarbeitung der zu Grunde liegenden Romanesca-Sequenz, die dadurch einen völlig anderen Charakter bekommt. Die harmonische Reduktion mit Generalbassbezeichnung ist in Abbildung 2.3 gesetzt.



Abbildung 2.3: Bachs Harmonisierung der Romanesca-Sequenz in der Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff

Es ist schwer zu sagen, ob diese besondere Bezeichnung der Romanesca-Sequenz mit 4–3 7–6 die kompositorische Idee war, oder das Resultat der Verzierungen in den beiden Oberstimmen die hier im Weiteren besprochen werden. Bemerkenswert ist aber auf jeden Fall, dass durch eine so einfache Veränderung im Generalbass und einer Unterbrechung der regulären 3-2-consecutive eine recht besondere Sequenz resultiert die alleine dadurch dem Bachstil womöglich schon etwas näher kommt.

Der nächste Schritt um der originalen Komposition Bachs näher zu kommen wäre die in Abbildung 2.3 entstandenen *patiens*-Stimme mit Verzierungen zu umspielen. Hierfür füllt Bach alle in Achtelnoten aufeinander folgenden Terzen mit einem Durchgang auf. Ausserdem erweitert er die so entstandene kleine Sechzehntelfigur durch ein weiteres, vorangestelltes Sechzehntel, sodass daraus eine Tonleiter von drei Tönen entsteht die auf taktig zum nächsten Ton auf einer schweren Zählzeit hinführt. In Abbildung 2.4 kann Bachs Ausarbeitung gesehen werden; hier nach wie vor mit der vereinfachten *parte agens*-Stimme.

Auf den leichten Sechzehntel-Zählzeiten erklingen also verschiedene Dissonanzen, die aber alle im Sinne der Figurenlehre von Heinrich Schütz¹ erklärt werden können.

¹ Christoph Bernhard: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, 4. Aufl., Kassel: Bärenreiter, 2003.

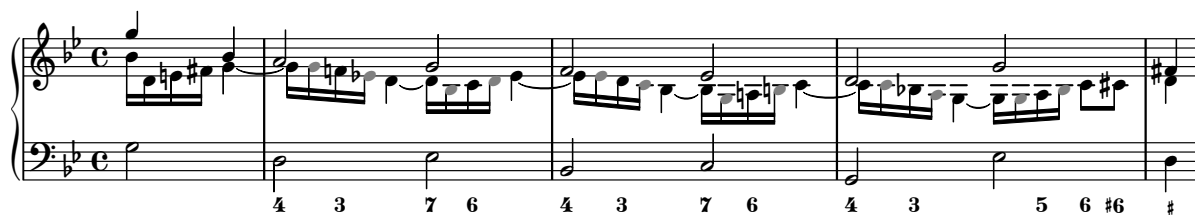


Abbildung 2.4: Bachs Figurationen der *parte patiens*-Stimme in der Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff

- In Takt 25 kann das erste g^1 (2. Sechzehntel) als *Multiplicatio*¹² verstanden werden. Es ist also eine Verlängerung der dissonante Quarte.
- Das es^1 (4. Sechzehntel) ist wie oben bereits beschrieben ein regulärer Durchgang (vgl. *Transitus* bei Bartel³ oder Bernhard⁴).
- Das b (10. Sechzehntel) ist eine Figur mit besonderer Wirkung. Mit dieser *Subsumtio* wird die Auflösung der Dissonanz (hier als Septime) erreicht in dem die Note unter der auflösenden Note angesprungen wird und diese schliesslich durch einen Aufwärtsschritt erreicht wird (vgl. *Subsumtio* bei Bartel⁵ oder Bernhard⁶).
- Das d^1 (12. Sechzehntel) kann hier ebenfalls als *Transitus* erklärt werden, hier aber im Gegensatz zu vorher aufwärts.

Entsprechend verhält es sich mit den dissonanten Noten auch in den weiteren Takten und Sequenzgliedern. Bemerkenswert ist ausserdem, dass diese Sechzehntelfigurationen abwechselnd aufwärts und abwärts gesetzt sind.

Das einzige was jetzt noch fehlt um von der 3-2-consecutive auf Bachs Satz zukommen ist die Figuration der Oberstimme. In Abbildung 2.5 nun die vollständig ausgearbeitet Synkopenkette.

Diese Stimme ist in der Figuration etwas freier als die *patiens*-Stimme, da die keine Dissonanzen vorbereiten und auflösen muss. Dennoch findet Bach auch hier eine Figuration die sich Rhythmisch parallel zu der *patiens*-Stimme verhält; also einmal der Auftakt der drei Sechzehntel abwärts und einmal aufwärts. Daraus resultiert nun ein faszinierendes Phänomen. Liest man die Figuration der Oberstimme auf dem 4. Viertel in Takt 24 zusammengefasst mit der Unterstimme auf dem 1. Viertel in Takt 25, so ergibt sich daraus eine komplette diatonische Tonleiter abwärts (in phrygisch).

Auch in in den darauf folgenden zwei Figurationen als eine zusammengefasst wird man feststellen können, dass dort sowohl in der Oberstimme wie auch in der Unterstimme die

¹ Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 6. Aufl., Laaber: Laaber-Verlag, 2010, 203f.

² Bernhard, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, S. 75.

³ Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 260ff.

⁴ Bernhard, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 64f.

⁵ Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 242ff.

⁶ Bernhard, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 148f.

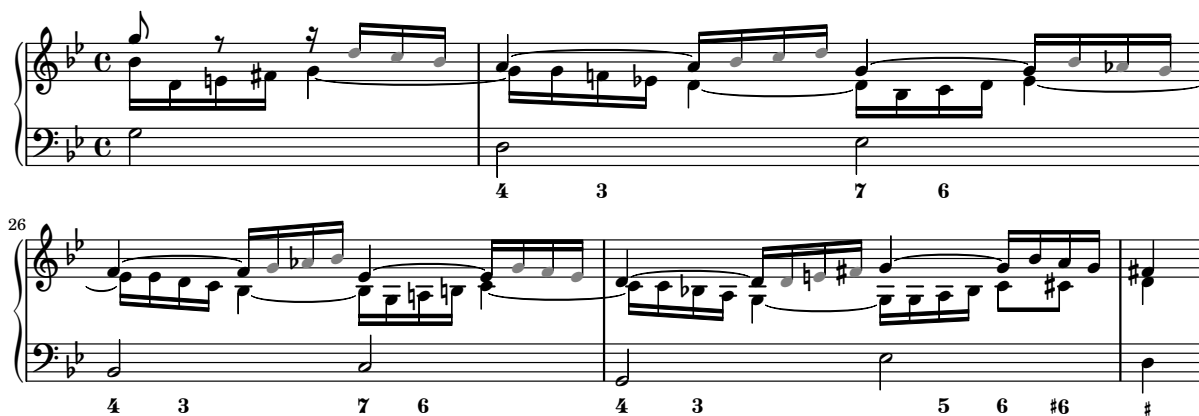


Abbildung 2.5: Bachs Figuration der *agens*-Stimme in der Synkopenkette der Romanesca-Sequenz der Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff

exakt gleichen Töne *b-c-d* erklingen, aber einmal als *6-7-8* in *d-moll* und einmal als *5-6-7* zu *Es-dur*, bzw. hier eher *7-1-2-3* in *c-moll*, da in dieser Romanesca wie oben Besprochen in der ersten Harmonie eines Sequenzgliedes nicht in den Grundakkord aufgelöst wird, sondern in einen Sextakkord.

Interessant ist auch, wie sich diese beide Besonderheiten mit der Tonleiter und den gleichen Tönen über die Grenzen der Sequenzglieder erstreckt. In der Romanesca ist ein Sequenzglied ein Bass der eine Quarte fällt; das nächste Sequenzglied wird dann eine Terz versetzt.

2.2 Gestaltung des Basses

Im Weiteren möchte ich den Bass dieser Sequenz genauer untersuchen. Dafür gehe ich wieder von der reinen Romanesca-Sequenz aus in ersetzte die beiden Oberstimmen wieder mit der vereinfachten 3-2-consecutive. Eine typische Figuration die z.B. in den Triosonaten von Arcangelo Corelli gefunden werden kann¹.



Abbildung 2.6: Typische Achtel-Bewegung im Bass innerhalb einer Romanesca-Sequenz

¹ Vgl. Arcangelo Corelli, Triosonate №IX, Op. 4, Largo, T. 22



Abbildung 2.7: Bachs Anreicherung der Bassfigur aus Abbildung2.7 mit *transitus*, BWV 861, T. 24ff



Abbildung 2.8: Bachs Anreicherung der Bassfigur aus Abbildung2.8 mit *transitus*, BWV 861, T. 24ff

2.3 Mögliche Alternativen

2.4 Weitere Beobachtungen

Halbschluss mit übermäßigem Sextakkord. Einstieg und Ausstieg (Figuration) in das Modell motivisch schon/noch vorhanden.

Literatur

- Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 6. Aufl., Laaber: Laaber-Verlag, 2010.
- Bernhard, Christoph: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, 4. Aufl., Kassel: Bärenreiter, 2003.
- Heinichen, Johann David: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, 1728, S. 587.
- Menke, Johannes: *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, hrsg. von Felix Diergarten and Manuel Gervink, Bd. 3, Grundlagen der Musik, Laaber: Laaber-Verlag, 2017.
- Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe, Wien: Universal Edition, 1973.

Stichwortverzeichnis

Romanesca, 4

Abbildungsverzeichnis

2.1	Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff	4
2.2	Typische Romanesca mit 3-2-consecutive in den Oberstimmen	5
2.3	Bachs Harmonisierung der Romanesca-Sequenz in der Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff	5
2.4	Bachs Figurationen der <i>parte patiens</i> -Stimme in der Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff	6
2.5	Bachs Figuration der <i>agens</i> -Stimme in der Synkopenkette der Romanesca-Sequenz der Fuge in g-moll, BWV 861, T. 24ff	7
2.6	Typische Achtel-Bewegung im Bass innerhalb einer Romanesca-Sequenz	7
2.7	Bachs Anreicherung der Bassfigur aus Abbildung2.7 mit <i>transitus</i> , BWV 861, T. 24ff	8
2.8	Bachs Anreicherung der Bassfigur aus Abbildung2.8 mit <i>transitus</i> , BWV 861, T. 24ff	8