Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1995)

Artikel: Bau und Geschehen in der Musik, am Beispiel des ersten Satzes der Orgeltriosonate Es-dur BWV 525 von J.S. Bach

Autor: Bockholdt, Rudolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835316

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bau und Geschehen in der Musik, am Beispiel des ersten Satzes der Orgeltriosonate *Es*-dur BWV 525 von J. S. Bach

RUDOLF BOCKHOLDT

I

In dem vorliegenden Band geht es um Analyse von Musikwerken (und ihre Möglichkeiten und Grenzen). Musikwerk, musikalische Komposition: diese Ausdrücke benennen an der damit bezeichneten Sache wie selbstverständlich genau dasjenige, was an ihr das am wenigsten Selbstverständliche, vielmehr etwas höchst Staunenerregendes und zu beständigem Nachdenken Aufforderndes ist. Denn sie besagen, dass diese Sache, als *Komposition*, etwas Zusammengesetztes, Gebautes und als solches nun fertig und dauernd Vorhandenes – und zugleich, als *musikalische* Komposition, das scheinbare Gegenteil, nämlich, ihrer Intention nach, Musik, also ein Vorgang, ein Geschehen, und als solches etwas immer nur während dieses Geschehens Vorhandenes ist.

Dieses innerste Merkmal der Musik, immer nur während ihres Dauerns, danach aber nicht mehr vorhanden zu sein, ist oft bedacht[1], auf unübertroffen konzise Weise aber im frühen 14. Jahrhundert in einem Satz des Johannes de Muris festgehalten worden: «Vox, quando fit, est, sed cum facta est, non est»[2]. Wenn wir in diesem grossartigen Satz das Verbum «facere» mit «herstellen» und seine Passivform «fieri» mit «hergestellt werden» übersetzen, erscheint er paradox, ja widersinnig: «Die Stimme (d.i. der Ton, der klingende Vorgang, die Musik) ist vorhanden, wenn (solange) sie hergestellt wird, aber wenn sie hergestellt worden ist, ist sie nicht vorhanden.» Das ist widersinnig, denn etwas Hergestelltes ist vorhanden, nicht *nicht* vorhanden. Freilich hat «fieri» auch die Bedeutung «geschehen», und wenn wir es in dieser Bedeutung nehmen, leuchtet uns der Satz ein: «Der Ton ist vorhanden, solange er geschieht, aber wenn er geschehen ist, ist er nicht mehr vorhanden.» Obwohl das Paradoxon jetzt verschwunden ist, haben wir mit dieser Übersetzung den Satz von de Muris allerdings um den in ihm enthaltenen Hintersinn gebracht, der gerade auf dem durch die Bedeutung «herstellen» hervorgerufenen Paradoxon beruht. Der Satz will sagen: Musik

1 Vgl., unter vielen, Leonardo da Vinci: die Musik «si va consumando mentre ch'ella nasce» (im Gegensatz zum Werk der bildenden Kunst, das «eterno e permanente» sei), und Adam von Fulda (gest. 1505): wegen ihres flüchtigen Wesens sei die Musik «... vera philosophia, meditatio mortis continua». (Beide Zitate nach Reinhold Hammerstein, *Musik als Komposition und Interpretation*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 40 (1966), S. 1 f.)

2 *Notitia artis musicae* (*GS* III, S. 292; dort ist dieser 1321 geschriebene Traktat unter dem Titel *Ars novae musicae* ediert). Vgl. Ulrich Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris, BzAfMw* 8 (1970). Der dort S. 72, Anm. 12 gegen meine Einschätzung des Satzes geäusserte Einwand trifft z.B. im Lichte der Darlegungen von Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*, Göttingen 1985, S. 52 ff. (Kapitel «Ton»), ins Leere.

unterscheidet sich von anderen Produkten dadurch, dass sie am Ende ihres Hervorbringungsprozesses nicht wie jene als etwas nunmehr Verfertigtes, Vorhandenes zur Verfügung steht, sondern – verschwindet.

Nun ist «facere» in der Musiktheorie bekanntlich auch in einer anderen Bedeutung verwendet worden, die ausschliesslich auf das Komponierte zielt und jeglichen Hintersinnes entbehrt: «facere» im Ausdruck «res facta»[3]. Mit diesem Begriff ist die verfertigte und als schriftlich fixierte nun auf Dauer zur Verfügung stehende Komposition gemeint, das so und so strukturierte Gebilde, dessen Eigenart, Musik, also Geschehen zu sein, in dem Ausdruck gar nicht mitreflektiert wird. «Res facta» liegt damit auf der gleichen Bedeutungsebene wie das Wort «opus», das ebenfalls das Verfertigte, fertige Gebilde meint (wobei die Nuance nicht geleugnet werden soll, dass in «opus» stärker die Vorstellung einer von einem Schöpfer geschaffenen besonderen Komposition mitschwingt, während mit «res facta», allgemeiner, der verfertigte musikalische Satz schlechthin, nicht das besondere Werk gemeint ist).

Seitdem es notenschriftlich fixierte musikalische Komposition gibt, gibt es die darin – begrifflich wie sachlich – steckende Dichotomie von «Geschehen» und «Bau». Freilich stellt diese sich zu verschiedenen Zeiten verschieden dar. Wie sich z. B. «processus» und «structura» im Mittelalter, insbesondere in der frühen Motette und im Conductus, zueinander verhalten, ist vor einigen Jahren von Fritz Reckow erörtert worden[4]. Der «forma formans», d. h. der im Fortschreiten einer Komposition sich nach und nach *bildenden* Form, im Unterschied zur «forma formata», der quasi als Objekt fertig *vorliegenden* Form, ist Frits Noske anhand von Instrumentalkompositionen aus der Zeit um 1600 nachgegangen[5]. Über «Zeitstrukturen» in Musik des 19. und 20. Jahrhunderts schliesslich hat sich unter ähnlichem Aspekt Carl Dahlhaus geäussert[6]. In den folgenden Ausführungen soll nun im Lichte dieser – trotz der genannten Arbeiten noch viel zu wenig zum Thema gemachten – Fragestellung an eine Komposition von Johann Sebastian Bach herangegangen werden.

Die lateinische Grammatik will, dass «factum est» sowohl «ist gemacht (hergestellt) worden» wie «ist geschehen» bedeutet. (Daher der «Hintersinn» bei Johannes de Muris.) Der Infinitiv, von dem sich «factum» ableitet, ist «facere», aber auch «fieri»: «herstellen», «machen» sowohl wie «geschehen». Dieser sprachliche Sachverhalt regt die Phantasie an und nährt – ohne dass irgend ein sachlicher Zusammenhang zwischen lateinischer Grammatik und abendländischem Musikwerk statuiert werden soll – einen Verdacht: ob auch in der Musik «Bau» und «Geschehen», unbeschadet ihrer offensichtlichen Verschiedenheit, sich als zwei Seiten ein und derselben Sache entpuppen sollten? Wir werden sehen, wollen diesen Verdacht zunächst aber mit Entschiedenheit unterdrücken und die beiden Dinge getrennt ins Auge fassen.

3 Zuerst belegt bei Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477; *CS* IV, S. 129 u. ö.) und *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472/73; *CS* IV, S. 179 und 187). Schon lange vorher benutzte Guillaume de Machaut für seine Kompositionen das französische Äquivalent hierzu: «chose faite».

4 Fritz Reckow, *Processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter*, in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 5 ff.

5 Frits Noske, *Forma formans*, Amsterdam 1969 (in niederländischer Sprache mit englischer Zusammenfassung).

6 Carl Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Musik Wagners und Schönbergs*, in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 31 ff.

II

Der erste Satz von Bachs *Es*-dur-Triosonate umfasst 58 Takte. Allerdings gilt es zu sehen, dass die von Bach mittels Strichen abgeteilten 4/4-Einheiten[7] in Wahrheit Doppeleinheiten sind, d. h. dass das metrische Gewicht der jeweils zweiten Takthälfte dem der ersten gleichkommt, das dritte Viertel eines notierten Taktes also nicht «leichter» ist als das erste. Dies zeigt sich z. B. darin, dass *Anfänge* von Abschnitten nicht nur wie in T. 1 in der ersten, sondern auch in der zweiten Hälfte eines Taktes erfolgen können (z. B. T. 11_2, T. 17_2) und *Schlüsse* (Schlussklänge von Kadenzen) ebenfalls sowohl in der ersten (z. B. T. 11_1, T. 36_1) wie in der zweiten Takthälfte (z. B. T. 4_2, T. 58_2) stehen können. Man muss deshalb beim Messen der Ausdehnung der einzelnen Abschnitte als Einheit nicht den Takt, sondern den Halbtakt zugrunde legen («Takt» jetzt im Sinne der von Bach notierten Spatien und «Halbtakt» als deren Hälfte genommen). Die musikalisch angemessene Feststellung lautet somit: Das mit T. 58_2 schliessende Stück umfasst 116 Halbtakte[8].

An mehreren Stellen befinden sich Gliederungspunkte; sie sind von unterschiedlicher Art. Der erste deutliche Einschnitt erfolgt nach T 11_1, nach 21 Halbtakten: Vollkadenz in der Tonika T. $10_2/11_1$, dann Pause in beiden Oberstimmen gleichzeitig (was nirgends sonst im Stück vorkommt) und Beginn von etwas Neuem. Ein zweiter wichtiger Einschnitt, wenn auch von anderer Art, befindet sich zwischen T. 21 und T. 22. Denn mit T. 22_1 beginnt eine Wiederholung des Anfangs: T. 22–27_1 entspricht T. 1–6_1, mit Vertauschung der Oberstimmen und von *B*- statt von *Es*-dur ausgehend. Von anderer Art als der Einschnitt zwischen T. 11_1 und 11_2 ist der zwischen T. 21_2 und 22_1 freilich deshalb, weil an der früheren Stelle ein Neubeginn (auf der Dominante) *nach* einem Tonika-*Abschluss*, jetzt hingegen *mit* der Tonika (Tonika ist hier *B*) erfolgt, ein Tonika-Beginn, in den das Geschehen davor (also T. 21_2) kadenzierend *mündet*. Aber um einen Einschnitt handelt es sich in beiden Fällen, und wir sehen: auch beim zweitenmal erfolgt die Grenzziehung nach genau 21 Halbtakten. Der T. 1–21 umfassende erste Teil der Komposition teilt sich also in zwei genau gleich lange Hälften.

Sucht man im noch verbleibenden, längeren Teil nach Stellen, die den beiden genannten entsprechen, so sind diese nicht schwer zu finden. Das Analogon zur Stelle T. $10_2/11_1$ befindet sich bei T. $35_2/36_1$; der Abschnitt von T. 31_2 bis T. 36_1 entspricht nämlich genau demjenigen von T. 6_2 bis T. 11_1; er verläuft in *f*-moll statt *Es*-dur, und die Oberstimmen sind vertauscht. War die Partie vom Satzbeginn bis T. 11_1 21 Halbtakte lang, so umfasst der Teil vom Neubeginn in T. 22 bis zum Abschluss in T. 36_1 29 Halbtakte. (Worin diese grössere Ausdehnung begründet ist, werden wir noch sehen.) Und das Analogon zur Schnittstelle nach T. 21 ist ebenfalls leicht auszumachen: es ist die Stelle T. 50/51. Denn die lange Strecke von T. 40_2 bis hierher entspricht genau derjenigen von T. 11_2 bis einschliesslich T. 21_2; wiederum sind die Stimmen vertauscht, und die Musik bewegt sich statt wie zuerst von *Es*- nach *B*-dur jetzt von *As*- zurück nach *Es*-dur. War die Partie vom dominantischen Ansatz in T. 11_2 bis zur Schnittstelle vor dem Neubeginn in T. 22 21 Halbtakte lang, so umfasst der Teil vom analogen

7 Die alte Peters-Ausgabe der Bachschen Orgelwerke (Band 1, S. 2) hat C statt ₵ vorgezeichnet.

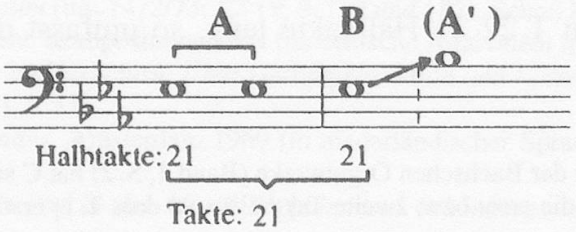
8 Die Indices bezeichnen die erste bzw. zweite Takthälfte, so dass T. 1_1 erster, T. 1_2 zweiter, T. 2_1 dritter Halbtakt usw. bedeutet.

dominantischen Ansatz in T. 36_2 bis zur in eine Art Coda mündenden Schnittstelle T. 50/51 29 Halbtakte. (Über die Gründe für die grössere Länge sogleich.) Wir sehen: wie der erste Teil der Komposition (T. 1–21) teilt sich auch der zweite (T. 22–50) in zwei genau gleich lange Hälften, die aber diesmal eine Ausdehnung nicht von je 21, sondern 29 Halbtakten haben.

Die 58 (notierten) Takte des Satzes sind also nicht, wie man vielleicht mutmassen könnte, in 29+29 gegliedert (in der Mitte, also zwischen T. 29 und 30, findet sich von irgend einer musikalischen Grenzziehung keine Spur), sondern in 21+29+8. Nicht der Satz als ganzer ist gehälftet, sondern, wie gezeigt, seine beiden verschieden langen, aber einander analogen Hauptteile. *Dass* diese beiden Teile verschieden lang sind, veranlasst den Komponisten, diesen Unterschied am Ende dadurch zu kompensieren, dass er die «nach getaner Arbeit» in T. 51 noch folgende, Tonikabestätigende «Coda» genau 29-21=8 Takte lang sein lässt (T. 51–58). *Warum* die beiden Hauptteile aber verschieden lang sind, lässt sich nur verstehen, wenn wir unsere Aufmerksamkeit statt wie bisher auf den *Bau* jetzt auf das *Geschehen* in dieser Komposition richten.

Nennen wir im folgenden die beiden Hälften des Abschnittes von T. 1 bis T. 21, also T. 1_1–11_1 und T. 11_2–21_2, A und B, die des Abschnittes von T. 22 bis T. 50, also T. 22_1–36_1 und T. 36_2–50_2, A' und B' und die letzten 8 Takte C. Im Abschnitt A wird die Tonika *Es* nicht verlassen, vielmehr umschrieben und befestigt. An seinem Anfang steht eine vier Halbtakte einnehmende Kadenz I-VI-IV-V-I (eine so oder ähnlich aussehende, Tonika-verankernde Harmoniefolge verwendet Bach als Initialgestalt bekanntlich mit stereotyper Häufigkeit), die, das Ganze zusammenfassend, an seinem Ende, um einen halben Takt verlängert, leicht verändert wiederholt wird (T. 9_1–11_1). Teil B setzt erneut mit dem dreitönigen Kopfmotiv ein, aber mit dem wichtigen Unterschied, dass jetzt nicht die Tonika, sondern die Dominante am Anfang steht. Und nun beginnt die Musik, der Tonika den Rücken zu kehren. Die Folge V-I, jeweils zweimal erklingend, wird sequenziert bis zur V. Stufe von *g*-moll (T. 15_2), das aber sofort getilgt wird (mittels eines entschiedenen und entscheidenden *es''* – statt *d''* – in T. 16, linke Hand). Das Ziel ist die Tonart der V. Stufe, *B*-dur; ihr erstes Auftreten in T. 17_2 ist gekoppelt mit der Umkehrung des Kopfmotivs: ein schöner und sinnreicher Gedanke. Die noch folgenden 9 Halbtakte schreiben das *B*-dur fest. Die abschliessende Kadenz erfolgt in T. 21_2; das Ziel ist identisch mit dem Neubeginn T. 22_1.

Wir sehen: Teil A umschreibt und befestigt die Tonika, die Musik «bleibt zuhause». Die Musik des ihm folgenden, genau so langen Teils B «macht sich auf den Weg» zu einem Ziel, *B*-dur, als neuer Tonika. Man beachte, dass dieser Teil nur den *Weg* umfasst: das Ziel liegt bereits «auf neuem Boden». Fundierende Etablierung daheim (A) und dann von dieser Basis ausgehende Reise an einen anderen, polar entgegengesetzten Ort (B) aber gleich lange dauern zu lassen, ist eine sinnreiche Idee von unmittelbarer Evidenz:



Bsp. 1: BWV 525, T. 1–21

Der jetzt einsetzende Teil A' könnte ein genaues Analogon zu A sein, wenn er ebenfalls die Tonika etablieren, also in *B*-dur auch enden würde. Das tut er jedoch nicht: wir befinden uns an seinem Ende (T. 36_1) und schon eine ganze Weile davor stattdessen in *f*-moll. Es ist äusserst spannend zu sehen, wie die Musik den Weg dorthin findet. Nach der Tonika *B*-dur in T. 22/23 müsste in den beiden folgenden Takten 24/25 in Analogie zu T. 3/4 eigentlich die V. Stufe erscheinen, d. i. hier *F*-dur. Stattdessen kommt aber (herbeigeführt durch die Septime *as* in T. 23) *Es*-dur: die *Satz*tonika. Sie entlarvt den Tonikacharakter von *B*-dur als bloss ephemer, kehrt dessen Dominantcharakter wieder hervor (nirgends im weiteren Verlauf wird *B*-dur noch einmal Tonika)[9]. Das Erscheinen von *Es*-dur an dieser Stelle zwingt den Komponisten aber zu einer weiteren Entscheidung. In den Takten 3/4 war *B*-dur V. Stufe und führte nach *Es*-dur zurück. In den motivisch doch immerhin noch ganz analogen Takten 24/25 ist *Es*-dur aber Tonika. Was soll geschehen, soll die Musik trotzdem, sich weiter an Teil A orientierend, jetzt den Weg nach *As* einschlagen? Der Hörer bleibt hierüber zunächst im Ungewissen. Der Ton *d* (statt *des*) in Oberstimme und Bass in T. 26 spricht gegen eine Zielrichtung nach *As*[10], das *des* in T. 27 wieder dafür. Aber der Bass vermeidet hier das *des*[11], und in T. 28 bekennt er mit einem Gang von *c* über *d* und *e* nach *f* endgültig Farbe zugunsten der Paralleltonart von *As*, *f*-moll. Die Ankunft wird unterstrichen eben durch den Bass, der, vom Leitton *e* mit Kraft in das tiefe *F* abspringend, die Mollvariante des Kopf- und Hauptmotivs erklingen lässt[12].

Das alles hat Zeit gekostet, und es kann nicht verwundern, dass der Teil A' erheblich länger geworden ist als A. In T. 27_2 wurde, wie wir sahen, der in A vorgezeichnete Weg harmonisch und motivisch verlassen. Nun, nach Erreichen der neuen tonalen Basis, kommt es darauf an, wieder auf ihn zurückzufinden. Mit T. 31_2 wird in der Tat wieder an T. 6_2 angeknüpft, und der verbleibende Abschnitt, T. 31_2–36_1, verläuft in exakter Analogie zu Teil A, T. 6_2–11_1. Acht Halbtakte lang, T. 27_2–31_1, ging die Musik neue Wege, acht Halbtakte ist A' daher länger als A.

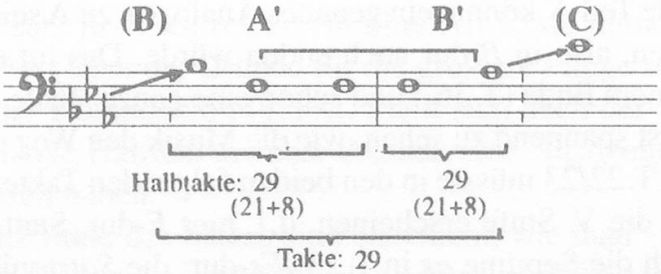
Teil B ging, so sahen wir, einen Weg von *Es*- nach *B*-dur. Teil B' hat als Ziel – natürlich, als letzter Grossabschnitt des Stückes – die Satztonika *Es*. Wie aber die Erreichung dieses Zieles bewerkstelligen, da an seinem Anfang sich die Musik in *f*-moll befindet? *As*-dur wäre der richtige Ausgangspunkt. (*Jetzt* wird *As*-dur gebraucht!) Und so geschieht zunächst in der Tat nichts anderes als das Aufsuchen von *As*-dur. In T. 40_2, nach genau acht Halbtakten, ist die Entsprechung zu T. 11_2 erreicht (Es^7 statt B^7), und der weitere Verlauf von B', T. 40_2–50_2, ist das genaue Ebenbild von B. In A' war es das Anzielen und Etablieren der Tonart der II. Stufe, was ein Mehr, gegenüber A, von acht Halbtakten hervorrief. In B' ist es nötig, von dieser II. Stufe aus zunächst die Tonart der IV. Stufe zu erreichen, und es ist sinnvoll und einleuchtend, dass Bach diesen Vorgang ebenfalls acht Halbtakte dauern lässt:

9 Natürlich entspricht die Folge *Es-B-Es* dem Dux-Comes-Dux (...)-Pendeln einer Fugenexposition; auch von daher gesehen wäre *Es-B-F* abwegig. Ausserdem ist der *F*-dur-Dreiklang in *Es*-dur nicht leitereigen (wie das alsbald erscheinende *f*-moll).

10 Vgl. die nach *Es*-dur zurückführenden Töne *as* im analogen Takt 5.

11 Vgl. das *as* im Bass, T. 6.

12 Die Kopfmotivvariante im Bass, T. 6_2/7 wurde in T. 27_2/28 vermieden und wird jetzt, nach dem Erreichen der Zieltonart in T. 29, mit Aplomb gleichsam nachgeholt.



Bsp. 2: BWV 525, T. 22–50

Bleibt der Schlussabschnitt C (T. 51–58). Wenn wir bedenken, dass die Teile A und A' (dieser ab T. 29) in harmonischer Hinsicht statischen, die Teile B und B' hingegen dynamischen Charakter haben (vgl. in den Notenbeispielen Klammer versus Pfeil), dann nimmt es nicht wunder, wenn wir sehen, dass der die Schlusstonika etablierende, also statische C-Teil sowohl auf A wie auf A' Bezug nimmt. (Man könnte ihn deshalb statt C auch A" nennen.) Er ist das genaue Ebenbild von A' ab T. 29, also von der Stelle an, an der dort die neue Tonart *f*-moll erreicht worden war, bis zum Schluss in T. 36_1 – nur jetzt natürlich nicht in dieser, sondern in *Es*-dur sich bewegend[13]. Nun mündete aber doch A" in T. 31_2 motivisch in A ein (T. 6_2). Das bedeutet aber, dass C von der entsprechenden Stelle, das ist von T. 53_2, an, mit A nicht nur motivisch, sondern auch tonal, und das heisst in jeder Hinsicht identisch sein muss. In der Tat: T. 53_2–57_2 ist wörtlich gleich T. 6_2–10_2. Für den Halbtakt 11_1 erscheint der ein zusätzliches Mal kadenzierende und einen Schlussakkord anfügende Ganztakt 58. Da der Teil A' von T. 29 bis zu seinem Ende in T. 36_1 15 Halbtakte dauerte, ist C 16 Halbtakte (= 8 Takte) lang. Das zeitliche Ungleichgewicht zwischen den 21 Takten des nur die I. Stufe etablierenden und die V. anzielenden ersten Grossteiles A+B und den 29 Takten des durch das Aufsuchen von II. und IV. Stufe mehr Zeit benötigenden zweiten Grossteiles A'+B' wird somit durch den 8-taktigen Schlussblock C wieder ausgeglichen.

III

«Form ist zuallererst eine Seite der Musik, die erfahrbar ist und als Bestandteil der Musik erfahren werden muss. Das heisst, dass sie eine Eigenschaft der Musik oder des Musikstücks ist und nicht der musikalischen Analyse»[14]. Setzen wir für das vielstrapazierte Wort «Form» das von mir benutzte Wort «Bau», so ist zu fragen, ob und bejahendenfalls wie der in unserer Analyse des Bachschen Triosatzes festgestellte Bau aus 21+21+29+29+16 Halbtakten musikalisch *erfahrbar* ist. Antwort: dieser Bau ist musikalisch in der Tat erfahrbar, nämlich durch ein Mitvollziehen des musikalischen Geschehens. Dazu abschliessend einige Überlegungen.

Wesentliche Elemente des Baues sind *Stufen*: die Tonstufen der (*Es*-) Durskala. (Es kann m. E. kein Zweifel bestehen – und die Analyse müsste es dargetan haben –, dass

13 Die Oberstimmen sind vertauscht, und es treten kleinere melodische Varianten auf.

14 Norbert Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, München 1991 (= *Studien zur Musik* 9, hrsg. von Rudolf Bockholdt), S. 6.

das Beachten der Stufen für die hier untersuchte Musik unvergleichlich viel angemessener ist als eine funktionsharmonische Betrachtungsweise[15]; womit nicht geleugnet wird, vielmehr unten noch gezeigt werden soll, dass den einzelnen Stufen im musikalischen Geschehen verschiedene Funktionen, das Wort jetzt in seiner allgemeinen Bedeutung verstanden, zukommen.) Der Begriff der Stufe impliziert Ruhe, Unveränderlichkeit – das Gegenteil von Bewegung oder Geschehen: deshalb ist die Stufe ein Bau-Element. Der Bauplan des Stückes sieht eine bestimmte Verteilung einer bestimmten Anzahl von Stufen vor. Diese sind aber nicht – wie «wirkliche» Stufen, etwa einer Treppe – im Raum verteilt, sondern in der Zeit. Die Stufen sind Stationen, zwischen denen oder auf denen sich die Musik bewegt. Als solche wirken sie auf den *Charakter* des musikalischen Geschehens ein, das von dreierlei Natur sein kann: entweder Bewegung von einer Station weg oder auf eine solche hin oder, auf einer Station bleibend, «auf der Stelle». So sind z. B. die T. 11_2 einsetzenden Sequenzen ein Geschehen von der I. Stufe weg, zunächst ohne erkennbares Ziel. Mit dem prononcierten Ton *es* in T. 16 wird plötzlich ein Ziel erkennbar, die V. Stufe, zu der hin sich die Musik von diesem Moment an bewegt. Und das Geschehen von T. 29 bis T. 36 z. B. ist trotz seiner Länge und seiner sich souverän weit hinauswagenden Bassschritte ein Geschehen auf der II. Stufe. Wir haben gesehen, dass der in Zahlen wiedergebbare Bau des Stückes wesentlich eine Spiegelung der für dieses – nur für dieses – Stück charakteristischen Verteilung der Stufen (I, V, II, IV, I) darstellt. Deshalb wird der Bau durch das aufmerksame Vollziehen des über diese Stationen laufenden Geschehens in der Tat *erfahren*. (Dass dabei auch die oben aufgezeigten, auf den Zahlen 21 und 29 beruhenden verschachtelten Verhältnisse als solche in voller Klarheit ins Bewusstsein dringen, ist wenig wahrscheinlich, aber auch wenig wichtig, ähnlich wie beim Erfahren eines Werkes der Architektur, das ebenfalls, um sinnvoll und angemessen erfolgen zu können, nicht auf ein exaktes Erfassen von Zahlenproportionen angewiesen ist. Warum hat Bach die zahlenmässigen Entsprechungen dann mit dieser unerbittlichen Genauigkeit ins Werk gesetzt? Auf Grund seines Ordnungssinnes: der tiefen Überzeugung, dass die gleichsam natürlichste Gewähr für menschlich sinnvolle Verhältnisse eine sinnvolle Zahlenordnung ist.)

Die Stufen also sind Bauelemente, die durch die Art ihrer Verteilung Einfluss nehmen auf den Charakter der musikalischen Vorgänge, deren aufmerksames Mitvollziehen deshalb, umgekehrt, den Bauplan erfahrbar macht. So weit so gut. Nun ist allerdings der Begriff der musikalischen «Stufe» doch nur eine unvollkommene – wenn auch nützliche und kaum durch eine bessere zu ersetzende – Metapher. Denn erstens handelt es sich bei der gemeinten Sache ja nicht um etwas, worauf etwas anderes, die Musik, «Platz nehmen» könnte, und das auch unabhängig von diesem anderen bestünde, sondern es ist jeweils die konkrete Musik selbst, die eine Stufe realisiert und repräsentiert[16]. Und zum anderen verkörpert eine musikalische «Stufe» insofern kei-

15 Vgl. Dubowy, *Arie und Konzert*, S. 18 ff.; zur Gültigkeit auch für die Bachzeit vgl. besonders S. 19 mit Anm. 28. Die Ausführungen zu unserem Satz von Peter Williams in seinem grossen dreibändigen Werk *The Organ Music of J. S. Bach* 1, Cambridge 1980, S. 19 ff., leiden unter einer Überbetonung der «motivischen Beziehungen» auf Kosten einer gebührenden Berücksichtigung der Bedeutung der strukturierenden Stufen.

16 Georgiades, *Nennen und Erklingen*, S. 82 ff. (Abschnitt «Bewegungsvorstellung»).

neswegs reine Ruhe, als es einen wesentlichen Unterschied bedeutet, um *welche* Stufe es sich handelt, weil dadurch nämlich ein den Stufen innewohnendes *zeitliches* Moment zur Geltung kommt. Jede Stufe, die nicht die I. ist, hat transitorischen Charakter, die Musik kann «auf» ihr nur vorübergehend verweilen. Das, was wir oben als Bauelement bezeichnet haben, die Stufe, trägt also ein Moment der Zeit, potentiellen musikalischen Geschehens, selber in sich. (Wobei im einzelnen wieder weiter differenziert werden muss: Die zeitlichen Implikationen der V. Stufe sind andere als z. B. die der VI. usw.) Was wir, durchaus legitim, der Seite des Baues zugerechnet haben, zeigt plötzlich ein anderes Gesicht, das den darin verborgenen Geschehenscharakter offenbart.

Entsprechendes gilt ja auch auf einer viel elementareren Ebene. Jedes musikalische *Intervall* ist eine einerseits durch Zahlen, also zeitunabhängig definierte *Struktur*, andererseits aber auch, als Tonschritt, ein realer *Vorgang* oder, wenn die Töne simultan erklingen, ein auf Grund seiner individuellen Struktur Geschehen implizierendes, also ebenfalls eminent *zeitlich* bestimmtes Phänomen.

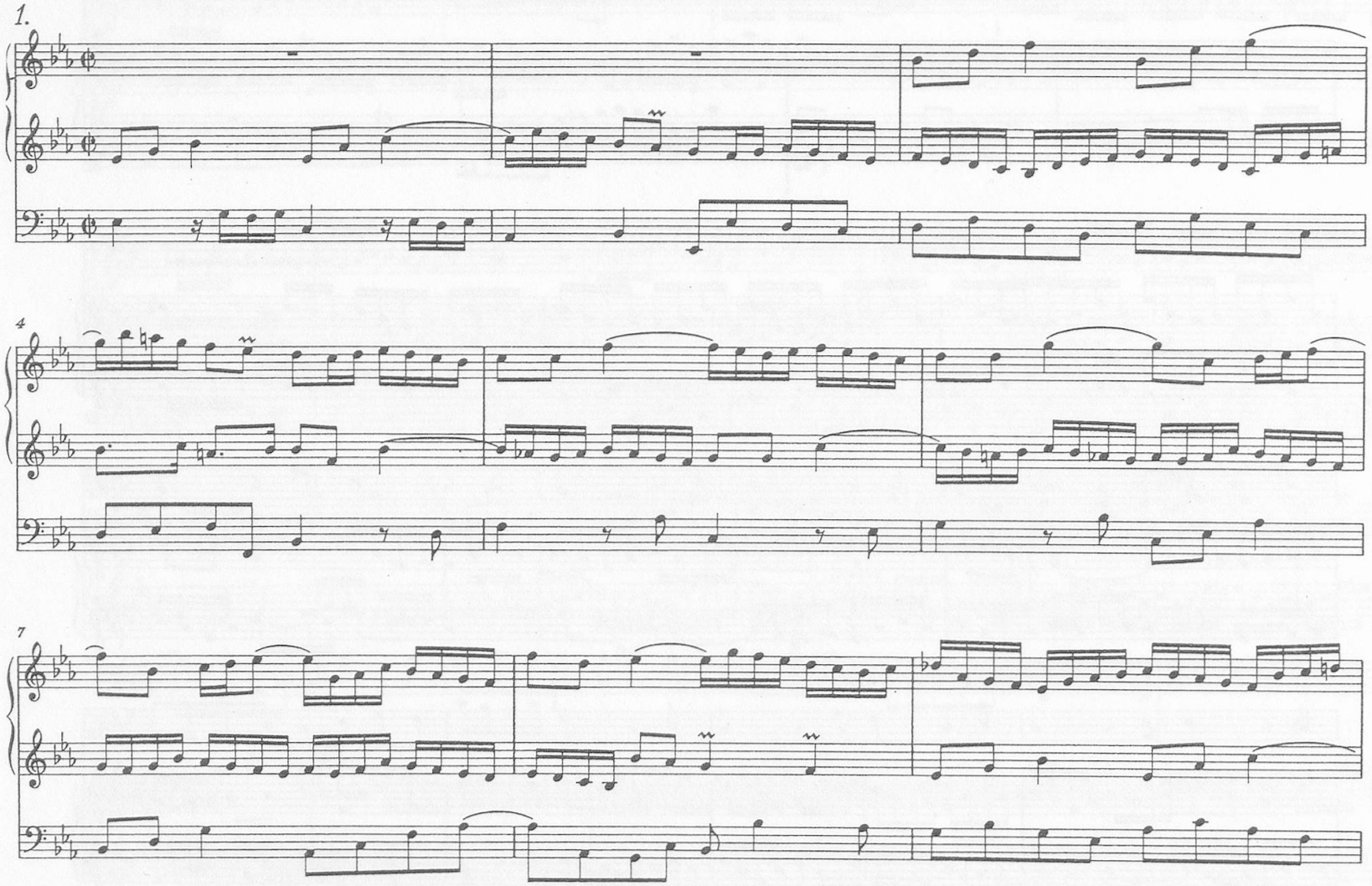
Bei der Analyse eines Musikwerks bezeichnen Bau und Geschehen zwei *Aspekte*. Sich von ihnen trotz ihrer engen Zusammengehörigkeit, ihrer eigenartigen Verschwisterung, von der hier die Rede war, zunächst einmal gesondert, aber mit dem ständigen Bewusstsein ihrer Zusammengehörigkeit, leiten zu lassen, das bewahrt, so scheint mir, einerseits vor leeren, papiernen Formanalysen (bei denen vernachlässigt wird, dass die Musik Geschehen ist) und andererseits vor orientierungslosen Verlaufsbeschreibungen (bei denen vernachlässigt wird, dass die Komposition Bau ist). Auf diese Weise mag es im Glücksfall gelingen, etwas vom Ganzen, von der *Gestalt* eines Musik-Werks vor das Bewusstsein zu bringen.

IV

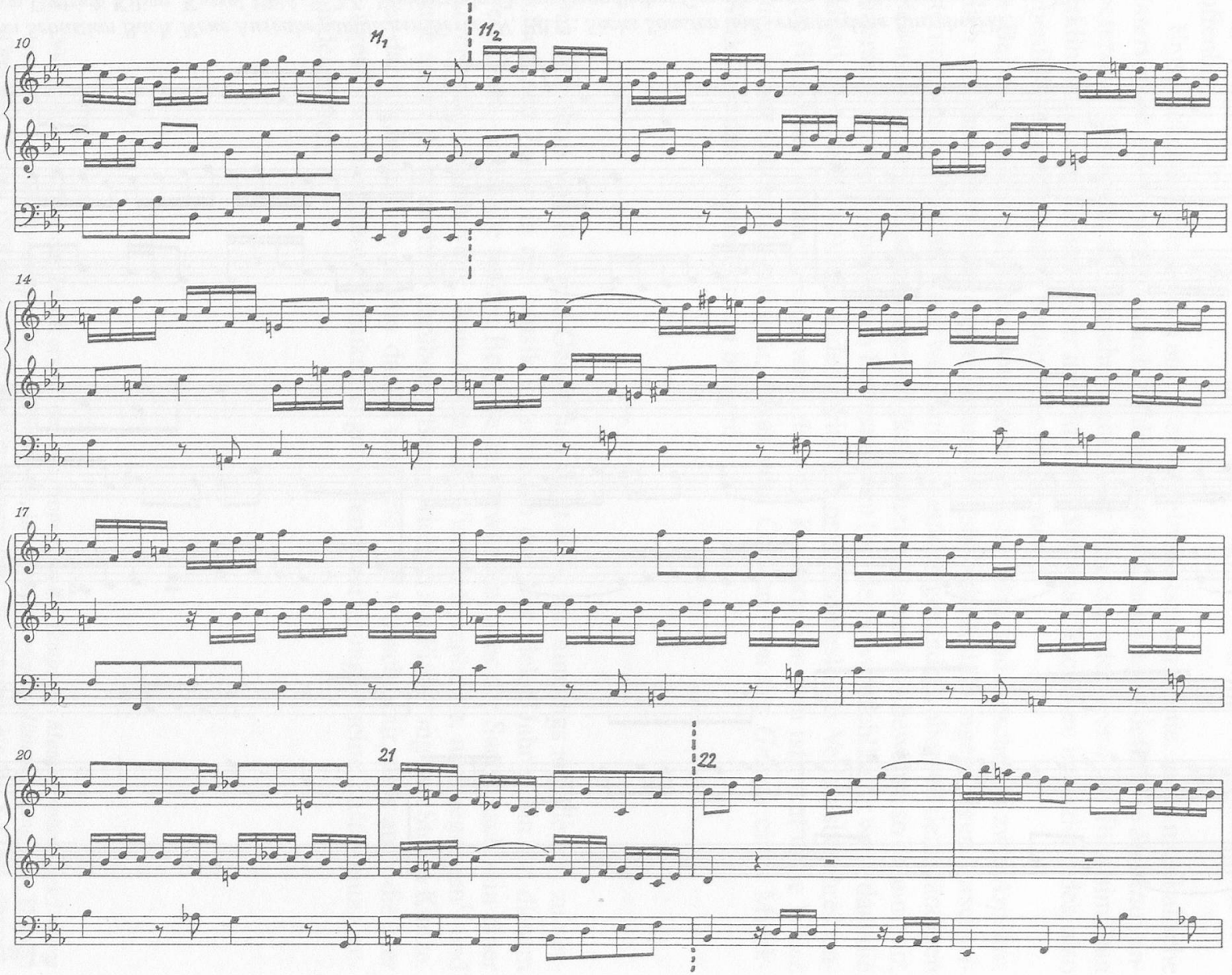
Das Verhältnis von Bau und Geschehen stellt sich, wie eingangs angedeutet, zu verschiedenen Zeiten in der Musik verschieden dar. Vor vielen Jahren bin ich diesem Verhältnis – ohne die beiden Begriffe zu verwenden, aber der Sache nach – in einer Komposition Beethovens, dem Anfang der Vierten Symphonie, nachgegangen[17] und habe am 17. Februar 1975 darüber in Bern berichtet, auf Einladung von Stefan Kunze, der damals freundlich positiv darauf reagierte. Ich wünsche mir, dass auch die hier mitgeteilten, zu seinem Gedenken angestellten Überlegungen seine Zustimmung gefunden hätten.

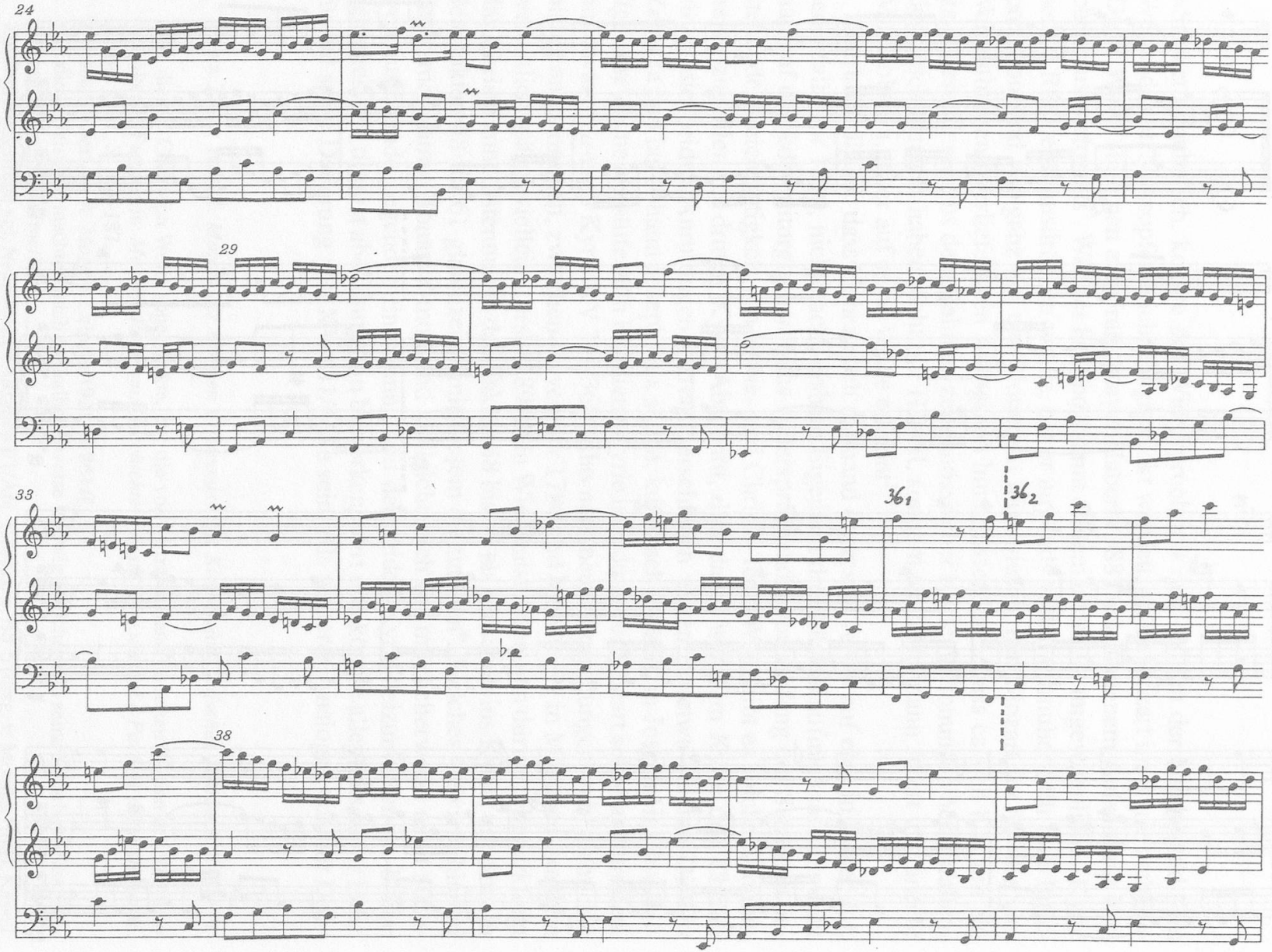
17 Viel später modifiziert im Druck erschienen als: *Proportion der Tempi und Metamorphose des Tempos im ersten Satz von Beethovens Vierter Symphonie*, in: *Capella antiqua München*, hrsg. von Thomas Drescher, Tutzing 1988 (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 43), S. 127 ff. «Proportion» gehört, so liesse sich sagen, zum Bereich des «Baues», «Metamorphose» zu dem des «Geschehens».

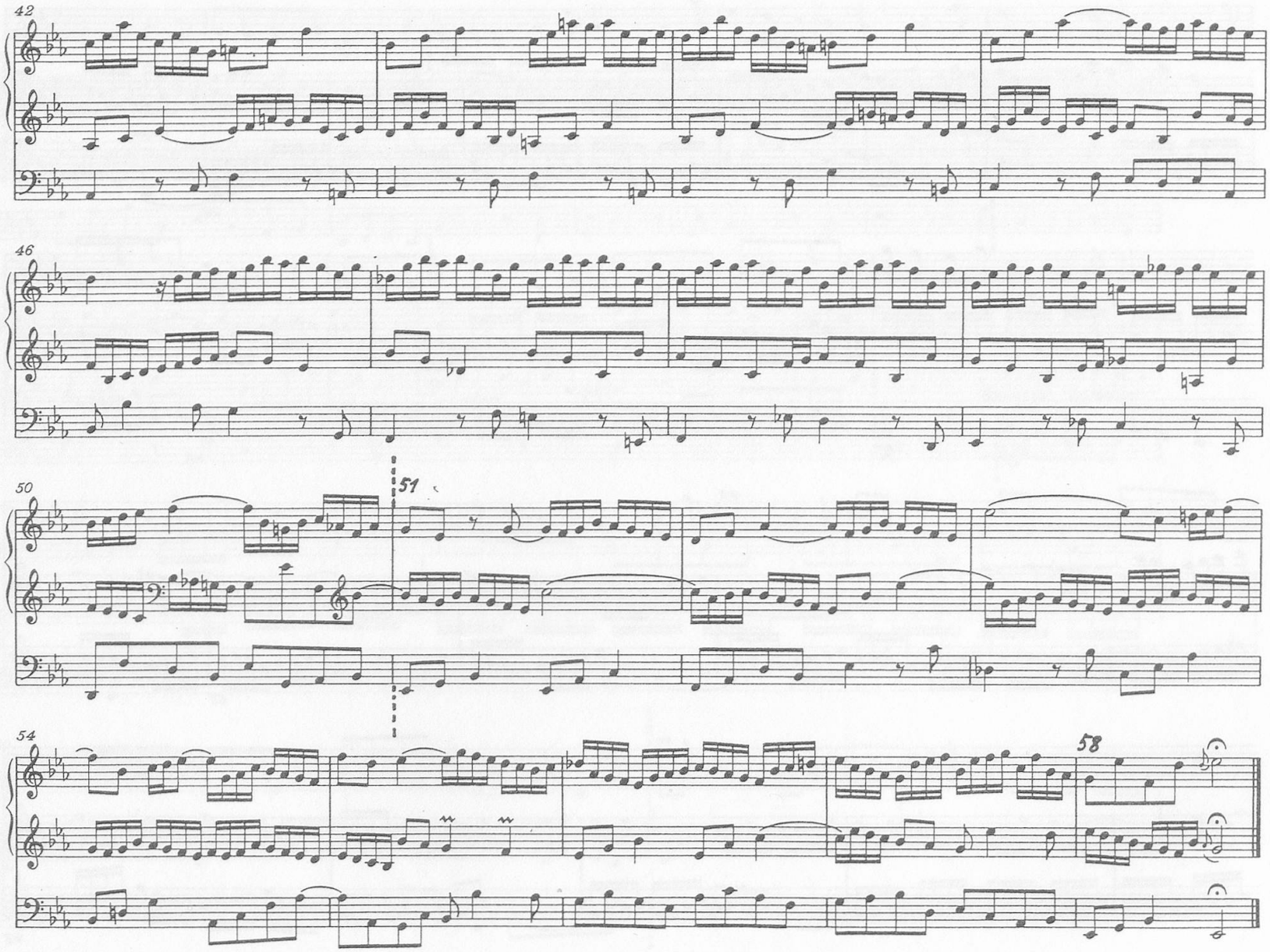
Sonata I*



* *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* IV, Bd. 7: *Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke,* hrsg. von Dietrich Kilian, Kassel 1984, S. 2-5. Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags, Kassel.


10
11₁
11₂
14
17
20
21
22


24
29
33
36₁
36₂
38


42
46
50
51
54
58