

Markus Lepper

Wege zum Weihnachtsoratorium

**Osnabrücker Schriften zur Musikgeschichte
Band 3**

**herausgegeben von
Dietrich Helms und Stefan Hanheide**

Markus Lepper

Wege zum Weihnachtsoratorium

Rekonstruktionen im Mittelgrund

Electronic Publishing Osnabrück

Besuchen Sie unsere Website mit vollständigen Online-Fassungen:
<http://www.epos.uni-osnabrueck.de>

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie. Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2023 Electronic Publishing Osnabrück
Rechtsträger: Universität Osnabrück
Innengestaltung und Satz: der Verfasser und L^AT_EX
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-949888-02-1 (Buch)
ISBN 978-3-949888-03-8 (eBook)

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung: Gegenstände und Methoden	3
1	Gegenstand	5
1.1	Versuch einer Wertschätzung	5
1.2	Aufbau der Arbeit	6
1.3	Warum »Wege zum ...« ?	6
1.4	Berechtigung analytischen Handelns	8
2	Kompositorische Denkformen, Mechanismen des Mittelgrundes	9
2.1	Grundlegende Problematik analytischer Axiome und analytischer Ergebnisse	9
2.2	Prinzip und Interferenz	10
2.3	Beispiel: Schiefsymmetrie	10
2.4	Formbildende Kompositorische Denkweisen	11
2.5	Regelmäßige Schichten vs. Singularitäten	13
2.6	Vollständige Taffel der Techniken beym Tonsätzen	15
2.6.1	Begriffe der Meta-Ebenen	19
3	Analyseverfahren Mittelgrund-Rekonstruktion	23
3.1	Ablauf-Zeit und Ableitungs-Logik	23
3.2	Exkurs: Zeit vs. Zeit, Zeit vs. Schrift	28
3.3	Der Mittelgrund dargestellt als Sammlung von Regeln	30
3.4	Wider drei fürwitzige Widerworte	31
3.4.1	Bewusstes Erleben?	31
3.4.2	Bewusstes Gestalten?	32
3.4.3	Alles ableitbar?	33
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung i:</i> <i>Vernetztes Schreiben und Lesen / Das Animieren der Texte</i>	34
3.5	Weiterer Textaufbau	36

II	Von außen nach innen	37
4	Der große Plan	39
4.1	Die Einfalt und die Vielheit	39
4.2	Die oberen Gliederungsebenen	40
4.3	Zusammenführung der Formen	41
4.4	Die Abfolge und Gruppierungen der sechsTeile	42
4.5	Die Verteilung des Evangelientextes	44
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung ii:</i> <i>Das Bachsche Sequenzmodell A-A'-X</i>	45
4.6	Die Disposition der Instrumentalbesetzung	48
4.7	Transmusikalischer Gehalt der Großform	50
4.8	Die konstante Binnenstruktur der Teile – Grundschemata-G, ein Raster von Gattungen	51
4.9	Störungen der Vordergrundgestalt	55
5	Konstruktion der vokalen Besetzung	57
5.1	Die Instrumentierung des Evangelientextes	59
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung iii:</i> <i>Ökonomie und Ästhetik</i>	62
5.2	Einst und Jetzt aufeinandergefaltet (I)	65
5.3	Die Disposition der Besetzungen der Arien	71
5.3.1	Oberste Ebene	71
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung iv:</i> <i>Prinzipielle Wählbarkeit des analytischen Blickwinkels</i>	73
5.3.2	Zunehmende Komplexierung der Arien-Gattungen	78
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung v:</i> <i>Bewertung der Folgen statt Finden der Regeln</i>	81
5.3.3	Translimitation der Arienschicht	87
5.3.4	Teil VI als Reprise in der Arienschicht	88
5.3.5	Echoarie – Spiegelachsen (I)	89
5.4	Zusammenfassung des Zwischenstandes	91
5.5	Die Disposition der Accompagnato-Sätze	92

6	Abweichungsphänomene, Störungen, Singularsätze	101
6.1	Mehrfache Wurzel und dreifache Art der Abweichungen im Vordergrund	101
6.1.1	Singularsätze	102
6.1.2	Störungen	105
6.1.3	Mehrnummern	105
6.2	Globale Verteilung und Buntheit	107
6.3	Konstruktionslogik der Abweichungen aus ihren Auswirkungen .	109
6.3.1	Materialanalyse: Auswirkungen der Störungen im Abstrakten . .	111
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung vi:</i>	
	<i>Arten von Symmetrien</i>	112
6.3.2	Vordergrund-Kongruenz der Störungen	117
6.3.3	Symmetrie als grundlegend generierendes Prinzip der Abweichungen	119
6.3.4	Materialanalyse: Genuine Abfolgen und Symmetrien im Grundschema-G und seinen Erweiterungen	120
6.4	Konstruktion der einzelnen Abweichungen	124
6.4.1	Die SC-Folge als Signal	125
6.4.2	Ausgangspunkt: erste Abweichung, Singularsatz #7	126
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung vii:</i>	
	<i>Nicht-Sequenzierbarkeit</i>	128
6.4.3	Die Rahmenbildung um die erste Werkhälfte, Singularsätze #10 und #24b	128
6.4.4	Störung eins	130
6.4.5	Soliloquent Engel, #13b	132
6.4.6	Störung zwei	132
6.4.7	Störung drei und Singularsatz »unbegleitetes Accompagnato« #22	133
6.4.8	Singularsatz Turba HIRTEN	136
6.4.9	Störung vier und Störung fünf	136
6.4.10	Singularsatz Duett #29	139
6.4.11	Störung sechs: Einschübe von Evangelium und Choral am Ende von III	139
6.4.12	Die Hyper-Symmetrie der bisherigen Störungen	140
6.4.13	Störung sieben und Teil IV: Knotenpunkt der Abweichungen und Häufung der Singularsätze	141
6.4.14	Fernbeziehungen und Hyper-Symmetrien um Teil IV	146
6.4.15	Singularsatz und Mehrnummer(-1) in Teil V, #45	148
6.4.16	Störung acht Teil V, Vertauschung #46 – #47	149
6.4.17	Teil V, Singularsatz PROPHET und Störung neun	149
6.4.18	Singularsatz Terzett	150
6.4.19	Störung zehn, Teil V, #52, zusätzliches Alt-Accompagnato	150
6.4.20	Singularsatz Soliloquent HERODES #55b	151
6.4.21	Störung elf	151

6.4.22	Gegenbewegung: Zunehmend weichere Symmetrien durch mehrfache Achsen	153
6.4.23	Die nivellierte Symmetrie bei der Sänger-Unifikation	154
6.4.24	Störung zwölf	154
6.4.25	Großflächige Verteilung der Symmetrie-Typen	155
6.4.26	Fernbeziehungen um die Soliloquenten-Singularitäten	156
6.4.27	Die aufgehobenen Texte	157
7	Windschiefe Logiken der Vokalsolisten	159
7.1	Die Saldi für die Gesangssolisten	160
7.2	Singularistische Auftritte der Gesangsstimmen	161
7.3	Die Tonumfänge der Solo-Partien	163
7.4	Eigenlogik der Sopranstimme	165
7.4.1	Eigene Gerichtetheit der Sopranstimme	166
7.4.2	Spiegelachsen der Sopranstimme – Spiegelachsen (II)	168
7.5	Eigenlogiken von Tenor und Bass	170
7.6	Eigenlogik der Alt-Stimme	171
7.7	Die übergeordnete Zunahme der Mehrstimmigkeit	172
7.8	Störung zwölf, der exterritoriale Singulersatz #63 als eschatologischer Ausgriff	174
8	Die Großform der Satzfolge	179
8.1	Die Proportionen der Satzzahlen der sechs Teile	179
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung viii:</i> <i>Die Bedeutung der Satznummerierung und die Zulässigkeit ihrer Verwendung</i>	179
8.2	Schwebende Zahlenproportionen der Gruppierungen der Teile als Mittel der Translimitation	185
III	Zum Regelwerk von Tonart und Harmonik	187
9	Die harmonische Disposition des Gesamtwerkes	189
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung ix:</i> <i>Grundbegriffe der Harmonielehre</i>	189
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung x:</i> <i>Zeichenbedeutung in den Tonartubersichten</i>	194
10	Die Einführung neuer Tonklassen	201
	<i>Methodologische Zwischenbemerkung xi:</i> <i>Verwendung der Satz-Nummerierung als x-Achse der Tonklassenzahl</i>	201

<i>Methodologische Zwischenbemerkung xii:</i> <i>Tonmengen-Schemata, Aufbau und Bedeutung</i>	203
10.1 Die Tonmenge des Gesamtwerkes	204
10.2 Die Tonmengenentwicklung der ersten Sätze	214
10.3 Die fünfte Stufe in moll	217
10.4 Tonmengenentwicklung in Teil I, Fortsetzung	217
10.5 Der Gewaltakt der Geburt	218
10.6 Auf der Kippe, der Indifferenzpunkt des/cis	220
10.7 Tonmengenentwicklung in Teil I, Fortsetzung	224
10.8 Die Tonmengenentwicklung der folgenden Teile	225
<i>Methodologische Zwischenbemerkung xiii:</i> <i>Selbstähnlichkeit</i>	227
11 Die Abfolge der Tonarten der Arien	229
11.1 Die Konstruktion der Tonartenfolge	229
<i>Methodologische Zwischenbemerkung xiv:</i> <i>Der arbiträre analytische Schnitt und seine Indizfunktion</i>	229
11.2 Andere Lesarten und Interpretationen der Tonartenfolge	236
<i>Methodologische Zwischenbemerkung xv:</i> <i>Hierarchie-bezogene analytische Vorfilter</i>	239
11.3 Transmusikalischer Gehalt der Fächerreihen	242
11.4 Transmusikalischer Gehalt der frei gesetzten Tonarten	243
12 Einige Singularitäten der Harmonik	247
12.1 Lücken im Quintspektrum	247
12.2 Enharmonische Situationen	249
12.3 Der Ton as	250
12.4 Der Ton fisis	251
12.5 Die Tonarten um c: C-Dur, c-moll, cis-moll	252
12.6 Die Tonart d-moll	256
12.7 Die Tonart g-moll	256
IV Einzelbetrachtungen	259
13 Zu Teil I	263
13.1 Chor: Jauchzet, Frohlocket	263
<i>Methodologische Zwischenbemerkung xvi:</i> <i>Legende zu den Formdiagrammen</i>	272
13.2 Evangelist: Es begab	274
13.3 Accompagnato: Nun wird mein liebster Bräutigam	275
13.4 Aria: Bereite dich Zion	275
13.5 Choral: Wie soll ich dich empfangen	281
13.6 Evangelist: Und sie gebar	283
13.7 Accompagnato und Choral: Er ist auf Erden kommen arm	283
13.8 Aria: Großer Gott, o starker König	284
13.9 Choral: Ach mein herzliebes Jesulein	288

14 Zu Teil II	289
14.10 Sinfonia	289
14.10.1 Formaler Ablauf: Erste Welle	290
14.10.2 Weitere Wellen und zusammenfassende Wertung	297
14.10.3 Die Feinstruktur von Satz und Höhepunkt-Kontrapunkten	299
<i>Methodologische Zwischenbemerkung xvii:</i> <i>Harmonische Hierarchie, Sekundärharmonik und harmonischer</i> <i>Rhythmus</i>	300
14.11 Evangelist: Und es waren Hirten	315
14.12 Choral: Brich an, o schönes Morgenlicht	315
14.13 Evangelist und Engel	316
14.14 Accompagnato: Was Gott dem Abraham verheißen	316
14.15 Aria: Frohe Hirten, eilt ach eilet	316
14.16 Evangelist: Und das habt zum Zeichen	316
14.17 Choral: Schaut hin dort liegt im finstern Stall	316
14.18 Accompagnato: So geht denn hin	317
14.19 Aria: Schlafe, mein Liebster	317
14.20 Evangelist: Und alsobald war da	317
14.21 Turba: Ehre sei Gott	317
14.22 Accompagnato als Secco: So recht, ihr Engel	318
14.23 Choral: Wir singen dir in deinem Heer	318
15 Zu Teil III	319
15.24 Chor: Herrscher des Himmels, erhöere das Lallen	319
15.25 Evangelist: Und als die Engel	319
15.26 Turba: Lasset uns nun gehen	319
15.27 Accompagnato: Er hat sein Volk erlöst	319
15.28 Choral: Dies hat er alles uns getan	320
15.29 Aria/Duetto: Herr, dein Mitleid	320
15.30 Evangelist: Und sie kamen eilend	320
15.31 Aria: Schließe, mein Herze	321
15.32 Accompagnato: Ja, ja, mein Herz soll es bewahren	321
15.33 Choral: Ich will dich mit Fleiß bewahren	321
15.34 Evangelist: Und die Hirten kehrten	321
15.35 Choral: Seid froh dieweil	321
16 Zu Teil IV	323
16.36 Chor: Fallt mit Danken	323
16.37 Evangelist: Und da acht Tage um waren	324
16.38 Accompagnato und Choral: Immanuel, o süßes Wort	324
16.39 Aria/Echo: Flößt, mein Heiland	324
16.40 Accompagnato und Choral: Wohlan, dein Name soll allein	338
16.41 Aria/Fuga: Ich will nur dir zu Ehren leben	338
16.42 Choral: Jesus richte mein Beginnen	352

17 Zu Teil V	353
17.43 Chor: Ehre sei dir Gott gesungen	353
17.44 Evangelist: Da Jesus geboren war zu Bethlehem	353
17.45 Turba und Accompagnato: Wo ist der neugeborene König	353
17.46 Choral: Dein Glanz all Finsternis verzehrt	353
17.47 Aria: Erleucht auch meine finstre Sinnen	354
17.48 Evangelist: Da dies der König Herodes hörte	354
17.49 Accompagnato: Warum wollt ihr erschrecken	354
17.50 Evangelist: Und ließ versammeln alle Hohepriester	354
17.51 Aria/Terzetto: Ach, wann wird die Zeit erscheinen?	355
17.52 Accompagnato: Mein Liebster herrscht schon	355
17.53 Choral: Zwar ist solche Herzensstube	355
18 Zu Teil VI	357
18.54 Chor: Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben	357
18.55 Evangelist und Herodes: Da berief Herodes die Weisen heimlich	357
18.56 Accompagnato: Du falscher, suche nur	357
18.57 Aria: Nur ein Wink von seinen Händen	357
18.58 Evangelist: Als sie nun den König gehöret hatten	358
18.59 Choral: Ich steh an deiner Krippen hier	358
18.60 Evangelist: Und Gott befahl ihnen im Traum	358
18.61 Accompagnato: So geht, genug	358
18.62 Aria: Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken	358
18.63 Recit. à quattro: Was will der Höllen Schrecken nun	359
18.64 Choral: Nun seid ihr wohl gerochen	359
V Zusammenschauen	361
19 Zur Sekundärliteratur	363
20 Gemeinsame Konturen der Arien-Köpfe	367
21 Parodie und Werkbegriff	371
21.1 Geisteshaltung und Werkbegriff	371
21.2 Ökonomische Notwendigkeit vs. privatem Plan	373
22 Übergeordnete Entwicklungslinien – Einst und Jetzt aufeinandergefaltet (II)	375
23 Das Weihnachtsoratorium als Messkomposition	377
23.1 Zum Kyrie	378
23.2 Zum Gloria	379
23.3 Zum Agnus Dei	380

VI	Anhänge	383
A	Rechte Hand des Generalbasses: Tonklassenmengen	385
B	Obligate Instrumente in den Choralsätzen: Ausnahmen von der reinen Verdoppelung	395
C	Legende zur Falttafel	397
D	Gesamtübersicht / Spickzettel	398
E	Quelltext der Tonmengen-Analyse	401
	Personen-, Begriffs- und Werkregister	409
	Literaturverzeichnis	423

Verzeichnis der Abbildungen

2.1	Kompositorische Denkformen und Mechanismen des Mittelgrundes	22
3.1	(Zeit-)Achsen des vorliegenden Textes	24
4.1	Evangelientexte des Weihnachtsoratoriums und seine möglichen Orte im Kalender	44
5.1	Soliloquenten und Turbae in der Evangelienvertonung	63
5.2	Vorläufige Besetzung der Arien nach erstem Konstruktionsschritt .	78
5.3	Erstes Duett: Alternativen und Folgen	81
5.4	Ausgleichsfunktion des Terzettes	84
5.5	Vierer-Rhythmen und Translimitation	86
5.6	Integration des ENGEL-Soliloquenten in die Symmetrie der Arien . .	88
5.7	Besetzung der Arien im Kontext der relevanten Singularitäten	91
5.8	Die Accompagnati (im Verhältnis zu den Arien)	92
6.1	Positionen der Störungen im Grundschema-G	105
6.2	Rahmenbildung um die erste Werkhälfte	129
7.1	Alle Einsätze der Vokal-Solisten	162
7.2	Die Spiegelachsen in der Sopran-Schicht	168
7.3	Steigerungsbewegungen hin auf #63 und Werkschluss	173
9.1	Disposition der Grundtonarten der sechs Teile	192
9.2	Tonart-Verläufe in die Extreme	193
9.3	Wichtigste Tonarten des Gesamtablaufes	197
9.4	Wichtigste Tonarten der einzelnen Sätze – Teile I bis IV Anfang . .	198
9.5	Wichtigste Tonarten der einzelnen Sätze – Teile IV Forts. bis VI . .	199
13.1	Strukturelle Eigenheiten das Aller-Anfangs (T. 1–5)	265
13.2	Strukturelle Eigenheiten das Aller-Anfangs (Forts. T. 6–10)	266
13.3	Strukturelle Eigenheiten das Aller-Anfangs (Forts. T. 11–17)	267
13.4	Der Formplan des Eingangssatzes #1 »Jauchzet, Frohlocket«	271
13.5	Der Formplan der Arie #4 »Bereite dich, Zion«	276
14.2	Hauptmotive von #10	290
14.1	Der Formplan der Sinfonia #10	291
14.3	Harmonischer Rhythmus des ersten Kombinationsteiles #10	308
14.4	Stimmführungs-Logik am ersten Höhepunkt	312
16.1	Der Formplan der Echo-Arie #39 »Flößt mein Heiland«	325
16.2	Die Echo-Stellen aus #39 und ihre Pausenstruktur	326
16.3	Die Echo-Stellen aus #39 und ihre Pausenstruktur – Fortsetzung. .	327

16.4	Der Formplan der Fugen-Arie #41 »Ich will nur dir zu Ehren«	339
16.5	Thema aus Arie #41, seine Gerüsttöne und Engführungslogik	340
16.6	Nicht mögliche Engführungsabstände in Arie #41	344
20.1	Gemeinsame Konturen der Arienköpfe	369
D.1	Gesamtübersicht / Spickzettel	399

Verzeichnis der Tabellen

3.1	Verschiedene Begriffe von Zeit	25
5.1	Verteilung der Evangelientexte, Teil I bis III	60
5.2	Verteilung der Evangelientexte, Teil IV bis VI	61
5.3	Übersicht aller Arien	70
6.1	Die sechzehn Singularsätze, geordnet nach ihren Herkunftsschichten	103
6.2	Störungen: Einschübe und Verkürzungen nach Gattungen	103
6.3	Zeit-1-liche Abfolge aller Abweichungen (Störungen und Singularsätze)	104
6.4	Störungen und ihre Auswirkungen	118
6.5	Einbuchstabige Abkürzungen der Gattungen und Besetzungen	121
6.6	Genuine Abfolgen und Symmetrien von Gattungen G und Besetzungen B im ungestörten aber erweiterten Grundschema-G	122
6.7	Auswirkungen der Abweichungen im Vordergrund	137
7.1	Übersicht der Einsätze der Vokalsolisten	161
7.2	Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Gesamtwerk	172
8.1	Die interferierenden Gliederungen der Großform	186
10.1	Alle notierten Tonklassen im Weihnachtsoratorium	204
10.2	Anzahl Sätze mit gegebener Anzahl von Tonklassen, je Teil	204
10.3	Tonmengen-Entwicklung Teil I	205
10.4	Tonmengen-Entwicklung Teil II	206
10.5	Tonmengen-Entwicklung Teil III	207
10.6	Tonmengen-Entwicklung Teil IV	208
10.7	Tonmengen-Entwicklung Teil V	209
10.8	Tonmengen-Entwicklung Teil VI	210
10.9	Tonmengen im Quintenzirkel, Teile I bis III	211
10.10	Tonmengen im Quintenzirkel, Teile IV bis VI	212
11.1	Besetzung und Tonarten der Arien	231
11.2	Orte der Handlung	242
16.1	Echo-Arten in #39	329

Gesamtübersicht auf beigefügter **Falttafel**

Allgemeine Abkürzungen

#17	Satz Nummer 17 des Gesamtwerkes
Fl, Fl1	Föte, Flöte eins
Ob, Ob 2	Oboe, Oboe zwei
Fg	Fagott
Trp, Trp 1	Trompete, Trompete eins
Pk	Pauke
Vl, Vl2	Violine, Violine zwei
Vla	Viola
b. c.	Basso continuo
r. Hd.	rechte Hand (zum Basso continuo)
T. 123	Takt 123
T. 123 1/2	Mitte des Taktes 123
S, A, T, B	Sopran, Alt, Tenor, Bass
Acc	Accompagnato-Rezitativ
$D^{\overset{9-}{7}}$, t , $s^{\overset{6+}{5}}$	harmonische Funktion nach Grabner (1923)/Maler (1931)
$D^{\overset{9-}{7}}$, g , $c^{\overset{6+}{5}}$	Drei- und Mehrklänge mit gegebenem Grundton (Intervallgrößen $\gg+\ll$, $\gg-\ll$, etc. im funCode-Format (Lepper et al., 2022))
Th	Thema
Kp	Kontrapunkt
<i>d</i> , <i>cis</i>	Tonklassen
<i>a</i> , <i>b2</i> , <i>c3*</i> , ...	jeweils besprochene Motive
R. <i>n</i>	Bezugnahme auf Regel <i>n</i>
⁹⁹	Durchnummerierung der aufgefundenen Fakten
↑ ⁹⁹	Bezug auf einen der durchnummerierten Fakten
<i>gg</i> , <i>g1g</i> , <i>g2g</i> , <i>ds</i> , <i>dds</i>	Symmetrie-Typen, siehe Seiten 111 und 125

*...und das habt zum Zeichen:
Ihr werdet finden ... !*

Vorwort

*Zwischen Sehen und Beweisenkönnen besteht ein Unterschied,
jener nämlich, der die Kunst von der Wissenschaft trennt.
Dem großen Seher erscheint der Wissenschaftler, der Beweise fordert,
nur allzuleicht als »der ärmlichste von allen Erdensöhnen«
und umgekehrt erscheint dem analytischen Wissenschaftler
der Gebrauch der unmittelbaren Wahrnehmung als Erkenntnisquelle
im höchsten Maße verdächtig. (Lorenz, 1963, S. 100)*

Hier vorgelegter Text ist ein künstlerischer, nicht ein wissenschaftlicher: Es spricht der Autor als Komponist, aus unmittelbarer eigener Erfahrung im Umgang mit musikalischem Material, mit aller Detailkenntnis und aller Begrenztheit der persönlichen Schaffensweise.

Unter dieser Einschränkung beansprucht das darauf aufgebaute Netzwerk von Beobachtungen, Folgerungen und Bewertungen allerdings durchaus innere Konsistenz, Wirkmächtigkeit und Aussagekraft. Man kann es lesen als den Versuch der Übertragung der Proustschen Methode der gedanklichen Assoziation von den emotionalen auf die mathematischen Denkkategorien.

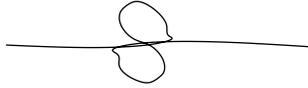
Deswegen, aber auch schon aus der Natur der Sache, wird der Text zu einem Gewebe, in dem Fäden und Knoten, um Zusammenhänge mitteilen zu können, in verschiedenen Kontexten wiederaufgenommen und wiederholt werden müssen. Wir haben versucht, durch zweckmäßige Wahl der Leit-Fäden die Notwendigkeit von Wiederholungen, Vor- und Rückverweisen zu minimieren, und die verbliebenen durch text- und drucktechnische Maßnahmen erträglich, ja, gewinnbringend zu gestalten, siehe die Methodologische Zwischenbemerkung i auf Seite 34.

Der Verfasser dankt dem Verlag und seiner Mitarbeiterin Friederike Ramm für die kompetente und engagierte Betreuung dieser doch sehr komplexen Drucklegung.

So ist vorliegender Text auch ein »Versuch über Text«. Es steht aus technischen Gründen leider noch aus, ihn als elektronisches interaktiv-dynamisches Dokument zu realisieren, mit alle den Möglichkeiten von Navigation, Ein- und Ausblenden, Tool-Tips, Highlighting etc.

Dies wurde bereits realisiert im Schwesterprojekt, unserer Analyse des ersten Satzes der Dritten Sinfonie von Gustav Mahler (Lepper, 2015a). Beide Texte sind dual in vielfacher Hinsicht: Hier \LaTeX und PostScript, dort D2d und Html; hier MusixTex, dort LilyPond; hier (noch) der unveränderliche Druck auf Papier, dort interaktive und maximal flexible Betrachtungsmöglichkeit durch Ecma-Script: hier die (hypothetische) Konstruktionszeit des Werkes, dort die (nicht minder hypothetische) Erlebniszeit einer möglichst reinen Phänomenologie.

Viel weitgehender und fruchtbarer wäre aber wohl, die im Folgenden herausgearbeiteten Einzelfakten und ihre wechselseitigen Beziehungen in einen Formalismus zur digitalen Wissensrepräsentation zu gießen, um darauf automatisierte Graphanalyse, Statistik, Sortierung, Visualisierung, interaktives Lesen etc. zu implementieren. Dafür kann vorliegender Text nur Propädeutikum sein.



Dieser Text kann immer nur vorliegen als ein Zwischenstand. Dies ist nicht anders möglich, denn einen Endstand gibt es nicht, nur einen Weg, eine Vielzahl von Wegen, und ein fertiger Text kann von all diesen nur je einem Anfangsstück folgen. Der Rest sei der Leserin, dem Leser überlassen, muss ihnen überlassen werden – die Natur unseres Wahrnehmungsapparates und die Wirklichkeit des Werkes sind beide unerschöpflich.

Wir sagen im Folgenden (fast) nichts zu den beliebten und oft diskutierten Themen von Parodie, Parodievorlagen, Entstehungskontext etc., des Weihnachtsoratoriums. Dazu siehe die Literatur, besonders Blankenburg und Dürr (1962), Dürr (1967) und Blankenburg (1982). Hier geht es um das Werk als ein *datum*, als ein Ganzes und Fertiges, in seiner Würde, Autonomie und Unerschöpflichkeit.

Die ersten Teile vorliegender Arbeit wenden sich durchaus auch an Leser ohne Notenkennntnis. Selbst Teil III, die einführenden Betrachtungen zur Harmonik, können als »rein abstrakte Aussagen über Unbekanntes« eventuell auch von diesen noch mit Gewinn gelesen werden. Ab Teil IV allerdings wird das Hinzuziehen der Partitur vorausgesetzt; ein Klavierauszug ist nicht ausreichend.

Ohne behaupten zu wollen, dass vorliegende Schrift ein »Ereignis« sei, noch gar dass er die philosophische Ästhetik »beherrsche«¹, sondern nur um die Richtung anzugeben, in der sie gehen möge, verweist der Verfasser auf das schöne Vorwort zu Schweitzer (1908, S. IX):

*Nicht mit Unrecht beklagt man es,
dass unsere Ästhetiker so selten ausübende Künstler sind
und die Dinge nicht von dem Standpunkt aus zu betrachten vermögen,
von welchem aus der Musiker sie erfasst.
Es existiert keine Fühlung
zwischen der Kunstphilosophie und der schaffenden und nachschaffenden Kunst.
Darum bedeuten Werke von Praktikern,
die zugleich die philosophische Ästhetik beherrschen,
jedesmal ein Ereignis in der Literatur der Musik.* Charles Marie Widor

¹ »So kommandiert / die Poesie!«

Teil I

Einleitung: Gegenstände und Methoden

Kapitel 1

Gegenstand

1.1 Versuch einer Wertschätzung

Versucht man sich dem Weihnachtsoratorium zu nähern, so stellt man bald überrascht fest, dass Bachs wohl populärstes Werk in der musiktheoretischen und -analytischen Literatur – zumindest in der deutschsprachigen – kaum Widerhall gefunden hat. Einer unübersehbaren Fülle von Arbeiten zu den Passionen – tatsächlich jenen sprichwörtlichen »Metern von Literatur« – stehen kaum ein Dutzend ernsthafter Arbeiten zum Weihnachtsoratorium gegenüber.

Gerade die Popularität des Werkes, begründet auch durch seine vermeintlich losere formale Struktur und seine vermeintlich heitere Grundhaltung (als solche schon dem Intellekt leicht suspekt), und die stark ökonomisch bedingte Entstehungsgeschichte haben eine angemessene Würdigung seiner wahren Bedeutung oftmals verhindert.

Allerdings erheben sich immer wieder kompetente Stimmen dahingehend, dass es keinerlei Rechtfertigung gibt, eines der vier großen Vokalwerke Bachs, welches an dem wichtigen Schnittpunkt *nach* beiden Passionen und vor dem Abschluss der krönenden h-moll-Messe entstand, geringer zu achten und weniger genau zu betrachten.¹

Auch die hier dargestellte Analysearbeit musste bereits nach den ersten tastenden Schritten feststellen, dass das Weihnachtsoratorium – ganz entgegen dem ersten äußeren Anschein von Buntheit und Losigkeit – vielmehr ein höchst streng und logisch disponiertes Werk ist.

Unabhängig von seiner verteilten Aufführung auf sechs verschiedene Feiertage stellt es eine einheitliche, auf das wunderbarste zusammenhängende Architektur dar. Mehr noch, es ist bewusst in den Zusammenhang des Bachschen Lebenswerkes eingebettet: Manche Details sind nicht völlig verständlich ohne die Kenntnis des »geheimen« Bezuges zur Matthäus-Passion einerseits und zur h-moll-Messe andererseits.

Zudem ist es bezüglich des transmusikalischen Gehaltes, bezüglich der dargestellten Realitäten vielleicht das vielschichtigste der großen Vokalwerke: In seinem Verlaufe werden in Musik gegossen so überaus unterschiedliche Dinge wie: die Form der protestantischen Liturgie, ... die allerpersönlichsten Erfahrungsmodalitäten von Geburt,

¹ Jena (1997) hält es gar für eine »der größten, kostbarsten, tieferschürfendsten und vor allem: visionärsten Schöpfungen aus Bachs Feder«, für Hoyer (2012) ist es zumindest ein »unerschöpfliches Werk«.

Tod und Nachkommenschaft, ... Darstellung und Kritik politischer Macht- und Gesellschaftsverhältnisse, und – als Allgemeinstes – die verschiedenartigen Beziehungen zum Begriff und zur Realität von Zeit in ihren unterschiedlichsten Skalen und Reflexionsstufen.

All diesen Ansprüche wird das Werk durch exakt gesetzte und analytisch nachvollziehbare kompositorische Maßnahmen meisterhaft gerecht. Es ist in der Fülle seines Gehaltes, in seiner kompositorischen Bedeutung, aber auch der Natur seiner Inhalte nach eine große klingende kosmogonische Theorie und – im Rahmen der Welt, wie sie sich dem Menschen darbietet – selbst ein kosmisches Ereignis.

Dies werden wir im Folgenden versuchen, im Detail konkret nachzuweisen und nachvollziehbar zu machen.

1.2 Aufbau der Arbeit

Diese im Folgenden dargestellten konkreten Erkenntnisse im Detail bestehen einerseits im Aufweisen der formkonstituierenden Funktion von einzelnen Regeln und kompositorischen Maßnahmen, andererseits in durchaus interpretierenden Wertungen von Einzelphänomenen hin auf eine transmusikalische Bedeutung.

Beide sind nachvollziehbar nur darzustellen jeweils am Ende eines analysierenden Gedankenganges, der zwischenzeitlich durchaus mühsam und trocken sein kann, da trockene strukturelle Fakten als solche herausgearbeitet werden müssen. Die Ziele und Ergebnisse dieser Gänge jedoch sollen, so ist unser Bemühen, allemal anschaulich, überraschend und dennoch unmittelbar einleuchtend sein.

Die Darstellung analytischer Prozesse setzt wiederum voraus eine kurze Darstellung der anzuwendenden analytischen Prinzipien und ihrer erkenntnistheoretischen Fundierung. Diese ist Gegenstand der folgenden Abschnitte.

Wir hoffen darin knapp genug zu verfahren, um im nächsten Kapitel mit dem Teil II gleich *in medias res* gehen zu können. Dieser bietet zunächst eine Reihe von größeren und noch notenlosen Betrachtungen, gleichsam die Anfangsstücke der verschiedenen Wege, und die Ansichten aus größerer Entfernung. In weiteren Kapiteln werden wir diese Wege jeweils ein Stück voranschreiten, auf dass mehr Details sichtbar werden, deren Fülle damit aber nicht mehr vollständig darstellbar ist.

Teil III blickt unter Tonalitäts- und Harmonik-Kriterien auf das Ganze, Teil IV bringt für ausgewählte Sätze quasi mikroskopische Darstellungen, worauf der abschließende Teil V dann versucht, die vielen Facetten wieder zum großen Ganzen zu bündeln – ähnlich dem, was nach vielem Hören und langem Vergessen als Substrat in unserem Gedächtnis bleibt.

1.3 Warum »Wege zum ...« ?

Folgend dem (neo-)kantianischen Grundmodell des transzendentalen Idealismus und empirischen Realismus ist für uns ein musikalisches Kunstwerk allemal ein »Ding an sich«, welches niemals als solches unserer Wahrnehmung zugänglich ist.

Es ist Referendum für verschiedenartigste psycho-interne Modelle, und seine Identität ist nur qua Konvention konstituierbar. Wie ein schöner Kristall, der je nach Blickrichtung andere Proportionen, je nach Beleuchtung andere Farben zeigt, ist die Aneignung des Werkes nur durch dessen jeweils unterschiedliche Erfahrung im jeweils eigenen Erlebensprozess möglich. Der Kristall »ist« für unser Bewusstsein die Summe all dieser Erfahrungen in der (zum allmählichen Verblässen verdammten) zeitlichen Abfolge unserer (im Verlauf der Lebensjahre durchaus durch große Pausen getrennten) privathistorischen Erfahrungen und der Gleichzeitigkeit des zusammenfassenden Erinnerns.²

So ist es auch mit dem musikalischen Kunstwerk: Ich kann die Partitur lesen, ... mich mit selbiger im Partiturspiel oder Generalbassspiel üben, ... in einer Chorprobe Fragmente der Tenorstimme mitsingen, ... einen analytischen Text lesen, ... einer Aufführung lauschen, oder einfach – mich erinnern.³

Jeder dieser Vorgänge ist eine neue Annäherung an das Ding an sich, ohne dieses als solches jemals zu erreichen. Erst die Zusammenfassung im erinnernden Erleben und erlebenden Erinnern konstruiert seine psycho-interne Realität.

Ähnliche Diversität und damit Partikularität gilt aber auch (tragischerweise) innerhalb eines jeden einzelnen Erlebens-Bereiches erneut:

Als beteiligtem Chorsänger waren dem Verfasser mit die größten Momente die in jener glücklichen Verfassung, wenn, am Rande seiner Stimmgruppe stehend die eigenen Stimme fast automatisch singend, man bewusst auf den Verlauf der Nachbarstimme hört und man den kontrapunktischen Verschränkungen, Annäherungen und Konflikten bewusst folgen kann. Aber auch ganz andere Erlebenshaltungen sind in derselben Situation möglich, welche sich darauf konzentrieren, z. B. das Instrument der eigenen Stimme möglichst bewusst in allen Details des Ausdrucks zu kontrollieren, oder das *unisono* mit den Kollegen der eigenen Stimmgruppe auszukosten, oder das Körperbewusstsein zu üben, indem der Ton bis in die Fußsohle gespürt wird, oder mit Inbrunst den lateinischen Text zu verkünden etc. pp.

Mit jeder dieser Haltungen ändert sich das Erleben und Wahrnehmen, und wir müssen uns allemal für wenige, vielleicht für nur eine einzige dieser entscheiden und dafür allen anderen entsagen.

Ähnliches gilt für alle oben aufgezählten Bereiche, auch für die Analyse: Immer nur kann man *einem* Pfad folgen, immer nur *einen* Aspekt herausarbeiten. Die Wahrheit aller analytischen Ergebnisse ist allemal partiell und das Werk an sich – so es in uns als psycho-interne Modell lebt – nur durch deren Zusammenwirken gegeben.

² Dieses allerdings kann sich durchaus steigern bis zu einem Wimpernschlag metaphysischer Entrückung, die Lorenz (1924, S. 292) sehr zutreffend beschreibt: »Trotzdem ich nur eine sehr bescheidene kompositorische Schaffenskraft mein Eigen nennen darf, so kann ich doch von dem – bei mir freilich nicht häufig eintretenden – Moment berichten, in welchem ich alles, was in Wirklichkeit [sic!?!] aufeinanderfolgt in einem Augenblick höchster Intensität innerlich *gleichzeitig* höre. Das ist ein unbegreifliches metaphysisches Phänomen. Wie es vor sich geht, kann ich nicht sagen: man hört [...] buchstäblich alle Töne des ganzen Werkes *gleichzeitig* in einem unnennbar kurzen Augenblick.« Dies aber ist der zwar wonnige, aber auch nicht unmittelbar produktive Ausnahmezustand. Sonst herrscht allemal sequentieller und partikularer Nachvollzug.

³ »Maria aber behielt alle diese Worte, und *bewegte sie in ihrem Herzen*« – im Rezitativ #30 wird genau diese Form des Erlebens materialisiert, siehe Abschnitt 15.30 auf Seite 320.

1.4 Berechtigung analytischen Handelns

Gerade dies ist aber auch die Berechtigung für analytisches Handeln und das Mitteilen analytischer Ergebnisse: Wir sind fest überzeugt, dass das unmittelbare Erleben des Kunstwerkes und seines transzendierenden Gehaltes – und sogar eine mögliche Erfahrung von *Katharsis* – sich in all diesen Annäherungsformen prinzipiell gleichberechtigt und gleich intensiv vollziehen kann, und dass darüber hinaus sich diese verschiedenen Wege gegenseitig kommentieren, beeinflussen und bereichern.

Auch das unreflektierte, scheinbar genuss-orientierte Erleben im scheinbar nur passiven Hören kann reicher und fruchtbarer werden durch vorhergehende intellektuelle Erkenntnis theoretischer Zusammenhänge.

Ein einfachstes Beispiel ist schlichtweg die *Orientierung* der Hörerin. Wenn ich weiß, welchen architektonischen Prinzipien ein Werk folgt, und wo in dieser Architektur sich mein Hören zur Zeit befindet, bin ich in der Lage, Beziehungen zu längst vergangenen oder erst noch kommenden Teilen herzustellen, die mir sonst entgingen. Dies ist, was Heinrich Schenker das Fernhören nennt.

Dies ist mitnichten trockener Intellektualismus und ist keinesfalls sinnenfeindlich – im Gegenteil: Das evolutorische Primat des Menschen kommt ja nicht zuletzt daher (oder: setzt zwingend voraus), dass reine Erkenntnis an sich als durchaus *lustvoll* empfunden wird.

Der Titel »*Wege zum Weihnachtsoratorium*« ist also doppeldeutig und soll einerseits ausdrücken, dass die Analyse dem Hörer und dem Interpreten neue Herangehensweisen öffnen soll, andererseits, dass es von diesen immer eine Pluralität gibt, ja – begründet durch die Natur der Sache – geben muss.

Für die Leserin und den Leser aber kann das nur bedeuten, dass sie, die ihre eigene Wege gehen müssen, die Darlegungen der Ergebnisse des Autors, wie aller anderen Autorinnen und Autoren, stets nur als Anregungen nehmen können, dass durchaus eine Auswahl getroffen werden darf aus den verschiedenen aufgewiesenen Pfaden, und dass nichts vom Folgenden als verpflichtend oder gar »absolut wahr« gemeint sein kann. Kriterium für die Wahrheit der im Werk aufgewiesenen Strukturen ist ihre Wirksamkeit im eigenen Erleben.

Kapitel 2

Kompositorische Denkformen, Mechanismen des Mittelgrundes

2.1 Grundlegende Problematik analytischer Axiome und analytischer Ergebnisse

Bei der analytischen Betrachtung von Kunstwerken tritt allemal ein Phänomen auf, welches man als einen »meta-hermeneutischen Zyklus« bezeichnen könnte: Die Axiome, welche wir der Betrachtung zugrunde legen, induzieren die Anordnung und kausale Verknüpfung der Einzelbeobachtungen. Bei deren Auswertung und letztllicher Zusammenfassung, also beim Versuch, Resultate festzuhalten, entstehen oftmals als deren materielles Substrat, als deren Formulierung, wiederum nur die Axiome, mit denen wir begonnen hatten.

Nicht die Axiome selbst, sondern einzig das konkrete produktive Umgehen des komponierenden Geistes mit ihnen, und besonders dessen **wirkmächtigen** Effekte auf die Mechanismen der letztlichen Rezeption können sinnvollerweise Gegenstand der Analyse sein, zumal allein diese – von der Analyse ganz unabhängig – **transmusikalischen** Gehalt vermitteln können.

Niemals abstrakte Prinzipien als solche, sondern stets ausschließlich deren nachvollziehbaren Anwendungsweisen und erlebbaren Auswirkungen sind also von fruchtbarem Interesse. Dies widerlegt keinesfalls die Berechtigung musikalischer Analyse als solcher, allerdings die Ergebnisse naiven, unreflektierten Vorgehens. Im Gegenteil, dieser Satz stützt sie, denn es ist ja – folgend Occams Messer – natürlicherweise zu erwarten, ja geradezu zu fordern, dass alle Grundprinzipien (=Axiome) eines auf höchstmögliche Adäquatheit hin entworfenen Modelles dazu tendieren, möglichst einfach, ja banal zu sein.

Es gilt also, einerseits vor dieser irrelevanten Banalität der Axiome nicht zurückzuschrecken – andererseits aber jeden behaupteten Ableitungsschritt stets kritisch auf seine tatsächliche und nachweisbare **Wirkmächtigkeit** zu überprüfen.

2.2 Prinzip und Interferenz

Das im Folgenden der Analyse zugrunde gelegte Modell kompositorischen Denkens¹ lässt sich wie folgt kurz zusammenfassen:

- In der **Hintergrundstruktur** der kompositorischen Disposition wird je strukturbildender Schicht jeweils *eine einzige und möglichst einfache* Grundformel über die *gesamte Dauer* des Werkes *unverändert* beibehalten.
- Im Prozesse nun der **Verwebung** dieser Hintergrundprinzipien in einen Tonhöhen-generierenden Mittelgrund **interferieren** und **konfligieren** diese einfachsten Prinzipien.
- Der Versuch, diese **Konflikte** wiederum auf die einfachst mögliche Weise auszugleichen, führt (»automatisch«) zu beliebig komplexen Resultaten: Komplex genug, damit die Rezeption nie langweilig wird, aber aus genug einfacher Ursache zwingend hervorgegangen, sodass ein wenn auch nicht immer bewusst nachvollziehbarer so doch stets zumindest erahnbarer, allemal aber vor-bewusst **wirkmächtiger** Zusammenhang besteht.
- Diese immer **wirkmächtige**, also zumindest erahnbare, und immer nachweisbare Konsistenz wird direkt erlebt als Abbild (oder gar als Materialisierung) der *Naturnotwendigkeit an sich*. Sie ist somit
 - (a) materiell nachweisbare Ursache des Erlebens der *Erhabenheit*, des unabweisbaren Gefühles, Einblick in das Wirken der nackten Naturgesetze selbst zu haben, und
 - (b) konkrete Erkenntnismöglichkeit, als das Nachspüren dieses Erlebens uns Einblicke in das Funktionieren unseres Wahrnehmungsvermögens eröffnet.²

So wird wohl kein Hörer – eine adäquate Aufführung und eigene Gestimmtheit vorausgesetzt – sich dem Erlebnis entziehen können, in der unerbittlichen Logik der Fortschreitungen der Durchführungsfuge des Trauermarsches der Eroica das unerbittliche Zermalmen des Individuums durch die Konsequenzen seiner Handlungen (sogenanntes »Schicksal«) sowohl bei seiner Arbeit als auch in seiner Logik unmittelbar betrachten zu dürfen, resp. zu müssen.

Dieses Erleben mag man als religiöses oder transzendentes bezeichnen. Seine Voraussetzungen aber sind allemal exakte Maßnahmen auf der Ebene des Handwerks, wie oben beschrieben, mit der Konsequenz konkreter Nachweisbarkeit auf der Ebene der Analyse.

2.3 Beispiel: Schiefsymmetrie

Die Auffassungsmöglichkeit (b) in obiger Liste, nämlich Kunstwerke als »Sonden in das Denken« zu verwenden, ist es wohl, welche Beethoven als Möglichkeit bewusst

¹ Etwas ausführlicher dargestellt von Lepper (1999). Die im Folgenden aufgestellten Kernbegriffe kompositorischen/analytischen Handelns werden in Zusammenhang gesetzt in Abbildung 2.1 auf Seite 22.

² »Dass ich erkenne was die Welt / im Innersten zusammenhält.«

war und so zu dem Diktum bewegt, Musik sei »höhere Offenbarung als alle [...] Philosophie«. (Arnim, 1835, S. 193)

Homomorphismen zwischen menschlichem Verhalten und konkret vorgeführter menschlicher Wahrnehmung und deren Definierbarkeit (sprich: Manipulierbarkeit) machen ästhetische Maßnahmen wie Scheinreprise, Trugschluss oder harmonisches Labyrinth zu Aussagen unmittelbar beziehbar auf die Struktur menschlichen Erlebens im Allgemeinen, mit teilweise gar politisch zu nennenden Implikationen.

Diese strukturellen Aussagen über unsere Wahrnehmung sind konkrete Konstituenten möglichen transmusikalischen Gehaltes.

Ein grundlegendes und einfaches Beispiel dafür ist die in der Musik allgegenwärtige dauernbezogene **Schiefsymmetrie**, materialisiert unter anderem durch die bei Bach allerorten anzutreffende horizontale Teilung³ von Sätzen in der Proportion des **goldenen Schnittes**, welche man sich zumeist wie folgt entstanden denken kann:

Im **Mittelgrund** der gedanklichen Architektur besteht die freie Entscheidung (oder: die zwingende Notwendigkeit) für eine *gleichmäßige* Teilung eines Zeitintervalls. Dieser einfache Mittelgrundsfakt interferiert nun mit der Natur der (genuinen) Wahrnehmung von Musik als zeitlich sukzessiv ablaufendem Vorgang. Deren physiologische und psychologische Mechanismen haben nun zur Folge, dass eine naive gleichmäßige Teilung auf der Ebene des Vordergrundes der Erscheinung die gemeinte Gleichmäßigkeit mitnichten wiedergeben würde.⁴

Vielmehr bewirkt ein physikalisch gleichmäßig geteilter Vordergrund im Allgemeinen das Gegenteil, nämlich die Wahrnehmung einer Überlänge der zweiten Hälfte, mit bedrohlicher Nähe zur Langeweiligkeit. Eine ungleiche Teilung im Vordergrund – wie beim Verhältnis $\frac{\sqrt{5}+1}{2}/1$ des **goldenen Schnittes** – hingegen wird so erlebt und verstanden, als dass eine gleichmäßige Teilung im Mittelgrund gemeint ist.

In diesem Sinne könnte die Formel $\frac{\sqrt{5}+1}{2}/1$ gleichsam als arithmetisches Konzentrat für die Zeitbehaftheit des menschlichen Wahrnehmungsvermögens bezeichnet werden.

2.4 Formbildende Kompositorische Denkweisen

Unser Grundmodell kompositorischen Handelns behauptet die **Vordergrunderscheinung** als vollständig determiniert durch einen **Mittelgrund** von unabhängigen **Bestimmungsschichten**, die zu einander im Verhältnis eines **Strukturkontrapunktes** stehen.

Je Schicht herrscht im besten Falle ein einziges vom Komponisten gewähltes Prinzip, welches in eine von drei Kategorie fällt (siehe untere Hälfte des gestrichelten Kastens in der Abbildung 2.1 auf Seite 22, die in den nächsten Abschnitten erläutert werden wird). Mehrere Schichten können in verschiedenen Verhältnissen zu einander stehen (obere Hälfte dieses Kastens). Im Normal- und Ausgangsfall stehen sie windschief zu

³ Das Prinzip der **Schiefsymmetrie** ist allgemeiner, da es auf der Materialebene auch in vertikalen Teilungen anzutreffen ist, z. B. in der bekannten Grundformel $5 + 7 = 12$, welche die Klaviatur bestimmt, siehe auch unten Gleichung 11.2 auf Seite 237.

⁴ Dieser Effekt begrenzt durchaus die Aussagekraft der von Jena (1997, S. 18) angeführten, ansonsten sehr hübschen und hilfreichen Schlosszeichnungen, was er selbst wohl auch ahnt.

einander, bestimmen also – technisch gesprochen – linear unabhängige Parameter und berühren oder beeinflussen sich zu Beginn des Werkes⁵ nicht.

Bestimmungsschichten bilden den Mittelgrund und dürfen nicht mit **Werkschichten** verwechselt werden. Diese bilden eine Zerlegung des »materiellen« **Vordergrundes**. Beide können zusammenfallen, müssen aber nicht. Werkschichten können z. B. sein die Solo-Partien eines Konzertes vs. die Tutti, oder die Partien verschiedener Sänger einer Oper, oder Blech gegen Holz einer Bruckner-Sinfonie. Im Falle des Weihnachtsoratoriums sind es die Folgen der verschiedenen Gattungen, siehe unten Abschnitt 4.8. **Bestimmungsschichten** hingegen stehen oft quer zu diesen, und sind meist parameterweise organisiert, bis hinunter zur »Abfolge der Lautstärkewerte« oder »Beschleunigungsformel der Taktarten« etc.

Der Kompositionsprozess ist nun ein schrittweises **Exprimieren** dieser Mittelgrundstruktur in einen klingenden Vordergrund. Man kann dies auch **Verweben** nennen, da nun die verschiedenen Bestimmungsschichten zunehmend in Berührung treten.

Dabei treten oft **strukturgenerierende Konflikte** auf, deren Auflösungen den eigentlichen kompositorischen Schaffensakt ausmachen. Zu einer solchen Auflösung kann entweder je eine weitere Entscheidung notwendig werden, oder aber sie ergibt sich »automatisch« durch die Anwendung der im Folgenden dargestellten kompositorischen Grundprinzipien.

Beachtenswert ist, dass derartige Konflikte (a) – wie zu erwarten – zwischen den verschiedenen **Bestimmungsschichten** des Mittelgrundes stattfinden können, dass aber auch (b) ein Prinzip quasi mit sich selbst konfliktieren kann, in dem entweder (b.1) seine konsequente Beibehaltung zu strukturellen Effekten führt, die den bei der ursprünglichen Auswahl intendierten Zwecken gar zuwiderläuft, oder (b.2) seine Umsetzung in die physikalische Realität der Aufführung auf der Ebene der Wahrnehmung umschlägt.

Einfaches Beispiel für (a) ist die Regel der Einsatzfolgen einer Fuge: Es kommt immer eine Stimme mit Themeneinsatz hinzu, aber bald nach Beginn sind dann alle materiell vorhandenen Stimmen auch dabei. Aber das Stück soll doch noch weitergehen!? Die **Bestimmungsschichten** »Einsatzregel« und »physikalische Besetzung« konfliktieren also im Mittelgrund. Die Konsequenzen der Lösungsversuche für dieses scheinbar allertriviale Problem trugen erheblich bei zu den logischen Fundamenten des gewaltigen Gebäudes der historischen Formen von Fuge, von Renaissance bis Reger.

Der Fall (b) ist zwar ebenfalls ubiquitär, aber am deutlichsten nachvollziehbar im Bereich der Neuen Musik, besonders der Elektronischen. Diese hat dank der »atomaren Rohheit« ihres Materials die Möglichkeit, bewusst mit dem physiologischen Wahrnehmungsvermögen umzugehen, und ihre Klangformen den zu erforschenden Effekten entsprechend zu gestalten.

So weiß man, dass z. B. ein stufenloses Glissando unterhalb einer bestimmten Steilheit nicht mehr als solches erkannt wird; dass physikalisch aufs äußerste regelmäßig repetierte Schallsignale zu metrischer Semantik zurechtgehört werden; dass Tonschritte eines reinen Sinus unterhalb von circa 3 Cent als Klangfarbenwechsel wahrgenommen werden; dass die Überlagerung äußerst regelmäßiger, aber gegeneinander

⁵ »Beginn« hier in doppelter Bedeutung von zeitliche Beginn des Musikstück und logischem Beginn des Ableitungsprozesses, wie weiter unten in Abschnitt 3.1 auf Seite 23 als Zeit-1 und Zeit-2 definiert.

schwebender Prozesse ab einer bestimmten Dichte nicht mehr als regelmäßig erlebt werden kann etc.

Der Fall (b) kann sehr schön an einem Stein erklärt werden, den man in das stille Wasser eines Teiches wirft. Das unregelmäßig geformte Ufer entspricht dem Wahrnehmungsvermögen des Menschen; die unregelmäßig von diesem zurückgeworfenen Wellen interferieren mit den ihnen in ursprünglicher regelmäßiger Kreisform entgegenkommenden; komplexeste Muster entstehen durch ein allereinfachstes Ereignis.



Als Urmuster der Inhalte aller **Bestimmungsschichten** kann man zwei gegensätzliche Klassen erkennen: einerseits die **Rundung**, andererseits die **Gerichtetheit**. Beide entstehen durch Abstraktion von Eigenschaften unserer Wahrnehmung.

Gerichtetheit bedeutet, dass wegen der zeitbehafteten Natur unseres Erlebens jedes wahrgenommen Ereignis die Erwartung auf ein weiteres Ereignis mit sich bringt, und das dieses zweite Ereignis im Kontext des erlebten ersten stattfindet. Dass also das zweite niemals mehr so jungfräulich wie das erste ist, und beide zusammen ein drittes evozieren *müssen* etc.

Die Form des **Rasters** als die regelmäßige und unveränderte Wiederholung eines Ablaufes von Ereignissen (minimal *ein* Ereignis und *eine* Pause) ist eine abgeleitete. Sie entsteht durch die Negation der **Gerichtetheit** und hebt diese **dialektisch auf**, da jede Verweigerung einer Entwicklung der Hörerin die Notwendigkeit einer solchen umso deutlicher bewusst macht.

Das Prinzip der **Rundung** ist das Gegenstück zur Gerichtetheit und reflektiert, dass unser Denken nach vielen mühsamen Ableitungsschritten (bestenfalls) bei der Erkenntnis seiner Ausgangspositionen wieder ankommt.

Das Prinzip des **Aufwiegens** ist davon abgeleitet, und ein grundlegendes Stilmerkmal »klassischer« Kunst im weitesten Sinne: jede Maßnahme evoziert irgendwo auch ihr Gegenteil, damit das große Ganze als Modell von Welt und Mensch im Gleichgewicht bleibe.

2.5 Regelmäßige Schichten vs. Singularitäten

Solcherart begriffen ist die (Mittelgrund-)Substanz eines Kunstwerkes gegeben durch eine Überlagerung von Entwicklungslinien der verschiedenen **Bestimmungsschichten**, welche – sich rundend oder gerichtet – je einer lineare Entwicklung folgen und je einen **Prozess** beschreiben. Jede einzelne Bestimmungsschicht, sei sie gerastert oder gerichtet, ist stets durch ihre einfache Regel-Mäßigkeit gekennzeichnet und erkennbar.

An der Oberfläche jeden Werkes jedoch wird man – im Gegensatz zu diesen Regelmäßigkeiten – immer wieder an bestimmten Stellen scheinbar Unvermitteltes, Einmaliges, Herausfallendes bemerken, dessen Auftreten nicht nur die Gleichförmigkeit

der Erscheinung auf das Angenehmste unterbricht, sondern uns auch zur Orientierung dient. Diese Erscheinungen nennen wir **Singularitäten**.

In der sogenannten Neuen Musik gibt es durchaus Stile, welche alle Singularitäten bewusst und konsequent zu vermeiden versuchen, so z. B. im Werk von Ives, Nancarrow und Cage, auffallenderweise drei US-amerikanische Komponisten, deren Werk ansonsten nicht allzusehr mit einander reliert scheint, oder auch in einigen Werken Weberns.

Auch in älteren Epochen, wie z. B. in der Gregorianik oder im indischen Raga wird die ewige Gleichmäßigkeit des Gemeinten dem Hörer noch ohne jede Auflockerung zugemutet.

Anders jedoch in der im weiteren Sinne »klassischen«, westeuropäischen Musik: Jeder Prozess, der genügend lange verfolgt wird, stößt an die Grenzen der physikalischen Aufführung und schlägt dann um, oder er konfligiert mit anderen Bestimmungsschichten. Zum einen entstehen an solchen End- und Umschlagspunkten zwangsläufig **Singularitäten** von häufig zentraler Schönheit: Die Ecke eines geschliffenen Diamanten wird zum Fokus des Funkelns, weil er ein *Schnitt* von Flächen ist, und damit von gedachten Ebenen.⁶ Deshalb haben Singularitäten oft **Signalfunktion**, indem sie End- und Umschlagspunkte von Prozessen etc. aus dem Mittelgrund für den Hörer deutlich im **Vordergrund** markieren.

Zum anderen aber können Singularitäten auch unvermittelt, wie eine Behauptung, vom Komponisten einfach **gesetzt** werden.

Im ernsthaften Kunstwerk evoziert eine solche **Setzung** (gemäß dem Gebot der **Minimierung der Willkür**) allemal aber die Notwendigkeit einer nachträglichen Vermittlung, die dann in den von der Singularität *ausgehenden* Prozessen geleistet werden muss.⁷

Jedes wahrgenommene singuläre Ereignis wird reflektiert an den inneren Wänden der Höhle unseres Denkens, und evoziert so die Erwartung auf eine Reaktion auch im Äußeren. Diese Gegebenheit unserer Wahrnehmungsweise ist der Musik zwangsläufig

⁶ Die Menschen, die die Schönheit der Edelsteine schätzen und viel Geld und Mühe aufwenden, sie zu besitzen, sie einer Geliebten um den Hals zu hängen oder in den Safe zu legen, tun recht daran. Aber sie sind es, die nur die *Metapher* besitzen, dem umgekehrten Anschein zum Trotz: Die Schönheit liegt in den Formeln, nicht im Kohlenstoff, und der, der Bachfugen auf dem Klaviere spielen kann, der ist es, der über das Original verfügt, von dem sie nur ein schwaches Modell ihr eigen nennen.

⁷ Dies ist besonders deutlich bei Beethoven, dessen reife Kompositionsweise einer grundlegend emanzipatorischen und aufklärenden Strategie folgt, welche dem Hörer die Mechanismen des Wahrnehmens in aller Deutlichkeit *bewusst* machen will: Z. B. in den Ecksätzen der VIII. Sinfonie oder im späten F-Dur-Streichquartett finden sich höchst abrupt gesetzte **Singularitäten** (einstimmig gesetzte Nonen und Septimen, resp. die Rückung von A-Dur am Ende der Exposition des ersten Satzes zurück zum F-Dur der Expositionswiederholung im Zweitgenannten), welche als »völlig falsche Töne« vom Hörer empfunden werden sollen – also mit höchstem Nachdruck als eine **Singularität**. (Eigentlich sogar eine Meta-Singularität, fast ein Brechtscher V-Effekt, weil zumindest der damalige Hörer durchaus denken könnte: »Hat sich der Kopist verschrieben?«, »Hat der Geiger falsch umgeblättert?«, »Hab ich was verschlafen?«, »Kennt der keine Satzregeln?«, »Ist das erlaubt?« »Ist der taub?«)

Der von diesen **Singularitäten** induzierte anschließende Prozess der Vermittlung ist vom Komponisten eindeutig intendiert als bewusst nachvollziehbare, didaktisch aufbereitete Beweisführung, dass jene falschen Maßnahmen allem ersten Schein zum Trotz doch erlaubt und möglich, wenn nicht gar notwendig sind.

konkretes Material: Da im Hörer nichts ohne Konsequenzen ist, muss auch die Komposition die Konsequenzen kalkulieren.

Singularitäten als solche zu scheuen, und sie in Systeme einordnen zu müssen, ist grundlegender natürlicher Trieb der menschlichen Vernunft.

So greift auch das in der ästhetischen Produktion herrschende Gebot der *Minimierung der Willkür* – perfektes Pendant zu dem, was »Occams Messer« für die Kritik von Erklärungsmodellen ist. Dieses Gebot induzierte ein Leitbild, welches durchaus allen je klassisch zu nennenden Bestrebungen zugesprochen werden könnte, nämlich: Singularitäten ausschließlich als im Mittelgrund vermittelt zu erlauben.

Interessanterweise gilt Komplementäres bezüglich der Orientierung des Hörers und der erlebbaren Semantik:

Der Text des ganzen Teiles II vorliegender Studie kann so verstanden werden, als dass die mühsame Herausarbeitung des vernetzten Regelwerkes ausschließlich deshalb unternommen werden muss, um letztlich den *nicht* davon erfassten Anteil, nämlich die *Singularitäten*, denen ein eigenes Kapitel gilt, nämlich das abschließende⁸, als solche zu begreifen und als eigentliche Träger der Semantik erlebbar zu machen.

2.6 Vollständige Taffel der Technicken beym Tonsätzen

Abbildung 2.1 auf Seite 22 zeigt die wichtigsten kompositorischen Maßnahmen und Denkformen bei der Konstruktion eines musikalischen Kunstwerkes im Netzwerk ihrer gegenseitigen Bedingtheiten. (Die Pfeile können, wie aus der folgenden Erklärung hervorgehen wird, Verschiedenes bedeuten.) Die folgenden kurzgefassten Erklärungen all dieser Begriffe fassen die oben erwähnten nochmal zusammen, erläutern die bisher nicht eingeführten und bringen alle in einen Zusammenhang.

Grundsätzlich besteht, wie beschrieben, der Prozess der Komposition eines musikalischen Kunstwerkes im Übergang vom *Hintergrund* mittels der verschiedenen Schichten des *Mittelgrundes* zum *Vordergrund*, der letztlich klingenden Gestalt, resp. ihrer Fixierung im Notat oder in anderen Medien etc.

Dieser Ableitungsvorgang, in allen Teilschritten und Zwischenergebnissen, heiße *Expressierung*, da dabei immer ein abstrakteres Prinzip, eine Regel, durch das Ergebnis, eine Datenfolge, eine konkrete Reihe von Werten, »ausgedrückt« werden soll, gleichsam re-alisiert, re-ifiziert oder materialisiert. Oder als ob der *Mittelgrund* ein Prägestock sei und der ausführende Kompositionsprozess das streckende Aufhämmern eines Goldbleches, so dass dessen Konturen sich zunehmend durchdrücken und ausprägen. Er heißt auch »*verweben*«, da häufig verschiedene Bestimmungsschichten in Berührung kommen.

Bezogen auf Harmonik ist traditionell der Begriff »*Auskomponieren*« üblich. Er bedeutet, dass eine einfache Abfolge von Stufen oder Funktionen auf eine relativ lange Zeitdauer verteilt wird, und dann jede einzelne durch wiederum eine gleichsam untergeordnete Stufenfolge, eventuell sogar Tonartenfolge, ausgedrückt wird. Was die letzten derartigen Schritte hervorbringen, wird oft als »*Sekundärharmonik*« bezeichnet und ist eine seltene Gelegenheit, die Mechanismen des *Mittelgrundes* im

⁸ Siehe Kapitel 6.

Notat des **Vordergrundes** unmittelbar sehen zu können, wie genauer beschrieben in der Methodologischen Zwischenbemerkung xvii auf Seite 300.

Umgekehrt erlauben Analyse und Rezeption von mehr vordergründigen zu mehr hintergründigen Aggregatzuständen zu wechseln, da Eigenschaften jener als **Strukturindiz** für diese gewertet werden können, siehe die gegenläufigen Pfeile in Abbildung 2.1.

(In der Tat sind die meisten der hier aufgeführten Begriffe sowohl zur Beschreibung eines idealen Kompositionsprozesses verwendbar, als auch zur Durchführung eines analytischen Begreifens. Die wenigen Begriffe, die ausschließlich auf der Meta-Ebene leben, werden in Abschnitt 2.6.1 erklärt.)

Die ersten kompositorischen Schritte geschehen also im **Hintergrund**. Dort werden die frühesten **initialen Setzungen** vorgenommen, und zwar von **Grundmetaphern** und **Regeln**. Erstere beziehen musikalisches Material auf real-weltliches, auf Text, Gegenstand, Anlass, Absicht, und tragen so zum **transmusikalischen Gehalt** bei.

Letztere sind technisches Material, welche geeignet sind, Datenfolgen hervorzubringen, zu modifizieren, zu kombinieren etc., und so den Prozess vom **Mittelgrund** zum klingenden Resultat substantiell voranzutreiben.

Für beide gilt das Gebot der **Minimierung der Willkür**: Nur das ist frei und willkürlich zu **setzen**, welches nicht durch Regeln aus bereits Gesetztem oder Abgeleitetem abgeleitet werden kann. Dies ist schon eine sehr wichtige, inhaltliche, meta-ästhetische und *politische* Regel. Es gibt durchaus Kunstformen und -stile, deren Vertreter ihr keinesfalls zustimmen würden.

Akzeptiert man sie jedoch, dann folgen daraus, als ihre Konkretisierungen, dass (a) äußere Bestimmungen des außermusikalischen Kontextes des Werkes möglichst weitgehend **angezapft** werden sollten.⁹

Weiterhin soll (b) durch **Parallelbildung** in der einen Bestimmungsschicht generiertes Material auch für möglichst viele andere nutzbar gemacht werden, soweit zweckmäßig.

Bezieht sich dies auf verschiedenen Gliederungsebenen, also Vergößerungsstufen desselben Materials, so verschärft sich das zur **Selbstähnlichkeit**, die Gegebenheiten werden **quasi-fraktal**, das heißt, sie nähern sich einem »Fraktal« im mathematischen Sinne. Sie erreichen ein solches aber nie, da sie natürlicherweise endlich bleiben.¹⁰

Weiterhin folgt (c) die Bevorzugung von **negativen Maßnahmen**, die Veränderungen auf die allereinfachste Weise schaffen, nämlich durch Weglassen. Eine Instanz davon ist die **Nullstellung** eines Parameters, und dessen Konsequenz ist ein wechselndes **Verhältnis von konstant zu variabel**.

Dem *entgegen* steht allerdings, auf dieser allerallgemeinsten Ebene der Gestaltung, das ubiquitär gültige Prinzip des **varietas delectat**. Dieser Konflikt ist jedoch ein

⁹ Im Extremfall kann z. B. ein Anfänger in der post-seriellen Komposition, der ein ganzes Gedicht zur Grundlage eines Musikwerkes machen will, vom Unterrichtenden angewiesen werden, statt dessen aus nur maximal einer einzigen Zeile, besser noch: aus nur dem ersten Wort, *sämtliches* Material, also Rhythmen, Tonhöhen, Formpläne, also – das ganze Stück zu entwickeln.

¹⁰ Wichtiges und größtformatiges Beispiel dafür ist Wagners »Ring« (Lepper, 2013).

konstruktiver: Zwar will das Kunstwerk höchstmögliche Varietät in seiner Vordergrundgestalt hervorbringen, jedoch dies *vermittels* strenger und nachvollziehbarer Ableitbarkeit und eben nicht durch willkürlich-spontane **Setzung**. Darin besteht die Kunst.

Eine Instanz dieses Prinzips ist das **Wiederholungsverbot**, davon wiederum eine das **Zwölftonprinzip**. Das verallgemeinerte **Zwölftonprinzip** besagt, dass ein gegebener Vorrat von Werten behandelt wird wie dort die zwölf Tonklassen, dass nämlich keiner davon eher wiederholt werden dürfe als bis alle mindestens einmal erschienen sind.

All diese Grundprinzipien und ihre Konsequenzen fließen nun ein in die Definition von **Bestimmungsschichten**, die, als zunächst unabhängige Fasern eines Werkes (z. B. zunächst parameterweise oder **werkschichtenweise** getrennt) dieses im Mittelgrund bestimmen und im Verlaufe der **Expriemierung** zunehmend verflochten werden.

Zwei oder mehr Bestimmungsschichten können (a) **windschief** zu einander stehen, also in ihrer **Expriemierung** sich gegenseitig weder berühren noch stören noch beeinflussen. Davon ausgehend können sie von der Komponistin bewusst einer (b) **Zusammenführung** unterworfen werden; sie können aber auch (c) schon von sich aus auf einen **Konflikt** hinsteuern.

Zwei Unterfälle von **Zusammenführung** sind (b1) die **Metalepsis**: eine Zusammenführung, die einen Erkenntnisgewinn mit sich bringt, sodass der Hörer zwei zunächst als getrennt wahrgenommene Dinge erst im Nachhinein, dann aber überaus lustvoll als zusammengehörig oder gar identisch erkennt.¹¹

Daneben (b2) die **Vordergrund-Kongruenz**, wo Gegebenheiten, die von ganz unterschiedlichen Strängen des Mittelgrundes hervorgebracht werden, im **Vordergrund** vom Hörer in neue, weitergehende Beziehungen gesetzt werden, ja, gesetzt werden müssen, z. B. weil sie klanglich von denselben Instrumenten ausgeführt werden.¹² Ein Unterfall davon sind die erst dann entstehenden symmetrischen Verhältnisse, genannt **Sekundärsymmetrien**.¹³ Ein anderer die **Punktverschweißungen**, wo windschiefe Bestimmungsschichten in einem einzigen Ereignis des Vordergrundes bewußt zusammengeführt werden.

Das alles kann implizieren, dass komplexe Ableitungsregeln im **Mittelgrund** am Ende eines langen Verwebungsprozesses Phänomene und Strukturen hervorbringen, die scheinbar sehr viel einfacher sind und auf viel einfachere Weise wahrgenommen werden können, und deshalb auch so konstruiert werden könnten. Das Ergebnis all der Mühe scheint förmlich zu kollabieren. Diese **Dialektik** ziemt jedem wahren Kunstwerk und ermöglicht dem Hörer überhaupt erst einen ersten Zugang zum Werk, da dessen komplexe Ableitung sich ja erst Schritt für Schritt erschließt.

Die **Regel/Regeln** für eine **Bestimmungsschicht** kann/können (A) etwas Periodisches beschreiben, also **Raster** oder **Schwingung** sein. (Die Periodendauer ist dabei meist

¹¹ Allgemeines Beispiel sind die meisten Doppelfugen; eines der bewegendsten wohl das Wahnmotiv als Kontrapunkt zum Schusterlied in den »Meistersingern«.

¹² Im Falle des Weihnachtsoratoriums sind die wichtigsten Instantiierungen dieses Phänomens die *Eigenlogiken der Vokalsolisten*, siehe unten Kapitel 7 auf Seite 159, und besonders die *Sänger-Unifikation*, die zur Markierung der Reprisensituation bis zum Ende aufgespart wird, siehe Abschnitte 5.5 und 7.7.

¹³ Siehe Kapitel 6.

konstant, kann aber auch, durch einen übergeordneten, weiter gen **Hintergrund** liegenden **Prozess** gesteuert, sich regelmäßig verändern, z. B. gleichmäßig verlängern, z. B. in der Folge der Quadratzahlen, ohne dass der Eindruck des Periodischen dabei verlorenginge.)

Eine Regel kann alternativ (B) einen **gerichteten Prozess** bedeuten, oft in der Form einer **Steigerung**, oder (C) etwas in sich zurückkehrendes, eine **Rundung**. Etwas **Gerichtetes** beginnt meist entweder mit einem fast unmerklichen **Keim**, oder mit einer deutlich als solcher gesetzten **Verankerung**. Beides sind **Singularitäten**, die möglichst aus anderen Schichten natürlicherweise entspringen. (Der Unterschied ist kein scharfer, und einer der Rezeption: ein **Keim** wird stark vermittelt, also einschleichend und/oder beiläufig eingeführt, und erst im Nachhinein als Anfang eines Prozesses re-interpretiert; eine **Verankerung** hingegen wird auch im Vordergrund deutlich als solche erkennbar gesetzt und betont.)

Etwas **Gerichtetes** impliziert immer auch einen **immanenten Konflikt**, denn ein einmal in Gang gesetzter Prozess wird niemals aus sich heraus aufhören, sondern an außerhalb seiner gesetzte Grenzen stoßen. Hingegen können zwei **gerichtete Prozesse**, die in entgegengesetzte Richtung laufen, hintereinander oder gleichzeitig gesetzt oder in einer **chiastischen Anordnung** als ihren Summeneffekt eine **Rundung** hervorbringen.

Der **konstruktive Konflikt** ist der zentrale Akteur zum Vorantreiben der musikalischen Entwicklung und zur Produktion von (Mittelgrund-/Vordergrund-)Material.

Entweder führt sein Auftreten »eher automatisch« zu einem **dialektischen Umschlag** (besonders häufig, typisch und auch im **Vordergrund** gut zu erkennen: einer von **Quantität in Qualität**), oder er verlangt das Eingreifen der Komponistin in Form einer **punktuellen Modifikation**. Beides sind Formen von **Singularitäten**, die sich fast immer so auch im Vordergrund, also als solche unmittelbar hörbar, exprimieren.

Oft nehmen sie (auf einer Meta-Ebene der Betrachtung!) auch die Form eines Regelverstoßes an, einer **Lizenz**, einer ausnahmsweisen, da ja aus wichtigen Gründen notwendigen, einmaligen Suspendierung einer ansonsten beachteten Satzregel.

Fast immer evoziert eine solche **punktuelle Modifikation** als ihr **Strukturecho** eine Art Ausgleichsmaßnahme zu ihrer **Aufwiegung**, damit, überspitzt formuliert, »das Gleichgewicht im Universum wiederhergestellt wird«, (Diese Forderung mag dem Glauben verschrobener Esoteriker entspringen. Dennoch, unser hörender Verstand, unser ästhetisches Rezeptionsvermögen scheint ihr auch anzuhängen !-)

Diese Aufwiegungen werden oft **symmetrisch** oder **schiefsymmetrisch** angeordnet; oft auch in der Figur eines **Chiasmus** wie A–B — B–A, oder indem einige aber nicht alle Parameter gespiegelt/ausgetauscht werden, wie in A1–B2 — B1–A2.

Ebenfalls **Symmetrie** oder **Schiefsymmetrie** induzieren immer auch (unumgänglicher-weise) die Bestimmungsschichten von Typ **Schwingung/Raster** und **Rundung**. Sie bestimmen damit (eine oder mehrere) **Spiegelachsen**, auch genannt **Symmetriezentren**, die ihrerseits auch immer **Singularitäten** sind. Die durch diese bestimmten Proportionen sind häufig ganzzahlige Annäherungen an den **Goldenen Schnitt**.

Ein Unterfall der **Rundung** (und von **Fernhören**, siehe unten) ist der **Repriseneffekt**, bei dem die Rückbeziehung auf etwas recht weit Vergangenes von der Hörerin bewusst (und lustvoll !-) nachvollzogen werden soll.

Zwei oder mehr **Schwingungen** und/oder **Raster** stehen normalerweise in einem schwebenden Zahlenverhältnis ihrer Periodenlängen. Damit bilden sie **Interferenz-Phänomene**. Diese sind für die kompositorische Praxis von enormer Wichtigkeit:

Erstens: Im klassischen Stile von Komposition muss nämlich *Entropie durch Überlagerung regelbasierter Schichten mühsam hervorgebracht werden*. Dies ist einer der wichtigsten Unterschiede zu Neuer Musik im weitesten Sinne: Während dort Weißes Rauschen, stochastische Funktionen, Erwürfeltes und Ähnliches einfach als Grundmaterial herangezogen werden darf, muss in der klassischen Satzweise die »Vorstellung des Chaos« durch (vertikale und/oder hierarchische) Überlagerungen konstruiert werden, die hinreichend komplex werden, um dem Hörer die Orientierung zu entziehen. Da hohe Entropie aber als Folie notwendig ist, um Regelmäßigkeiten als solche überhaupt erlebbar zu machen, muss dafür also im klassischen Stile nicht unerheblicher Aufwand getrieben werden.¹⁴

Zweitens: Bei Bach passiert es häufig, dass die Phasenlagen zweier **interferierender Bestimmungsschichten** *sich erst nach Ende des klingenden Werkes schneiden*, der Endpunkt einer Entwicklung also paradoxerweise erst erreicht ist, wenn das Stück selber schon vorbei ist. Dies nennen wir **Translimitation**, und es trägt (natürlicherweise) oft zum **transmusikalischen Gehalt** bei, quasi eine physikalische Realisierung des Konzeptes vom U-Topischen.¹⁵ Es ist gleichsam eine konkrete Anwendung von dem, was als abstrakte Proportion »Äußere Teilung« heißt. Derselbe Effekt kann auch durch **Spiegelachsen** erzielt werden.

Mit dieser kurzen Auflistung der Techniken ist unserer Erfahrung nach das Handwerk des klassischen Komponisten vollständig beschrieben. Es finden sich im folgenden Text eine Fülle konkreter Beispiele für ihre Verwendung, siehe das Register am Schluss.

2.6.1 Begriffe der Meta-Ebenen

Seien der Vollständigkeit halber auch kurz noch die Begriffe eingeführt, die nicht (oder sehr viel weniger) innerhalb der Konstruktion eines Werkes existieren, sondern auf der Meta-Ebene, bei dessen Betrachtung und Analyse:

»**Wirkmächtig**« und »**Wirkmächtigkeit**« bedeuten, dass eine strukturelle Erkenntnis beim Rezipieren des Werkes sich dem Hörer tatsächlich mitteilt, auf den Rezeptionsprozess einwirkt durch In-Gang-Setzen von Resonanzprozessen im Wahrnehmungsvermögen, und unter Umständen in einem Reflexionsvorgang bewusst nachvollzogen werden kann. Nicht notwendigerweise muss dies immer geschehen, aber prinzipiellerweise muss es immer möglich sein.¹⁶

¹⁴ Die im Weihnachtsoratorium von Teil zu Teil betriebene systematische entwickelnde Variation des Grundschemas-G, die letztlich den ganzen Inhalt des Teiles II vorliegender Schrift ausmachen, sind genau dafür ein gutes Beispiel.

¹⁵ Für den Autor das signifikanteste Beispiel ist WC I, cis-moll-Fuge (Lepper, 1998). Aber dieses Prinzip wird in vieler ideologisch/weltanschaulich engagierter westlicher Musik realisiert, siehe z. B. das Ende vom Mahlers »Lied von der Erde« oder seiner Neunten Sinfonie.

¹⁶ So können absolute Tonhöhenidentitäten, getrennt durch lange Zeiträume, durchaus von Hörern ohne sogenanntes »absolutes Gehör« einfach wahrgenommen werden, da sie, auf demselben Instrument hervorgebracht, immer eine charakteristische Lage in dessen Formant-Spektrum haben etc. Es reicht, dass ein derartiger Umweg zum Rezeptionsvermögen auch nur theoretisch denkbar ist, um einer formal-analytischen Erkenntnis **Wirkmächtigkeit** zusprechen zu können.

Die Frage der Zuerkennung von Wirkmächtigkeit ist selbstverständlich der zentrale Prüfstein aller vorgeblichen analytischen Befunde.

Strukturindiz bedeutet, dass eine strukturelle Gegebenheit auf einer bestimmten Abstraktionsebene eines Werkes (oder einem Parameterverlauf oder einer **Bestimmungsschicht**) sich in einer anderen ablesen lässt, da beide nicht unrelativ im Werke nebeneinander bestehen, besonders wenn sie durch **Parallelbildung**, gar **Selbstähnlichkeit** oder durch **Aufwiegen** direkt in der Konstruktion schon verbunden wurden, aber häufig auch ohne das, durch indirekte Wechselwirkungen untereinander.

Dies alles erlaubt die Anwendung zweier dankenswerterweise stark vereinfachender Analyseverfahren:

Analytische Vorfilter, kurz **Filter**, lösen bestimmte Ereignis- oder Parameterschichten aus dem Werkgesamten heraus, bevor eine Analysetechnik angewandt wird; komplementär arbeitet der **arbiträre analytische Schnitt**, kurz **Schnitt**, der *ohne Ansehen der Inhaltlichkeit* Stichproben für solche weitere Betrachtung entnimmt. **Strukturindiz** und **Selbstähnlichkeit** bewirken dann, dass die daran erkannten Zusammenhänge auf das Ganze übertragbar sind.¹⁷

Ein **Ebenenprung** wird erkannt, wenn Gegebenheiten einer Strukturschicht der Höhe n sich deutlich ausprägen in einer anderen Ebene der Höhe $n + 2$ oder $n - 2$. Wie in der Genetik springen also Eigenschaften von den Großeltern auf die Enkel. Typische Beispiele ist die Anordnung der Echos in #39, siehe Abschnitt 16.39, und die abweichenden Gesamtlänge der Teile, siehe Abschnitt 4.9.

Der Ausdruck »**werkübergreifend**« bezeichnet Beziehungen zwischen verschiedenen Werken desselben Autors. Diese können sich dahin verstärken, dass sie *ganz konkretes Material* und *ganz konkrete Semantik* zu einem Werk beitragen, und in der Analyse auch aufgewiesen werden sollten.

Mittelgrund-Rekonstruktion ist das von uns angewandte und im nächsten Kapitel genauer diskutierte Verfahren, die Gestalt eines Kunstwerkes durch die nachträgliche Konstruktion einer Folge von Regeln und Entscheidungen, die genau dieses hervorbringen würden, zu verdeutlichen, also eines »**möglichen Mittelgrundes**«. (Siehe dort auch für »**Nicht-Sequenzierbarkeit**«.)

In gewisser Weise deren Gegenteil ist die **Materialanalyse**. Diese wird vom analysierenden Geist bewusst durchgeführt. Vom komponierenden hingegen bewusst oder unbewusst, *zwischen* seinen Entscheidungen.¹⁸ Sie arbeitet heraus, welche Konsequenzen eine Entscheidung hat, also welche Materialeigenschaften und strukturellen Gegebenheiten aus ihr folgen, und somit, welches die Ausgangslage für die weiteren Entscheidungen ist. Diese Folgen nennen wir auch **materialnotwendig**.

Auf der meta-kritischen Ebene, bei der Analyse von Analysen, ist es ihre wichtige Funktion, »**synthetische und analytische Urteile**« (in der Kantschen Definition) zu scheiden; damit also z. B. der Autor vorliegender Schrift nicht Gegebenheiten als

¹⁷ Ein typisches Beispiel für den **arbiträren analytischen Schnitt** ist die Untersuchung der Tonarten *nur der Arien*, wie durchgeführt in Kapitel 11, welche die Schlüssel zur tonalen Architektur des Gesamtwerkes deutlich sichtbar macht. Weitere Diskussion der beiden Verfahren siehe Methodologische Zwischenbemerkung xiv auf Seite 229 und Methodologische Zwischenbemerkung xv auf Seite 239.

¹⁸ »Zwischen« im Sinne der Zeit-2 und Zeit-3, wie im nächsten Abschnitt definiert.

Entscheidungen / **freie Setzungen** missverstehe, die in Wahrheit notwendigerweise aus vorangehenden, längst getroffenen Entscheidungen folgen. Eine Fülle von Beispielen dafür zeigt z.B. die Materialanalyse in Abschnitt 6.3.1 auf Seite 111: »Wenn eine ständig wiederholte Folge nur drei verschiedene Element-Typen hat, dann ist jede Vertauschung zweier benachbarter zwangsläufig identisch mit dem Rücklauf der ganzen Folge«, »Jede beliebige Einführung in eine Folge von vier Element-Typen generiert eine Symmetrie« etc.

Derartig gekoppelte Materialeigenschaften zu übersehen und stattdessen unabhängige Entscheidungen der Komponistin zu vermuten, verfehlte die Wahrheit und ist die vielleicht häufigste und peinlichste Art von Defiziten musikalischer Analyse.

Typische Materialanalysen in dieser Schrift sind enthalten in den vorbereitenden Überlegungen zur Besetzungslogik der Arien (Abschnitt 5.3.1), zu den **Vordergrund**-Konsequenzen von Störungen (6.3.1), zu Stimmführung des Höhepunktes der Sinfonia #10 (14.10.3) und zu den Engführungsmöglichkeiten des Fugenthemas von #41 (16.41). In einem weiteren Sinn gehören dazu auch die Analyse der Lage der Auführungstage im Kalender (4.4), der ^{†23}Perikopenverteilung und der Protagonisten und ^{†92}der redenden Personen der letztlich ausgewählten Texte.

Fernhören ist die von Heinrich Schenker so genannte Rezeptionsweise, die das, was ich im Moment höre, bezieht auf das, was gehört wurde und noch zu hören sein wird, und zwar über weiteste physikalische Abstände, wenn der Grad der inhaltlichen und strukturellen Entsprechung nur stark genug ist – sei es über die sechzehn Stunden des Ringes oder die zwölf Tage des Weihnachtsoratoriums.

Entsprechungen und damit Ausdeutungen des vergehend Erklingenden auf die Gesamtlogik herstellen zu können, bedeutet nicht nur, Fernbezüge als solche wirksam und lustvoll genießen zu können, sondern auch, das Flüchtige, sofort Verwehende zum Bleibenden des psycho-internen Modelles verfestigen zu können.

Die Fähigkeit des Fernhörens auszubilden hielt Schenker für das vornehmste Ziel jeder musikalischen Bildung und Erziehung. Dem diene auch dieser Text.

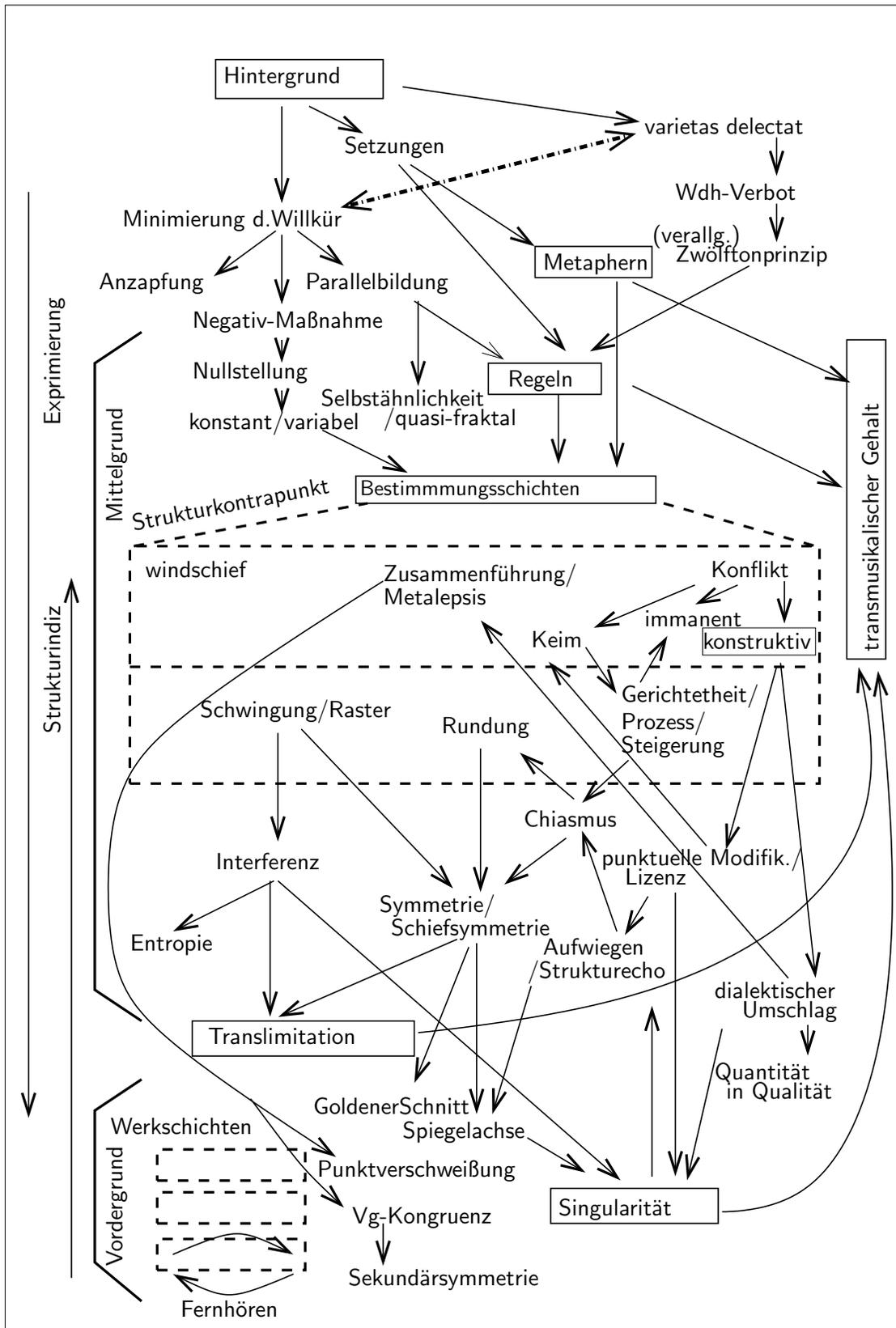


Abbildung 2.1: Kompositorische Denkformen und Mechanismen des Mittelgrundes

Kapitel 3

Unser Verfahren: Analyse als Rekonstruktion eines möglichen Mittelgrundes

3.1 Ablauf-Zeit und Ableitungs-Logik

Wenn wir dem Leser mit vorliegender Schrift eine Orientierungshilfe versprechen, so bezieht sich das auf drei verschiedenen Achsen, davon zwei verschiedene Begriffe von »Zeit«, siehe Abbildung 3.1 und Tabelle 3.1:

- (1) Die Achse, auf die sich als allererstes jede Form von Orientierung in einem Musikwerk beziehen muss, ist die der physikalisch, physiologisch und psychologisch ablaufenden Zeit der Werkdauer, meist einer Aufführung, aber auch des Lesens, Erinnerns, Probens des Werkes etc. Diese sehr verschiedenen Arten von »Zeit« fassen wir (stark vereinfachend und nicht für alle Zwecke legitim) zusammen und nennen sie Zeit-1, siehe den horizontalen Pfeil in der Abbildung.

Orientierung in einem Werk einer zeitgebundenen Kunstform muss bedeuten, (a) die unmittelbar benachbarten Ereignisse in ihrer Beziehungslogik zu verstehen, aber auch das Fernhören, welches erlaubt (b) derartige Beziehungen über große Abstände nachzuvollziehen und (c) alle Einzelphänomene in ein großes Ganzes einzuordnen.

- (2) Dieses große Ganze, dieses Gesamte eines musikalischen Werkes aber ist seiner Natur nach paradoxerweise *unhörbar*, es ist das seltene Beispiel einer »konkret wirkmächtig existierenden Idee«, wie diskutiert oben in Abschnitt 1.3 auf Seite 6.

Um dieses gedachte Ganze als Ganzes erleben zu können ist ein dem Menschen natürliches Verfahren, sich einen Ableitungsprozess vorzustellen, der von einer atomaren, den Ausgangspunkt bildenden Aufgabenstellung (=Hintergrund), mittels möglichst müheloser Ableitung von Materialien und Verfahren, in nachvollziehbarer Logik zum letztlich klingenden Ergebnis (=Vordergrund) führt, also dieses hervorbringt. Dieser Ableitungsprozess bildet den Mittelgrund eines Werkes. Er kennt zwar keine messbaren Dauern, aber eine strenge logische Abfolge auf einer Achse, die wir Zeit-2 nennen.

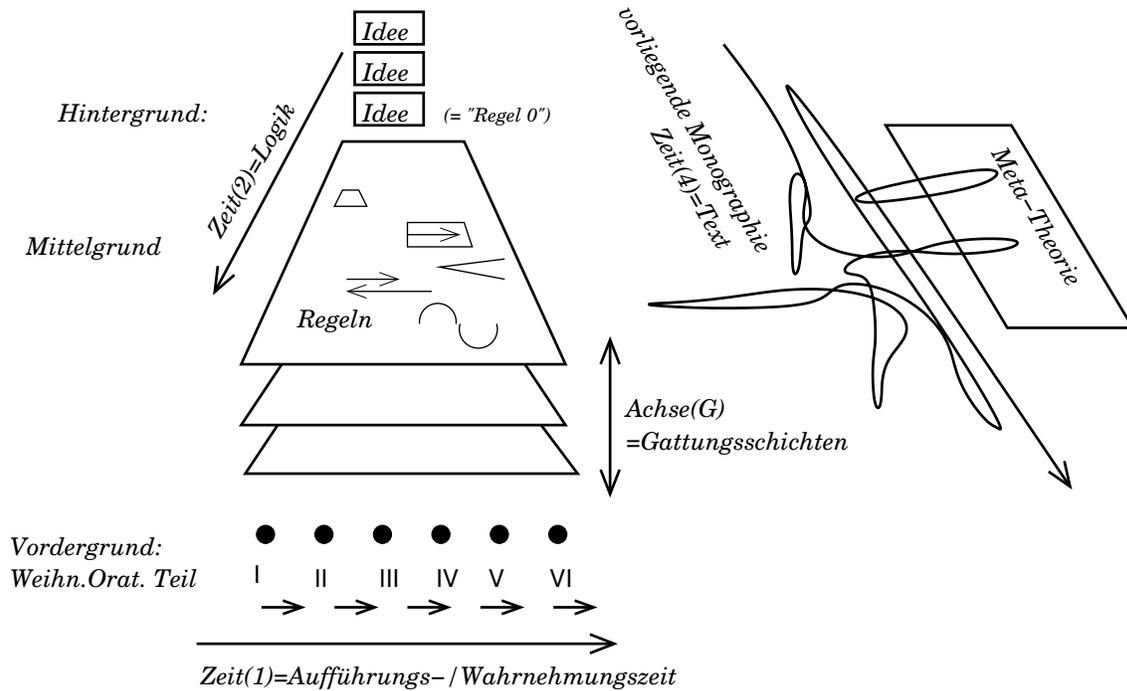


Abbildung 3.1: (Zeit-)Achsen des vorliegenden Textes

- (3) Eine dritte Achse der Orientierung ergibt sich im Falle des Weihnachtsoratoriums als *Achse(G) der Gattungen*. Die einzelnen Teile bestehen nämlich aus einer (prinzipiell) immer gleichbleibenden Folge von verschiedenen Satztypen und Gattungen: Kopfsatz, Secco-Rezitativ, Accompagnato-Rezitativ, Arie und Choral, wie unten eingeführt in Abschnitt 4.8.

Die dadurch gebildeten Gattungsschichten¹ haben zunächst ihren je eigenen **Mittelgrund**, mit eigenen Prozessen, Regeln, Materialien. Selbstverständlich kommen sich diese im Laufe der Verwebung zum **Vordergrund**, den sich ja alle teilen müssen, zunehmend näher; Konflikte entstehen und Regeln und Gegebenheiten fließen von der einen Gattungsschicht in die andere. Das macht das Erkennen und Darstellen der **Mittelgründe** zusätzlich kompliziert.

Glücklicherweise können aber weite Abschnitte von Achse(G) und Zeit-2 zur Deckung gebracht werden: Die Verteilung der Secco-Rezitative des Evangelientextes geht allen Entscheidungen voran. Dann folgen die Arien, auf die sich wiederum die Accompagnato-Rezitative beziehen.

Die Zeit-2 steht also erstmal senkrecht und unabhängig zu Zeit-1. (Sie *kann* ihr aber streckenweise folgen, wenn z. B. ein bestimmter Satz von Anfang nach Ende konstruiert wird.) Die Achse(G) ist hingegen dauerhaft sowohl mit Zeit-1 als auch mit Zeit-2 verbunden, jedenfalls in den meisten ihrer Abschnitte.

Das hier angewandte Analyseverfahren heißt **Mittelgrund-Rekonstruktion** und besteht darin, einen *möglichen Mittelgrund* zu beschreiben, der genau das *materialiter* vorgefundene Werk hervorbringen würde, also die Gedankengänge eines (sehr !-) hypothetischen Komponisten nachzubilden.

¹ Diese Gattungsschichten sind eine Instantiierung von Werkschicht, wie oben in Abschnitt 2.4 auf Seite 12 von Bestimmungsschicht deutlich abgegrenzt.

Zeit-1	Ablaufzeit des besprochenen Werkes
Zeit-2	Herleitungslogik im Mittelgrund des besprochenen Werkes
Zeit-3	Entstehungsgeschichte des besprochenen Werkes
Zeit-4	lineare Abfolge des vorliegenden Analysetextes
Zeit-5	Entstehungsgeschichte des vorliegenden Analysetextes
Zeit-6	lebenslang wiederholte (eventuell partielle) Rezeption des Werkes
Zeit-7	Lesereihenfolge des vorliegenden Analysetextes

Tabelle 3.1: Verschiedene Begriffe von Zeit (Zeit-6 und Zeit-7 in diesem Text nicht verwendet)

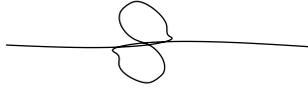
Natürlicherweise ist die Abbildung von möglichen Mittelgründen in den Vordergrund in den seltensten Fällen injektiv: Verschiedene Regelsysteme im Mittelgrund können identische Vordergrunde hervorbringen. Sinnhaftigkeit kann unser Verfahren deshalb beanspruchen, weil Teile genau einer solchen Rekonstruktion auch »automatisch« im Hörer ablaufen, Teil des Rezeptionsvorganges sind und somit mittelbar Wirkungen im Hörer auslösen. Diejenige Mittelgrund-Rekonstruktion, wie sie *vom Hörer selber im Akt des Erlebens intuitiv* vollzogen wird, ist die adäquate.

Mag dies auch zunächst im Bereich der Ästhetik ungewohnt sein, in der Naturwissenschaft ist ein derartiges Vorgehen das normale: »Wissenschaftliche Modellbildung« bedeutet im Allgemeinen nämlich genau das: ein (meist mit Mitteln der Mathematik formuliertes) »Modell«, ein Regelwerk, wird gesucht, dessen modell-hafter Ablauf dieselben Ergebnisse liefert wie in der Natur gemessen. Ist die Abweichung klein genug, gilt das Modell als »Beschreibung der Realität«, kommt ein neues Modell mit kleineren Abweichungen, ersetzt es das alte. Kein anderes Kriterium der »Richtigkeit« ist möglich oder nötig. Auch im Bereich der Mathematik kennt man mit »inverser Mathematik« Ähnliches. Dort ist es sogar möglich, quantitative Kriterien für »die Güte« von Modellen anzugeben, z. B. Akaikes Informationskriterium, indem jede kleinere Anzahl von benötigten Parametern besser bewertet wird (Wikipedia Contributors, 2014).

Ein prinzipiell identisches Verfahren in der Musikforschung, allerdings in deutlich konkreterer Ausprägung, ist die »rekonstruierende algorithmische Komposition«, wobei versucht wird, mathematisch formulierte Algorithmen zu finden, die Kompositionen eines bestimmten genau eingegrenzten Stiles hervorbringen, z. B. »Bach-Choräle« oder »Menuette«, woraufhin ein als hinreichend treffsicher erfundener Algorithmus dann dazu dienen soll, die innere Logik der historisch gefundenen Objekte zu definieren.²

² Das »jedes Werk seinen eigenen Regeln folgt«, hier insbesondere das Weihnachtsoratorium, ist den meisten Autoren durchaus bekannt, wird aber zumeist nur als Gemeinplatz resp. unverbindliche Metapher behandelt und explizit nicht erwähnt, geschweige denn analytisch durchgeführt. So sagt z. B. Blankenburg (1982, S. 133) »denn nach der bisher im Weihnachtsoratorium eingehaltenen Regel ... [hätten die Sätze 61 und 62 für den Alt bestimmt sein müssen]«, ohne dass eine solche »Regel« jemals formuliert worden wäre, ja, ihre Existenz auch nur erwähnt.

Erste tastende Schritte im Aufdecken eines Regel-Werkes als Substanz des eines Kunst-Werkes tun viele Autoren oft ohne es zu merken. So schreibt z. B. Blankenburg (1982, S. 50) zur Arie #8, ihr obligates Instrument sei die Trompete und sie stehe »demzufolge« in D-Dur; zu Teil IV, er verwende Waldhörner, was F-Dur »zur Folge habe« (S. 95). Wenn wir die Richtung der Implikationspfeile auch anzweifeln: hier ist eine erste Ahnung einer möglichen Annäherungsweise an die Tiefenstruktur.



Materiell besteht die Beschreibung eines **Mittelgrundes** aus allen in diesem definierten **Bestimmungsschichten** und ihren Material- und Prozessdefinitionen, deren **Konflikten**, den **Regeln** zu deren Aufhebung und allen sonstigen Meta- und Material-Regeln, bis hin zur **Vordergrundgenerierung**.

Durch die dabei vom **Mittelgrund** verursachten und begründeten **Singularitäten** bewirkt ein jedes Verständnis der Ableitungsprozesse in der **Zeit-2** auch zugleich die Orientierung in der **Zeit-1**, also in der Folge der klingenden Phänomene, auf das natürlichste. **Mittelgrund-Geschichte** und Verlauf des Werkes in der ablaufenden **Zeit** sind in unserer Wahrnehmung und Erkenntnis aufs innigste verbunden.

Der Versuch eines derartigen dynamischen Bildes eines Kunstwerkes *in processo nascendi* kann durchaus ähneln einem Versuch der Rekonstruktion des Entstehungsprozesses im Hirn des Urhebers, hätte unter Umständen auch mehr oder weniger mit diesem zu tun, sollte aber allemal deutlich von diesem unterschieden werden.³ Die ausschließliche Funktion des im Folgenden dargestellten **möglichen Mittelgrundes** ist es, dem Rezipienten Anregung und Orientierung zu geben. Keinesfalls aber soll behauptet werden, der Komponist »habe genau so gedacht«. Obwohl (einen geeigneten Begriff von »Denken« als vor-bewusstem, selbst-tätigem Operieren von Symbolen voraussetzend) um so mehr tatsächlich dafür spräche, je einfacher das Modell ist.

Noch einen Schritt weiter entfernt nämlich ist allemal der historische Entstehungsprozess in seinen einzelnen Arbeitsschritten: Schon ein mathematischer Beweis, der Prototyp eines Textes der anscheinend nichts anderes enthält als reine Logik in aller-linearster Anordnung, wird ja vom Forscher oft in ganz anderer Reihenfolge der Teilschritte entdeckt als letztlich aufgeschrieben. So können auch die historisch nachweisbaren »nachgeholten Entscheidungen« aufgefasst werden: Dem praktisch die Partitur Produzierenden werden die im Mittelgrund schon längst vorliegenden Entscheidungen halt unterschiedlich früh bewusst.⁴ Die Achse dieser konkret nachweisbaren, historisch sich ereignet-habende Produktionsereignisse ist eine dritte Achse von **Zeit**, genannt **Zeit-3**.⁵



Im Rahmen dieser Methode nennen wir **Nicht-Sequenzierbarkeit** eine Situation, wo zwei verschiedene logische Ableitungsketten der **Mittelgrund-Rekonstruktion** nicht in

³ Einen solchen Versuch unternimmt Breig (1987, S.12) mit einem »hypothetischem Flussdiagramm« für die Parodierungs-Arbeit. Dies ist etwas Ähnliches in **Zeit-3** wie unsere **Mittelgrund-Rekonstruktion** in **Zeit-2**

⁴ So z. B. nach Dürr (1967, S.13) die Ausführung von #22 »So recht ihr Engel« ohne Instrumente und die Einfügung der Oboen-Motive aus der Sinfonia in den Schlusschoral #23 des Teiles II.

⁵ Die **Zeit-3** wird, den Zielen dieser Schrift entsprechend, im Folgenden am wenigsten häufig von allen Zeitachsen relevant werden. Für umfassende Informationen zu diesem Thema siehe Blankenburg und Dürr (1962), sowie Dürr (1967) und Blankenburg (1982), diese besonders für eine gute zusammenfassende Darstellung und detaillierte Rekonstruktionen.

eine gegenseitige Reihenfolge in Zeit-2 gebracht werden können. Dies umfasst zwei komplementäre Fälle:

Eine **zyklische Nicht-Sequenzierbarkeit** besteht, wenn beide Ketten sich gegenseitig voraussetzen, hingegen eine **windschiefe Nicht-Sequenzierbarkeit**, wenn beide völlig unabhängig von einander sind und beide Reihenfolgen ihrer theoretischen Ausführung dasselbe Ergebnis im **Vordergrund** hervorbringen würden.

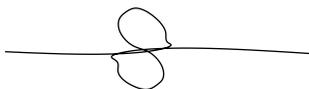
Im ersten Falle würde der Mathematiker kein prinzipielles Problem erkennen, sondern einen *Fixpunkt* als Lösung des Systems aus beiden Ketten suchen. Im zweiten Fall müssen wir auf eine weitere Hierarchisierung verzichten und beide Herleitungen nebeneinander bestehen lassen. Da aber im psycho-internen Modell des Kunstwerkes alle Eigenschaften und Mittelgrund-Herleitungen eh' gleichzeitig und nebeneinander bestehen, stellt auch das kein prinzipielles Problem dar. Vielleicht hat ja der Komponist zwei unabhängige Probleme mit demselben Ergebnis gelöst. Allemal aber speisen sich die Empfindungen und Wirkungen auf den Rezipienten beim Erleben des Werkes aus beiden Quellen gleichermaßen.

Bemerkenswert, dass bei der Fülle der Einzelergebnisse und Ableitungsketten **Nicht-Sequenzierbarkeiten** sehr selten scheint: Wir haben nur zwei offensichtliche Fälle gefunden:

(a) Die **zyklische Nicht-Sequenzierbarkeit** zwischen #7 einerseits und #38 und #40 andererseits.⁶

(b) Die **windschiefe Nicht-Sequenzierbarkeit** der Konstruktion der Längen der einzelnen Teile.⁷

Man kann das als Bestätigung unseres Ansatzes auffassen.



Diese Methode der Rekonstruktion eines möglichen **Mittelgrundes** zum Zwecke diachroner und hyperchroner Orientierung ist ihrem Wesen nach eine zutiefst spekulative. Allein als solcher schon muss ihren Ergebnissen stets mit höchster Skepsis begegnet werden.⁸

Kriterium dieser skeptischen Betrachtung kann nicht die absolute Schönheit der als aufgefundenen behaupteten Strukturen und Beziehungen sein. Diese allein mag zwar das ästhetische Bedürfnis der Autorin und des Lesers befriedigen, und ihre Einfachheit kann durchaus Indiz sein, dass der entsprechende Wirkmechanismus tatsächlich greift. Kriterium ist vielmehr ausschließlich die konkrete mögliche **Wirkmächtigkeit** im Rezeptionsvorgang.

Andernfalls läuft diese Methode Gefahr, den Zugang zum Werk im selben Maße zu verdunkeln wie zu erhellen, und Beispiele solcher Fehler sind leider nicht selten.

⁶ Siehe Abschnitt 6.4.2 und die eigene Methodologische Zwischenbemerkung vii auf Seite 128.

⁷ Siehe Abschnitt 8.1.

⁸ Darüber hinaus sind es in vorliegendem Falle durchaus persönlich eingefärbte Ergebnisse: Der Autor hier spricht ausgehend von der eigenen Erfahrung als *Komponist*.

Wenn aber zum Versuch einer Annäherung an eine vollständige Rezeption eines komplexen (wie z. B. eines Bachschen) Werkes als Schichten neben anderen auch fernere Dinge gehören wie die Augenmusik der geschriebenen Partitur (siehe nächsten Abschnitt) und die **werkübergreifenden** Beziehungen zu Passionen, Kantaten und zur h-moll-Messe (siehe den ganzen folgenden Text), dann kann man ebenso die Existenz einer Art »Denk-Musik« postulieren. Sie entsteht durch die lustvolle Wahrnehmung eines psycho-internen Modelles des Ganzen⁹ und seines schrittweisen Konstruktionsprozesses. Beider Wahrnehmung ist zunächst nur in der zeitlosen Rekonstruktion überhaupt möglich. Sie können dann aber bei erneutem Hören durchaus als unmittelbar, ja gewaltig **Wirkmächtiges** nachvollzogen werden, dann auch durchaus als konkret, ja körperlich erlebbar.

3.2 Exkurs: Zeit vs. Zeit, Zeit vs. Schrift

Kompliziert wird der Versuch der Darstellung des Mittelgrundes dadurch, dass die Zeit-1 ja gerade der Gegenstand der Ableitungslogik ist, lebend in Zeit-2.

Das Kalkül, welches die Komponistin (ausgehend von dem historisch von ihren vorlebenden und zeitgenössischen Kollegen und von ihr selbst in den vorangehenden Werken aufgebauten Grundkalkül) für jedes Werk neu aufstellt, abstrahiert ja die gemeinsamen Erfahrungen mit zeit-1-gebundener Wahrnehmung in zeit-2- und zeit-3-definierte aber zeit-1-freie statische Arbeitsgeräte wie satztechnische Regeln, Formraster, tonale Dispositionen etc.

Der Komponist, tatsächlich agierend in der Zeit-3, scheint dem Laien aus gottähnlicher Position das gesamte Werk in schönster Gleich-zeit-1-igkeit vor seinem Willen ausgebreitet zu sehen und kontrollieren zu können, materialisiert durch die seinem Willen unterworfenen Partitur, in welcher er jederzeit (= Zeit-3) an beliebige Zeitpunkte (= Zeit-1) runde Knubbel in die fünf Linien platzieren kann.

Dies Bild allerdings ist unzutreffend. Es wird zumindest stärkstens eingeschränkt durch die gegebenen Grenzen menschlicher Erkenntnisweise, die auch für die Urheber gelten:

- (A) Der zeit-1-liche Ablauf eines musikalischen Satzes ist auch für die Komponistin nur begrenzt direkt gestaltbar, zumindest wenn das Ergebnis der Gestaltung ein sinnvoll wahrnehmbares Ganzes werden soll. Die Transzendente Geschiedenheit der menschlichen Wahrnehmung von dem Ding an sich des Gesamtwerkes in seiner Zeit-losigkeit gilt selbstverständlich auch für den Komponisten selbst.

Die Abstraktion zeitbehafteter Wahrnehmungsvorgänge in Satzstrukturen und Konventionen musste sich ja gerade deshalb historisch entwickeln, weil es nicht nur unökonomisch, sondern gar unmöglich ist, größere Werke stets *ex ovo* zu gestalten, also alle benötigten Satzformen aus den Grundprinzipien der Wahrnehmung von Musik jedesmal neu abzuleiten.

⁹ Denn der evolutorische Vorteil des Menschen war ja seit eh', wie bereits erwähnt, dass das Denken *Lustgefühl* bereitet.

Dem entgegen allerdings finden sich in vielen bedeutenden Werken werkimmanente Rekonstruktionen ausgewählter Grundbegriffe und Ableitungsregeln, auch deren primitivster, als würden Teile des bekannten Handwerks hier aufs Neue erfunden und begründet.¹⁰ Die charakteristische Verwendung und die Abweichungen von formalen Rastern zeigen, dass in bedeutenden Werken zwar Formen und Floskeln der musikalischen Konvention allemal angewandt werden, jedoch immer zumindest *ein* Aspekt der ursprünglich zugrunde liegenden und im historischen Definitionsprozess geronnenen Wahrnehmungsanalyse neu problematisiert wird.

- (B) Die Bedeutung jeder graphischen Entscheidung wie »ich stelle das Ereignis A in der Partitur links von Ereignis B« hat ja letztlich zuvörderst Auswirkungen in der Zeit-1, nämlich »die Hörerin wird Ereignis A vor dem Erklängen von Ereignis B hören«, und »wenn der Hörer B hört, wird er A schon gehört haben«.

Gleiches gilt für die Analyse: Wir werden im Folgenden mancherlei Ergebnisse finden, die sich mit Begriffen wie Gleichverteilung, Symmetrie, Proportion formulieren lassen, und die gleichsam graphische, zeit-lose Eigenschaften des Werkes aufweisen. Deren Relevanz für den Hörer ist immer nur gegeben nach einer Transformation in die zeit-1-liche Abwicklung, und alle graphischen Erkenntnisse sind stets kritisch auf die **Wirkmächtigkeit** ihre zeitlichen Auswirkung zu hinterfragen, welche im Extremfall ja sogar das Gegenteil des dem Graphischen nach zu Vermutenden bewirken kann. Man sehe nur das oben in Abschnitt 2.3 erwähnte Beispiel der ungleichmäßigen Dauernwahrnehmung bei numerisch gleicher Taktzahl.

Jedoch ...

... ist das oben (in Abschnitt 1.3) ausgeführte Modell des Kunstwerkes als Ding an sich, von dem sich uns je nach Zugangsweise stets immer nur andere, neue, teilweise gar widersprechende Projektionen zeigen, für das künstlerische Bewusstsein des Komponisten Bach durchaus relevant.

In Bachs Werken finden sich immer wieder **Singularitäten** oder Eigenschaften, welche ausschließlich durch das *Lesen* des Notentextes wahrnehmbar sind.

Im Gegensatz zur exzessiven Augenmusik des Manierismus sind dies selbstverständlich immer nur Aspekte, und als solche zutiefst reliert, ja untergeordnet zu strukturellen und klanglichen Gegebenheiten anderer **Bestimmungsschichten**. Bach kennt die Tradition der Augenmusik und verwendet sie für sinnvolle, integrale Bestandteile des Ganzen.¹¹ So ist z. B. das Auftreten von Hilfslinien wegen Überschreitung des normalen Notationsumfanges des jeweils gewählten Schlüssels immer ein **Strukturindiz**, welches den Interpreten auf Schnittpunkte verborgener Entwicklungslinien aufmerksam machen soll; in verschiedenen Stimmen und somit verschiedenen Schlüsseln können transponierte Motive durch »graphisch identische« Folgen von Noten bezeichnet

¹⁰ Siehe z. B. die satztechnische Rigorosität, mit welcher in Beethovens Bagatelle op. 126, Nr. 1, T. 46f. die scheinbar aller-primitivste G-Dur-Kadenz neu konstruiert, ja neu *erfunden* werden muss. (Lepper, 2010a)

¹¹ Poos (1986, S. 81) weist hin auf die Matthäus-Passion, Rezitativ Nr. 51, »Erbarm es Gott!«, welches zum Thema die Geißelung Jesu hat, in dessen Notentext das zunehmende Auftreten der Kreuz-Versetzungszeichen das Zunehmen der »Striemen und Wunden« optisch wiedergeben solle.

werden;¹² die Ton-Namen-Folge B–A–C–H wird zum Materialgenerator an entscheidenden Schnittpunkten des Bachschen Lebenswerkes etc.

Die meisten der auffälligeren der entsprechenden Einzelstellen sind als bewusst gestaltet nachweisbar.

In diesem Sinne ist es also auch durchaus legitim, die visuellen schiefssymmetrischen Schönheiten der im Folgenden auftretenden Analysegraphiken (1) als solche zu genießen und (2) als Aspekte des Werkes als solchem (als dem Ding an sich) aufzufassen, stets unter den impliziten Prämissen, dass ihre zeitlichen Exprimierungen zwar (a) etwas fundamental völlig anderes sind, aber (b) mit jenen allemal durch wahrnehmungstechnische, historische und inhaltliche Wirkungsgesetze zutiefst (im Geheimen) verknüpft.

3.3 Der Mittelgrund dargestellt als Sammlung von Regeln

Der Versuch der Darstellung des Mittelgrundes und seiner Ableitungsregeln geschieht im folgenden Teil als ein Kalkül, als eine logisch geordnete Abfolge nacheinander aufgestellter Regeln.

Jede dieser Regeln zeitigt unmittelbar eine Vielzahl von Folgen. Jede einzelne Regel reicht hin, um den weiteren Ableitungsprozess ein gehöriges Stück weiter eindeutig zu determinieren. In der Tat war der Autor selbst höchlichst überrascht festzustellen, wie weit jede einzelne dieser Regeln zu tragen vermag, resp. wie wenige von ihnen für viele Fragen nur nötig sind, das Ergebnis eindeutig zu determinieren – allerdings nach wochenlangem Kopfzerbrechen.

Die Folgen lassen sich in drei Gruppen unterteilen: Zum einen die unproblematischen Auswirkungen auf den Vorgang der **Exprimierung** und somit auf das klingende Resultat des **Vordergrundes**.

Zum anderen die Folgen, welche lediglich darin bestehen, dass eine weitere Regel notwendig wird. Dies ist ein nicht seltener Fall. Entschließe ich mich z. B. mit einer ersten Regel, überhaupt eine Fuge für vier Stimmen zu schreiben, entsteht sofort die Notwendigkeit, eine weitere Regel für die Einsatzreihenfolgen in den einzelnen Durchführungsgruppen zu bestimmen.

Zum dritten gibt es (als für den Fortgang eines Werkes allerfruchtbarste) diejenigen Folgen, welche mit den Folgen paralleler **Bestimmungsschichten** kollidieren. Die notwendige Auflösung eines Konfliktes in jedem Regelwerk übersteigt – definitionsgemäß – dessen Entscheidungsfähigkeit und verlangt somit allemal eine »freie«, setzende Entscheidung des Komponisten zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Auflösung. Diese Entscheidung aber sollte im Sinne der ästhetischen Konsistenz des Ganzen (wenn sie schon als neue **initiale Setzung** erforderlich ist) nicht als *Einzelentscheidung* gefällt werden. Vielmehr sollte eine neue Regel zum Kalkül hinzutreten, die einerseits die Auflösung des Konfliktes bewirkt, zum anderen, als

¹² Beide dieser häufigen Effekte können als recht unmittelbare Interpretationshilfe dienen, und verschwinden leider durch die Transkription in die moderne Notation.

einmal eingeführte neue Regeln, ihre eigenen Folgen in den Konstruktionsprozess einbringt.

Bis zu einem bestimmten Punkt der Ableitung wächst somit das Gesamtsystem der Regeln, und zwar ausschließlich und streng nach Notwendigkeit. Niemals jedoch kann eine Regel aus einem Kalkül wieder verschwinden; jede kompositorische Entscheidung hat, wie jedes menschliche Handeln, unabweisliche Konsequenzen, und sollte nie ohne Notwendigkeit getroffen werden.

Im Folgenden werden wir die einen möglichen Mittelgrund bildenden spezifischen Entscheidungen als geordnete Sequenz von einzeln aufgestellten Regeln darzustellen versuchen.

Auch alle »Randbedingungen«, wie Aufführungssituation, und -besetzung, historisch determinierte Satztechnik, seinerzeit aktuelle philosophische Überzeugungen etc., können ebenfalls als Regeln für den Ableitungsprozess nutzbar gemacht werden. Die spezifische *initiale* **Setzung** der Komponistin besteht in diesem Falle aus der Definition der Interpretationsmethode des gegebenen, externen Materials.

Im Sinne des Grundgebotes der **Minimierung der Willkür**, welches grundsätzlich alle klassischen Stile hoch priorisieren, ist eine derartige »Anzapfung der Randbedingungen« allemal als natürliche, un-willkürliche Lösung einer Entscheidungsnotwendigkeit grundsätzlich nur zu begrüßen.

3.4 Wider drei fürwitzige Widerworte

Drei oft – sowohl von Laien eher intuitiv, als auch von Musikern und Theoretikern durchaus fundiert – vorgebrachte Einwände gegen derartige analytische Grundprinzipien und also auch gegen die im Folgenden präsentierten Einzelerkenntnisse gilt es durchaus ernstzunehmen:

3.4.1 Bewusstes Erleben?

Zum ersten wird eingewandt, dass die Herleitung der einzelnen Strukturbeziehungen dermaßen umwegig und fernbezogen sei, dass ein bewusster Nachvollzug weder durch Hörer noch durch Ausführende möglich sei.

Ein bewusster Nachvollzug während des Hörens ist aber im Allgemeinen weder gemeint noch behauptet, diese Kritik läuft ins Leere. Selbstverständlich erlebt kein Hörer den objektiven Fakt z. B. einer Teilung im Verhältnis $\frac{\sqrt{5}+1}{2}/1$ bewusst als solchen. Obige Darlegung in Abschnitt 2.3 zeigt ja gerade, dass das Erlebnis ganz im Gegenteil der Wahrnehmung einer eher gleichmäßigen Teilung entspricht. Dennoch ist dieser Fakt **wirkmächtig**.

Gerade *weil* musikalische Kunstwerke ein Modell der Welt werden wollen (»Welt« von uns immer gebraucht im Sinne Kantscher Erkenntnistheorie, also als »Welt, wie sie uns erscheint«), indem sich die Komplexität der **Vordergrundphänomene** des Kunstwerks (auch und gerade bezüglich ihres Entstehens durch

Überlagerung einfacher Schwingungen) der Komplexität und Organizität der wahrgenommenen Natur annähert, gerade deshalb kann von einer »bewussten« Wahrnehmung der einzelnen analytischen Erkenntnisse nicht die Rede sein.

In diesem Sinne behaupten wir, dass die harmonische Beziehung des kurz aufscheinenden *fis-moll* in #1 zu dem *cis-moll* in #48, obwohl circa zwei Stunden Musik und neun oder zehn Tage Lebenszeit des Hörers dazwischen liegen, für die Gesamtwirkung des Weihnachtsoratoriums von zentraler Bedeutung ist. Dass diese Strukturbeziehung grundlegend und nachweisbar **wirkmächtig** ist, gerade für die Mechanismen der sub-bewussten Rezeption, unabhängig von dem (meist wohl unmöglichen) bewussten Nachvollzug durch den Hörer.

Ähnlich wird wohl kaum ein Hörer die Tatsache, dass #5 nur elf statt zwölf Tonklassen enthält, oder dass gerade die Tonklasse *dis* ausgespart wird, bewusst als solche registrieren. Dennoch ist diese Eigenschaft die unmittelbare Voraussetzung für die Wirkungsweise und -intensität eines der aufregendsten Momente der Musikgeschichte überhaupt, einem Moment von geradezu kosmischer Bedeutung: des Erreichens der doppelten *moll*-Dominante *e-moll* auf dem Wort »Sohn« im Rezitativ #6.¹³

3.4.2 Bewusstes Gestalten?

Zum zweiten wird bezweifelt, dass die aufgewiesenen strukturellen Beziehungen vom Komponisten bewusst als solche gesetzt wurden; es wird eingewandt, dass es zumindest nicht nachweisbar sei, dass die Komponistin »so gedacht habe«, wie unser hypothetisches Mittelgrund-Regelwerk die Ableitungsschritte zu definieren beliebt.

Aber dies wollen wir ja auch keinesfalls behaupten. Deshalb taugt diese (als solche durchaus zutreffende) Bemerkung mitnichten als Einwand gegen unsere Methode der Mittelgrund-Rekonstruktion. Dies Widerwort läuft allemal ins Leere. Dennoch lohnt es sich, die diesem Argument zu Grunde liegende grundlegende Verwechslung kritisch zu zerlegen, nämlich die von Denken und Bewusstheit.

Denken als solches ist selbst ein vor-bewusster, intuitiver Vorgang. Bewusstheit ist erst erforderlich beim Denken über das Denken, und solches ist, wie wir gerne zugeben, keinesfalls Voraussetzung kompositorischen Handelns. (Es gibt allerdings unseres Erachtens auch keine Veranlassung, die diesbezüglichen intellektuellen Fähigkeiten und Ambitionen eines Bachs zu unterschätzen, angesichts des recht umfangreichen Anteils von didaktisch ausgerichteten Arbeiten am Gesamtwerk, seiner Lektüre, theoretischen Äußerungen, dem Eintritt in Mizlers Gesellschaft etc.)

Selbst, ja gerade in den exaktesten Wissenschaften geschehen Erkenntnisse und Erfindungen zunächst durch Intuition. Intuition bedeutet nichts anderes, als dass die psycho-interne Modellbildung des menschlichen Geistes (durch langjährige Beschäftigung mit der Sache) in ihren Denkstrukturen der Struktur der Sache selbst und deren Problemen sich genügend angenähert hat.¹⁴

¹³ Siehe Abschnitt 10.5.

¹⁴ Persönlich geht der Autor bezogen auf das menschliche Handeln im Allgemeinen so weit zu behaupten, dass die Vernunft selbst *niemals* Entscheidungen trifft – ja, zu entscheiden überhaupt nicht vermag. Lediglich kann sie Probleme zerlegen und Konsequenzen aufweisen, auf dass dann »der Bauch« oder »der Wille« oder »der Glaube« sich auf klarer Grundlage, offenen Auges und angesichts der Verantwortung entscheiden möge. Die reine Vernunft ist schlechthin handlungsunfähig, da für keine Alternative sich jemals Gründe finden ließen ohne mögliche Gegengründe.

Wenn also die Struktur des Ergebnisses Beziehungen erkennen lässt, und dieses Ergebnis die externe Materialisierung psycho-interner Vorgänge des Komponisten ist, dann besteht unseres Erachtens keinerlei Grund, zwischen einem lediglich hypothetischen bewussten Gestaltungsvorgang des historischen Komponisten und den objektiven Gegebenheiten des Produktes einen Widerspruch konstruieren zu dürfen. Ersterer ist allemal (1) für uns als Hörer reichlich uninteressant, (2) außerhalb jeglicher Überprüfbarkeit, meist sogar für den Komponisten selbst, und (3) von Interesse nur für die Art von Musikwissenschaft, die Meta-Disziplin ist, also z. B. die Forschungen zum Kenntnisstand, zu theoretischen Äußerungen, kurz: zum Bewusstseitsgrad damaliger Komponisten. Der Einfluss dieser Gegebenheiten auf das Werk als solches ist durchaus begrenzt.

Es ist keinesfalls eine Mystifikation, sondern eine praktische Arbeitsmetapher, wenn man »die musikalische Logik an sich« als existentes Ding an sich auffasst, welches sich selbstverständlich in historischer Realität entfaltet und von den historischen bewussten Reflexionen seinerseits (rückgekoppelt) beeinflusst wird, aber dennoch – in autarker Existenz – vom komponierenden Geist diesseits aller Reflexion unmittelbar realisiert wird.

Das von uns angestrebte Modell des Entstehungsprozesses als einem logisch wachsenden Regelsystem ist eine mögliche Linearisierung der erkennbaren Logik eines vorgefundenen Ganzen.

Diese aber funktioniert nicht im Geringsten anders als wissenschaftliche oder ingenieursübliche (oder alltägliche) Modellbildung überhaupt: Wenn ich ein System finde, welches mit minimaler Anzahl von Einzelbestimmungen die Mannigfaltigkeit der vorgefundenen Erscheinung eindeutig determiniert, dann kann ich (auf der Ebene der a-historischen Substanz) jenes für diese setzen, ja, mehr noch, diese an sich unüberschaubare Vielfalt als begriffen verstehen durch die Einheit jenes Regelsystems.

Jede Widerlegung eines solchen Regelsystems kann nur durch ein anderes gegeben werden, welches einfacher ist.

3.4.3 Alles ableitbar?

Zum dritten wird mit Recht eingewandt, dass, genügend viele Ableitungsschritte vorausgesetzt, alles als mit allem verknüpft dargestellt und aufgefasst werden kann. Wenn aber alles mit allem verbunden oder aus allem ableitbar ist, dann wird jede Aussage über Verbundenheit und Ableitung gegenstandslos.

Diese Kritik teilen wir zutiefst.

Sie muss zuvörderst angewandt werden auf jene modischen Scharlatanerien, die »mit Hilfe modernster Computer« aus Bibeltexten oder einer Nostradamus-Schrift die letzten Weltereignisse oder gar die morgigen Börsenkurse »ableiten«.

Diese Versuche sind bestenfalls naiver Selbstbetrug.¹⁵

Der Mensch verspürt eine urtümliche Lust am Denken als solchem.

Diese ist gefährlich, da das Denken sich zu verselbständigen droht und sich vom Gegenstand leichter löst als fruchtbar wäre. Gerade im Bereich der musikalischen Analyse tappen manche Autoren in diese Falle. Sie zeigen z. B. auf, dass zwei verschiedene fünftönige Motive eines Werkes durch Permutation aus einander hervorgehen, und meinen, damit einen Zusammenhang aufgewiesen zu haben, während die Tatsache einer derartigen Ableitbarkeit ja schon *a priori* gegeben ist.¹⁶

Auch auf die Behauptungen des vorliegenden Textes ist eine kritische Überprüfung allemal anzuwenden. Einzelerkenntnisse über Beziehungen und Ableitbarkeit sind nur dann relevant, wenn sie (1) eine bestimmte, nachweisbare Wirkung bei der Rezeption des Werkes haben, und wenn (2) die durch sie gegebenen Bezogenheiten durch andere, unabhängige, parallele Maßnahmen der Komponistin verstärkt/aufgewogen/wieder aufgenommen werden – wenn sie also Konsequenzen haben.

Mehrere Facetten und Aspekte unterschiedlicher Bestimmungsschichten müssen sich *zwanglos* gegenseitig stützen, damit ihnen Relevanz in der Rezeption oder *transmusikalische* Bedeutung zugesprochen werden darf.

Methodologische Zwischenbemerkung i: Vernetztes Schreiben und Lesen / Das Animieren der Texte

Fakten, Fakten, Fakten!
Helmut Markwort

Das Kunstwerk als »Ding an sich« zu postulieren bedeutet, es als ein Einfaches, als *ατομοσ* zu betrachten.

Jeder Pfad der Analyse jedoch ist eine sich entwickelnde Mannigfaltigkeit.

Selbst wenn *ein* Pfad immer nur *einem* Aspekt folgen will, so sind natürlicherweise (durch ihren gemeinsamen Bezug auf dieses eine zentrale Unteilbare) alle Pfade auch indirekt auf einander bezogen.

Ein **Text** wiederum ist eine lineare Struktur, welche diese (von uns möglichst autark entwickelten, dennoch aber immer wieder zum Zwecke der Darstellung der gemeinten Realität notwendigerweise auch gegenseitig verwickelten, also mit mancherlei Querverweisen versehenen) Pfade in eine einzige lineare Abfolge bringen muss.

¹⁵ Mein Kollege Trancon y Widemann hat eine sehr nette mathematische Zuspitzung zur Widerlegung derartiger Erkenntnisse:

Man nehme einen beliebigen Textkorpus, ein beliebiges Kunstwerk etc. Dann kann man immer eine mathematische Funktion angeben, die zu je zwei völlig zufällig gewählten Stellen (Strukturen, Motiven, Aussagen etc.) die Anzahl der Ableitungsschritte angibt, die notwendig sind, um zu beweisen, dass die eine aus der anderen hervorgeht.

¹⁶ Mit Kant gesprochen: fürwahr ein analytisch Urteil. Siehe obige Ausführungen zur Materialanalyse auf Seite 20.

Vorliegender Text z. B. muss einen Pfad folgen, der (a) zunächst im dreidimensionalen Raum von Zeit-1, Zeit-2 und Achse(G) sich bewegt, so lange er auf das betrachtete Werk sich bezieht und verschiedene Punkte der **Mittelgrund-Rekonstruktion** berührt (siehe die Diskussion dieser Achsen oben in Abschnitt 3.1 und Abbildung 3.1 auf Seite 24).

Dann aber auch (b) zusätzlich überwechseln zur Darstellung der **Meta-Theorie**, wie in dem Abschnitt, den Sie gerade lesen. Diese hat (b1) wiederum ihre eigenen inneren Achsen, und (b2) ihre Raumpunkte können mit je mehreren Orten des betrachteten **Mittelgrundes** in mehrfacher und verschiedenartigster Beziehung stehen. Das notwendigerweise daraus folgende *Mäandern* ist in der rechten Hälfte von Abbildung 3.1 symbolisch angedeutet.

Mit der sequentiellen Natur von »Text« ist aber sofort Zeit-4 gegeben, eine vierte Achse von Zeit: der lineare Ablauf von Anfang bis Ende dieses fertigen vorliegenden Analysetextes.

Man könnte deshalb vermuten, dass ein adäquateres Medium für einen Text wie den vorliegenden ein Hyper-Text wäre, welcher – existierend in der Welt des Digitalen – durch anklickbare Vor- und Rückverweise zumindest Teile der Probleme des *Schreibenden* zu mindern vermag. Z. B. das seines schlechten Gewissens, einen Bezug in Zeit-1 oder Zeit-2 nicht erwähnen zu können, um die Flüssigkeit des Textes in Zeit-4 nicht allzu stark zu beeinträchtigen.

Ein solcher Hyper-Text minderte jedoch *nicht* (allen multi-medialen e-learning Apologeten zu Trotze) die Probleme der *Leserin*. Allemal bleibt ihr die nicht leichte Aufgabe, das Text-Modell mit dem psycho-internem Modell der eigenen Erfahrung zur Deckung oder Nicht-Deckung zu bringen. Hier können wir zum Troste (und quasi als Gebrauchsanweisung) nur ein selektives und aktives Lesen empfehlen:

Immer ja bedarf die Lektüre musikanalytischer Texte einer aktiven Tätigkeit des Lesenden. Zumindest müssen die Bezüge hergestellt werden zwischen den Aussagen des Autors einerseits zu andererseits dem Notentext – zur eigenen Erinnerung – zur eigenen abweichenden Überzeugung – zum experimentellen Nachvollzug am Klavier – zu Texten anderer Autoren, gelesen, vorgetragen, erinnert, und vieles mehr.

Das zusätzliche, innerhalb eines einzigen Textes eines einzelnen Autors sich bewegende interne In-Bezug-Setzen ist verglichen damit vielleicht das Ärgerlichere, aber auch mit Sicherheit das leichter Verzichtbare.

Viele einzelne Aspekte, viele Strukturfäden werden den einen ausgewählten, dem der Textaufbau gerade folgen will, an vielen verschiedenen, oft weit auseinander liegenden Stellen kreuzen, müssen folglich oft und unabhängig immer wieder erwähnt werden. Auch in den verschiedenen größeren Organisationsabschnitten eines Textes werden verschiedene Fäden des Werkes immer wieder neu aufgenommen und abgespult werden müssen. All dies bewirkt mühsame, ja ärgerliche Wiederholung.

Vorliegender Text behilft sich (in den ersten, allgemeinere Teilen) mit einer zusätzlichen *Nummerierung aller Einzelaussagen*, wie sich sie auf das betrachtete Werk beziehen und als solche sinnvoll herauslösbar sind. Diese werden durch die Notation ⁹⁹ definiert, und mit ^{↑99} referiert. Somit kann der Autor sich etwas besseren Gewissens wiederholen – er weist zumindest darauf hin.¹⁷

¹⁷ Der Autor war selbst überrascht über die schiere Anzahl der Einzelaussagen. In einer späteren Realisierung des Textes ist an verschiedene Formen *interaktiver* Verknüpfung gedacht, aber auch an weitergehende Klassifikation und Meta-Klassifikation, automatisierte Zusammenfassung, Abhängigkeitsgraphen, Statistik, Verzeichnis etc.

Und es kann der Leserin ihre eigene Arbeit erleichtern: angemessene Darstellung und Diskussion des Werkes entsteht ja allemal nur in der Mehrdimensionalität des psycho-internen Modelles, das nur sie konstruieren kann, ergo konstruieren muss, durch diagonales Lesen und Verknüpfen.¹⁸ Der lineare Ablauf eines Textes allein ist der Wirklichkeit des Werkes allemal unzureichend.

— 8 —

3.5 Weiterer Textaufbau

Lasse man sich davon nicht entmutigen: Auch ein prinzipiell unlösbares Problem anzugehen kann im Einzelfall erfolgreich sein, Freude und Erkenntnis bringen.

Die Darstellung in Teil II nun folgt grundsätzlich dem rekonstruierten Ableitungsprozess, also der Zeit-2, dem **Exprimieren** vom **Hintergrund** zum **Vordergrund**, geht also auch von Regeln zu **Singularitäten**. Wie erwähnt entspricht dies dankenswerterweise weitgehend der Achse(G): die Folge »Evangelientext – Arien – Accompagnati« ist zugleich die Reihenfolge der logischen Entscheidungen und strukturiert den Text. Erst innerhalb der entsprechenden Abschnitte, auf unterster Ebene der Darstellung, folgen wir Zeit-1.

Am Schluss von Teil II, in den Kapiteln über **Singularitäten**¹⁹ und über die Eigenlogiken der Vokalstimmen²⁰ übernimmt dann Zeit-1 die Führung.

Teil III, die Entwicklung der Harmonik, ist primär wieder an Zeit-2 orientiert, als Darstellung von schrittweiser **Auskomponierung** eines harmonischen Grundplanes.

Teil IV, enthält nähere Betrachtung der einzelnen Sätze in ihrer Abfolge, also in Zeit-1. Teil V kehrt zurück zu prinzipieller Betrachtung und greift einige zeitlose, übergeordnete Aspekte des Gesamtwerkes auf.²¹ Teil VI (nur als eigener »Teil« gezählt, damit die Form des Gegenstandes sich widerspiegele!-) enthält die Anhänge.

Unser vorrangiges Ziel ist die Förderung von **Fernhören** und **Orientierung**. Der Orientierung in der Zeit-1 diene nicht zuletzt die beigegebene Falttafel.

Der Orientierung in Zeit-2 diene der gesamte folgende Rest dieser Schrift.

¹⁸ Um dies zu erleichtern sollte eine interaktive Version die entsprechende Kommentar- und Annotationsfunktion aufweisen.

¹⁹ Siehe Kapitel 6.

²⁰ Siehe Kapitel 7.

²¹ Einer davon betrachtet die Zeit-3 des Entstehungsprozesses.

Teil II

Von außen nach innen

Kapitel 4

Der große Plan

4.1 Die Einfalt und die Vielheit

Dem wenig vorbereiteten Hörer erscheint Bachs »Weihnachtsoratorium« (jedenfalls meint der Verfasser sich zu erinnern, dass es ihm so erging) zunächst als eine verwirrende Mannigfaltigkeit von Satzformen, Textschichten, wechselnden Besetzungen, Mischformen aus verschiedenen Gattungen (Rezitativ mit Choral, Turba-Chor mit Arioso, Choral mit Sinfonia, Arie mit Fuge) etc.

Das Ganze scheint zunächst überaus bunt und geschmückt, ein eigener klingender Kosmos in sich, unüberschaubar wie das Leben selbst.

Als solches scheint das Werk ein **organisches** wie die Amöbe, das Mineral, die Natur, die niemals sich selbst gänzlich gleich, aber immer vielem ähnlich sind.

Dennoch aber, so meinen wir, wird unterhalb dieser Wahrnehmung sich in jedem Hörer stets unterbewusst (oder »vor-bewusst«) das Gefühl letztendlich waltender höchstmöglicher Ordnung einstellen. Irgendwo auf tiefen Schichten der Faktur herrscht ein strenges Prinzip von Logik, welches dem sich über sechs Aufführungstage erstreckenden Werk eine **kristalline** Geordnetheit zuzusprechen bestrebt ist,¹ ohne dass diese Ordnung das Ganze jemals trivial (ergo: langweilig) dominierte.²

Um nun den oben versprochenen gesteigerten Genuss durch ein Mehr an Orientierung zu erreichen,³ fragen wir nach den einfachen Grundprinzipien, welche (laut oben aufgestellter Forderung an das ernstzunehmende Kunstwerk) dieser Vielfalt

¹ Auch Jena (1997, S. 60) findet genau dieses Gegensatzpaar zur Charakterisierung seines Eindruckes.

² Das im Weihnachtsoratorium strenge Logik und ausgefuchste Architekturkunst waltet, wird in der Literatur in unterschiedlich starkem Maße ausgesprochen. So erahnt zumindest Dürr (1967, S. 12) die Wichtigkeit formaler Maßnahmen, wenn er zu #56 schreibt, die Streicherbegleitung sei bei der Umarbeitung hinzugefügt, um es »von den Secco-Rezitativen [...] zu unterscheiden«.

Viel deutlicher Wolff (1996, S. 26), »dass Bach formale Gesichtspunkte zu einem zentralen Element der Werkgestaltung machen wollte«, und nennt dafür (1) die tonale Gesamtdisposition, die (2) systematische Entwicklung der vokalen Mehrstimmigkeit, und (3) die Gleichheit der Weisen von erstem und allerletztem Choral als »auf die Dimension des Gesamtwerkes projiziert(e)« Entsprechung der Schlusschoräle der ersten beiden Teile.

³ Siehe Abschnitt 1.4.

von Vordergrundphänomenen als einzige und unteilbare Erklärung zugrunde liegen müssen.⁴

Wir werden dabei, wie angekündigt, von außen nach innen vorgehen (wie Hufschmidt im Kompositionsunterricht sagte), oder top-down (wie es im Computer-Engineering heißt), also von den größten Gliederungsmaßnahmen ausgehend uns immer mehr ins Detail vorarbeiten.

Aus verschiedenen Blickwinkeln werden wir versuchen, jeweils das einfache Prinzip aufzuweisen, um in einem zweiten Schritt zu zeigen, wie die **Interferenzen** zwischen diesen einfachen Verfahren die komplexe Mannigfaltigkeit der **Vordergrundphänomene** organisch hervorbringen.

Unsere Analyse bewegt sich in diesem Teil zunächst im Makroskopischen, die betrachteten **Bestimmungsschichten** sind zunächst ganz handfeste, materielle, leicht nachvollziehbare, ja gar oberflächliche, nämlich ...

- die formale Gliederung des Gesamtwerkes in die sechs Teile,
- die *Gattungen* der einzelnen Sätze,
- die Aufteilung des *Evangelientextes*,
- die unterschiedliche instrumentale und vokale *Besetzung*,

Erst der nächste Teil wird sich mit den im herkömmlichen Verständnis »eigentlich musikalischen« Gegebenheiten beschäftigen, auch dort wieder mit den Äußerlichkeiten beginnend, nämlich ...

- mit den *Tonarten* der einzelnen Sätze,
- um über genauere Betrachtung der Entwicklung von *Tonklassenmengen*
- hinabzusteigen in das Räderwerk der Harmonik und deren **transmusikalischen Gehalt**.

Es ist aber nicht zuletzt Anliegen dieses Teiles hier, nachzuweisen, dass auch die »äußerlichsten« Bestimmungen bereits mit dem vollem Instrumentarium des kompositorischen Handwerks organisiert und behandelt werden: auch Textverteilung, Besetzung, Instrumentierung etc. werden »komponiert«.

Dadurch treten sämtliche Prinzipien kompositorischen Handwerks, wie im vorigen Teil abstrakt vorgestellt, offen ans Licht, werden im Konkreten demonstriert, ohne dass eine einzige Note gelesen zu werden braucht, und so auch dem interessierten Laien anschaulich vermittelbar. Auch dies eine Auswirkung des Grundprinzips der **Selbstähnlichkeit**.

4.2 Die oberen Gliederungsebenen

Die äußerste Ebene der Gliederung ist die Abfolge der einzelnen »Teile« des Weihnachtsoratoriums.

⁰Die erste Entscheidung, die Bach dabei traf, ist die grundlegende Stellung der Aufgabe. Da aus dieser bereits weitreichende konkrete FOLGEN für die Gestalt des Werkes zwingend ableitbar sind, bezeichnen wir sie bereits als eine erste kompositorische Maßnahme:

⁴ Jedenfalls wenn man einem Modell vom Komponieren folgt wie aufgestellt in Abschnitten 2.2ff.

- REGEL 0: Es soll ein (einerseits) zusammenhängendes textgebundenes kirchenmusikalisches Werk geschaffen werden, welches (andererseits) verteilt auf die Feiertage der Weihnachtszeit zur Aufführung kommt.

¹Die wichtigste erste FOLGE aus dieser allerersten **Setzung** besteht in einer dramaturgischen Dialektik: Einerseits sind einzelne Teile⁵ zu komponieren, die in sich selbstverständlich ein gewisses Maß an eigener Entwicklungslogik und eigener Geschlossenheit aufweisen müssen. Andererseits aber sollen alle Teile zusammen ein **gerundetes** Ganzes ergeben und einer übergeordneten **Gerichtetheit** Ausdruck verleihen.

²Eine weitere FOLGE besteht in der Notwendigkeit zu zwei weiteren, gegenseitig zunächst unabhängigen Entscheidungen auf **windschiefen Bestimmungsschichten**:

- In welchem Verhältnis sollen die Teile zueinander stehen? Also: Welche Gruppenbildungen gliedern die formale Ebene, die zwischen der Ebene der einzelnen Teilen und der obersten Ebene des Ganzen wahrgenommen wird, und welches sind die Mittel der Verknüpfung, um den Zusammenhalt zwischen den Einzelwerken der einzelnen Aufführungstage zu gewähren?
- Wie soll die innere Struktur der einzelnen Teile beschaffen sein?

4.3 Zusammenführung der Formen

³Mit dem grundlegenden Vorhaben eines verteilten Ganzen findet im Weihnachtsoratorium auf der Ebene der **werkübergreifenden Komposition** eine bewusste Maßnahme statt, welche man sonst nur als innerhalb eines Werkes strukturbildend kennt, nämlich eine **Zusammenführung**:

Einerseits steht das Weihnachtsoratorium in der Reihe der großen Vokalwerke und folgt auf die beiden großen Passions-Oratorien; andererseits orientiert sich die Faktur der einzelnen Teile an der sonntagsbezogenen Kirchenkantate, deren diversesten Ausprägungsformen, Konsequenzen und Konflikte in mehreren Jahrgängen ja vom Komponisten ausführlich erforscht worden waren.

Beide Werkstränge schneiden sich im Weihnachtsoratorium.

⁵Im Folgenden bezieht der unspezifizierte Ausdruck »Teil« sich immer auf die sechs »Teile I bis VI« des Weihnachtsoratoriums, welche auch häufig – nicht ganz präzise – »Kantaten« genannt werden. (Siehe auch Fußnote 6.)

»Werkhälften« bedeutet die Teile I bis III oder IV bis VI, also die oberste Gliederungsebene des hier besprochenen Werkes. »Halbteil« hingegen sind die beiden Teile des Grundschemas-G ohne den Kopfsatz, wie in Kürze definiert. Falls unmissverständlich wird für beides auch einfach »Hälfte« gesagt.

Die »Teile« vorliegender Schrift hingegen werden explizit als solche bezeichnet.

Mit »Sätzen« bezeichnen wir die einzelnen, durch Wechsel von Satztechnik und Gattung gekennzeichneten Abschnitte der Teile, wie sie von den Herausgebern der Neuen Bachausgabe (Bach, 1960) durch Hinzusetzen von kursiven Nummern definiert worden sind. Diese Nummern erscheinen im Folgenden als #*n*, und ihre Aussagekraft wird kritisiert in der Methodologischen Zwischenbemerkung viii auf Seite 179.

Das Weihnachtsoratorium als Ganzes wird auch als »Werk« oder »Gesamtwerk« bezeichnet; dagegen alle Werke des Komponisten als »Lebenswerk«, »Bachs Werk« oder »Bachs Werke«.

Die beiden großen Passionen mussten so komponiert werden, dass sie den Hörer ca. drei Stunden lang führen und fesseln. Im Weihnachtsoratorium scheint nun zunächst die Aufgabe für den Komponisten und die Zumutung an die Rezeptionsfähigkeit der Hörer deutlich geringer. Tatsächlich aber ist (zumindest letztere) deutlich größer, als zum Verständnis des Ganzen Verknüpfungen (zwischen Tonarten, Texten, Motiven, Besetzungen etc.) nachvollzogen werden müssen, welche im Abstand von zwölf Tagen erklingen!⁶

4.4 Die Abfolge und Gruppierungen der sechs Teile

Das Regelsystem, welches das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander und damit Kontrast und Kontinuität des Gesamtwerkes bewirkt, ist naturgemäß ein komplexer Kontrapunkt verschiedener, teils gegenläufiger Schichten von Entwicklungen formaler Bestimmungen.⁴ Am deutlichsten sind die Beziehungen und Gruppenbildungen der sechs Teile gegeneinander gegeben durch Textinhalt, Besetzung/Instrumentation und Tonarten.

⁵ Alle dazu notwendigen Entscheidungen werden nun – im Sinne des Prinzips der Minimierung von Setzungen – soweit als möglich von Bestimmungen abgeleitet, welche nicht der Willkür des Komponisten unterliegen, sondern gleichsam von außen, von der gesellschaftlichen Realität vorgegeben werden. Dies sind einerseits der weltliche Kalender, andererseits die kirchliche Perikopenordnung des zu lesenden Evangelientextes.

Durch deren Anzapfung als Strukturgenerator werden sie gleichsam vom Komponisten auf eine musikalische Ebene gehoben: Die Realität infiltriert das Werk und transzendiert damit ihre vermeintliche Selbstverständlichkeit.

Abbildung 4.1 zeigt den von Bach vertonten Ausschnitt aus dem Kalender, die eigentliche Weihnachtszeit, welche bekanntlich vom ersten Weihnachtsfeiertag (beginnend nach der Regel der Kirche, entsprechend der römischen Militärordnung, mit Sonnenuntergang des 24. Dezember, dem »Heiligen Abend«, bis Epiphania (»Erscheinung des Herrn«, im Volksmund »Heilige-Drei-Könige«, am 6. Januar) reicht.⁷

⁶Die enthaltenen Festtage sind

- die drei Weihnachtsfeiertage,
- das Fest der Beschneidung Christi, resp. das Neujahrsfest,
- Epiphania.

Diese Feiertage werden von der Kirche behandelt wie Namens-Feste, also an Kalenderdaten des Sonnenjahres gebunden. Das ist ungewöhnlich: Die wichtigsten Feste, Ostern, Pfingsten etc., bestimmen sich anders, nämlich nach Wochentagen ausgewählt durch den Mondkalender.

⁶ Ausführliche Begriffsbestimmungen und Diskussionen von »Oratorium«, »Weihnachts-Historie«, »Kantate« etc., deren Verhältnisse und zu Vorbildern verteilter Aufführung finden sich bei Blankenburg (1982, S. 26–29) und besonders bei Breig (1987, S. 13).

⁷ Im weiteren Sinne sogar bis Mariä Lichtmess, denn bis dahin sollte – so verlangt es das heidnische Brauchtum zumindest vom guten Katholiken – der Weihnachtsbaum stehen bleiben, allem Nadeln zu Trotz.

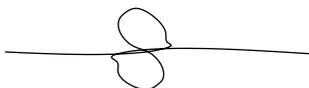
Die untere Hälfte von Abbildung 4.1 zeigt die möglichen Lagen der Feiertage zu den Wochentagen: Zusätzlich findet zwischen Neujahr und Epiphania in vier von sieben Jahren⁸ der »Sonntag nach Neujahr« statt, welcher seine relative Position zu den Kirchenfesten mit jedem Jahr verändert.

Man könnte nun meinen, dass, weil es einen solchen »Sonntag nach Neujahr« auch im Entstehungsjahr des Weihnachtsoratoriums gab, deshalb sechs Teile zu komponieren waren. Uns scheint aber eine umgekehrte Deutung wahrscheinlicher:

⁷Die Zahl Sechs als perfekte Zahl ist im Denken Bachs ein Formgenerator von zentraler Bedeutung,⁹ es gibt eine Fülle von sechsteiligen Sammlungen und keine einzige fünf- oder siebenteilige. (Der Komponist hätte wohl gar lieber die nötige Anzahl von Jahren gewartet, nur um nicht eine solche schreiben zu müssen!-)

Der erste Weihnachtsfeiertag und der erste Januartag fallen auf denselben Wochentag. Zwischen Neujahrstag und Epiphania, also am zweiten bis fünften Januar, muss der komponierte »Sonntag nach Neujahr« liegen. Ein »Sonntag nach Weihnachten« ist hingegen nicht komponiert, darf es also im Aufführungsjahr nicht geben. Also muss dieser auf den zweiten oder dritten Weihnachtsfeiertag fallen. Daraus folgt:

⁸Nur wenn erster Feiertag und erster Januar auf einen Samstag oder Freitag fallen, liegt die Konstellation vor, für die das Weihnachtsoratorium komponiert wurde. Also kann es, streng genommen, nur in zwei von sieben Jahren aufgeführt werden.



⁹Zentrales Gliederungsmoment ist die Tatsache, dass Teil IV für das »Fest der Beschneidung Christi« vorgesehen ist, welches auf den *Neujahrstag* fällt. Man darf wohl annehmen, dass auch für die frommsten Protestanten damaliger Zeit die Tatsache des Jahresbeginnes und sein Begehen nicht wesentlich unwichtiger gewesen sind als der (nach zweitausend Jahren Christentum doch recht abstrakt gewordene) historische Inhalt des Kirchenfestes »Beschneidung Christi«. Andererseits zeigt z. B. der Text des schönen alten Liedes »Das alte Jahr vergangen ist«, dass für das religiöse Bewusstsein der Jahreswechsel als solcher durchaus ein mit religiöser Bedeutung behaftetes Ereignis ist. Bach stellt also auf die ...

REGEL 1: Die Tatsache des Jahreswechsels mitten im Stück soll auf möglichst vielen Bestimmungsebenen (Besetzung, Instrumentation, Tonart) formbildend und materialgenerierend **angezapft** werden.

Die *Realzeit der Aufführungssituation* induziert so eine werkimmanente formale Gliederung, für die wir im Folgenden eine Fülle von **Expriemierungen** entdecken werden, nämlich die Zweiteiligkeit der obersten Gliederungsebene:

$$3 + 3$$

⁸Die folgende Diskussion der Phasenverschiebung der Wochentage kann ohne Verlust von den *Schaltjahren* absehen.

⁹Z. B. VI-Sonaten, Vcl-Suiten, Klavierpartiten und -suiten, Brandenburgische Konzerte etc. – vergleiche *senza tempo* 5, »Musik und Zahl«. (Lepper, 2002)

24	25	26	27	28	29	30	31	1	2	3	4	5	6	7							
Lk 2,1–20 (Jh 1,1–14) <i>Geburt (Im Anfang w.d. Wort)</i> <i>Hirten</i>								Lk 2,21 <i>Beschneidung</i>							Mt 2,1–12 (Mt 2,13–23) <i>Die Weisen</i> (<i>Kindermord</i>)						
I II III								IV							v VI						
Mo	o	o					So	o					o	So	(6)						
Di	o	o				So		o					So		(6)						
Mi	o	o			So			o			So	o			7						
Do	o	o	So					o		So		o			7						
•	•	•						•		•			•		6						
•	•	•						•	•				•		6						
So	o	o						So					o		5						

Abbildung 4.1: Evangelientexte des Weihnachtsoratoriums und seine möglichen Orte im Kalender

4.5 Die Verteilung des Evangelientextes

¹⁰ Aus der Sicht des Kalenders sind die beiden Werkhälften durchaus ungleich: Die erste liegt kompakt, an drei aufeinander folgenden Tagen. Die zweite erstreckt sich über fast eine ganze Woche, eine Woche nach der ersten Hälfte erst beginnend.

¹¹ Dieser Ungleichheit stellt der Komponist nun im Sinne des Prinzips des *Aufwiegens* eine gleichartige Gliederung beider Hälften entgegen durch

REGEL 2: Beide Werkhälften folgen derselben internen Formel, nämlich

$$(1 + 2)$$

¹² Diese Form entspricht der *Gegen-Bar-Form* folgend der (mittelalterlichen) Regel

$$\text{Aufgesang} + (\text{Stollen} + \text{Stollen})$$

welche allemal etwas »künstlich« erscheint im Vergleich zur bekannteren *Bar-Form* mit der Formel

$$(\text{Stollen} + \text{Stollen}) + \text{Abgesang}$$

¹³Die Bar-Form wird nicht nur in den »Meistersingern« ausführlich diskutiert und zelebriert, sondern liegt ja auch fast allen Chormelodien der protestantischen Tradition zu Grunde und spielt deshalb auch in Bachs Choralsätzen durchaus die Rolle des Normalfalls der metrischen Gliederung. ¹⁴Darüber hinaus prägt sich in der Bar-Form ein einfacher **dialektischer Dreischritt** aus, auf dem nicht zuletzt das ubiquitäre, nur selten durchbrochene Bachsche Sequenzierungsschema beruht. ¹⁵Die hier auftretende Gegen-Bar-Form ist hingegen recht ungewöhnlich und wird uns bei der nächst tieferen Ebene, der internen Gliederung der einzelnen Teile im Sinne einer Selbstähnlichkeit bemerkenswerterweise wieder begegnen.¹⁰

Methodologische Zwischenbemerkung ii: Das Bachsche Sequenzmodell A–A'–X

Die harmonischen Fortschreitungen in Bachs Werk sind zumeist realisiert als *Sequenzierungen*: Eine Gestalt von einem oder wenigen Takten Länge wird mehrfach wiederholt und dabei jeweils um eine Stufe (seltener: mehrere Stufen) der Tonleiter nach oben versetzt.

In fast allen Fällen folgt Bach dabei der Formel

$$A - A' - X$$

und realisiert dabei einen zutiefst dialektischen Umgang mit dem Material:

Diese Symbolfolge soll bedeuten, dass zunächst ein Material A gegeben sei.

Dieses wird wie beschrieben »sequenziert« oder »sequenziert wiederholt«. Diese Versetzung auf eine höhere Stufe der momentan herrschenden Tonleiter bewirkt für unser naives westeuropäisches Hören primär das Empfinden »des Gleichen«. Dies steht aber ganz im Gegensatz zu den »objektiven Fakten«, denn rein mathematisch haben sich durch das diatonische Verschieben die meisten Intervalle einschneidend verändert. Es werden z. B. bei den Terzen und Sekunden fast alle zwischen kleinen und großen ausgetauscht, was, hörte man A und A' ohne diesen unmittelbaren Kontext, eher den Eindruck von »etwas Gegensätzlichem« vermittelte. Unser Gehör aber gleicht das aus; es weiß, dass die Intervalle sich ja ändern müssen, damit die Gesamttonmenge konstant bleiben kann: Es nimmt das objektiv Verschiedene als identisch gemeint wahr.

Diese de facto aufgetretene Verbiegung der Intervalle hat aber genau die Sprengkraft, die Bach braucht, seine harmonischen Prozesse voranzutreiben, und er nutzt sie: Das dritte Auftreten nämlich, um noch einmal dasselbe Intervall höher beginnend, wird nun aber mitnichten ein einfaches A', also schlicht nochmal sequenziert, sondern es »geht immer anders weiter«, die subkutane Veränderung des A' bricht hier nun offen durch, und die Intervalle ändern nun nicht nur ihre Größe, sondern auch Folge, Gestalt etc.

Ein typischer Umschlag von Quantität in Qualität.

Fast das gesamte Bachsche Werk ist nach dieser streng durchgehaltenen Formel organisiert, die darin tausende Male auftritt, und es gehört zu den großen Wundern der Menschheitsgeschichte, dass das niemals langweilig wird ...

¹⁰ Siehe Abschnitt 4.8 und die Register-Einträge zu Bar-Form und Gegen-Bar-Form.

Deshalb ist es nur verständlich, dass ein dermaßen ubiquitäres Prinzip sich auch in ganz anderen Bereichen auswirkt. Viele Gestaltungsmaßnahmen in ganz anderen Bestimmungsschichten, die mit Harmonik nichts zu tun haben, werden wir als ebenfalls dieser Formel folgend organisiert finden, die letztlich ja nichts anderes ist als ein plastisches Beispiel von »These – Antithese – Synthese«.

— 8 —

^{†11} Die zweit-oberste Ebene der Gliederung des Gesamtwerkes ergibt sich somit als

$$(1 + 2) + (1 + 2)$$

¹⁶ Diese wird **exprimiert** unter anderem durch die Längenverhältnisse der Teile kurzlang–lang,¹¹ gemessen in Satznummern als

$$(9 + (14 + 13)) + (7 + (11 + 11))$$

^{†23} Deutlicher noch aber durch die Verteilung des Evangelientextes, welchen die Tabellen 5.1 und 5.2 auf Seiten 60f wiedergeben:

¹⁷ Den Werken beider Stränge, denen das Weihnachtsoratorium je halb angehört, nämlich Kantaten und Oratorien, ist ja gemeinsam, dass sie jeweils einen Evangelientext als Grundlage haben. Dennoch gibt es den **strukturbildenden Konflikt**, dass die einen jeweils nur einen oder wenige Verse beinhalten, die vielfach umgedeutet, beleuchtet, nachgedichtet und reflektiert werden, während die anderen eine durchgehende Handlung zum Inhalt haben müssen.

¹⁸ Mit dem Selbstbewusstsein (der Unverfrorenheit?) des in unmittelbarem Dialog mit der göttlichen Ordnung stehend sich wissenden Künstlers wagt es Bach, die Verteilung des sakrosankten Textes auf die sechs Teile als kompositorische Maßnahme aufzufassen und (fast frevelhafterweise) die kirchlich vorgeschriebenen Perikopen im Dienst der musikalisch-formalen Anforderungen umzuverteilen, wie im oberen Teil von Abbildung 4.1 durch Pfeile angedeutet.¹²

¹⁹ Zunächst ist Bachs Eingriff ein **negativer**, da der für den dritten Weihnachtsfeiertag vorgesehene Anfang des Johannes-Evangeliums und die für den Sonntag nach Neujahr vorgesehene Schilderung von Kindermord zu Bethlehem und Flucht nach Ägypten schlicht wegfallen.¹³

²⁰ Dann wird die auch von der Perikopenordnung ungewöhnlicherweise schon vorgesehene Aufteilung einer zusammenhängenden Erzählung auf zwei Tage, nämlich die der Weihnachtsgeschichte des Lukas auf die ersten beiden Feiertage, aufgegriffen und noch übersteigert, in dem dieser Text auf *alle drei* Feiertage verteilt wird.

¹¹ Siehe Abschnitt 8.1.

¹² So dargestellt von Blankenburg und Dürr (1962, S. 194).

¹³ Wie später zu sehen sein wird (siehe unten Abschnitt 6.4.27) haben diese verheimlichten Texte aber durchaus ihre Spuren hinterlassen und werden in komprimiertester Form dennoch auftauchen.

²¹ Damit wird die erste Hälfte der drei eng zusammenhängenden, an aufeinander folgenden Tagen musizierten ersten drei Teile textlich engst möglich zusammengefasst: Der Evangelientext exprimiert die Teilung der obersten Ebene

$$3 + 3$$

²² Ähnliche Verklammerung geschieht mit der eigentlich nur zu Epiphantias gehörigen Erzählung von den WEISEN, welche bei Bach schon im vorletzten Teil beginnt, und die nun auf zwei Tage verteilt wird.

²³ Somit fassen die Anbetung durch die HIRTEN die Teile II und III und die Suche und Anbetung durch die Weisen die Teile V und VI eng zusammen, wieder oben erwähnte Gegen-Bar-Form unterstützend als

$$\begin{array}{ccccccc} (1 & + & 2) & + & (1 & + & 2) \\ \text{Geburt} & & \boxed{\text{HIRTEN}} & & \text{Namen} & & \boxed{\text{WEISE}} \end{array}$$

²⁴ Diese Gliederung ist in der zweiten Werkhälfte deutlich stärker ausgeprägt.¹⁴ Schon rein zeitlich stehen die ersten drei Teile näher zusammen, und werden auch durch die Trompeten deutlich in Form einer **Rundung** geklammert.¹⁵

²⁵ Hingegen recht vereinzelt steht, am Fest der Beschneidung Christi, also am Neujahrstag, der Teil IV, welcher sich tonartlich, textmateriell, formal und inhaltlich abhebt: Auf einen einzigen Evangelienvers folgen Meditationen über den Namen Jesu.

²⁶ Die Abtrennung des Teils I ist hingegen deutlich subtiler und uns Heutigen verschleiert durch die vermeintliche Bekanntheit der durchgehenden Lukas-Erzählung, welche Geburt und HIRTEN gewohnheitsmäßig eng aneinander rückt.²⁷ Dennoch aber ist Teil I dadurch deutlich herausgehoben, dass der Anlass der ganzen Aufregung, die tatsächliche physische Geburt, in ihm tatsächlich *stattfindet*,¹⁶ die HIRTEN tatsächlich erst in Teil II auftreten.

²⁸ Die letzten beiden Teile bereiten den eigentlichen Höhepunkt vor, das »Fest der Erscheinung des Herrn«, oder »Epiphantias«. Bekanntlich steht dieses in der Rangfolge der Feste in Katholizismus und Orthodoxie weit vor dem Geburtsfest, so dass liturgisch ein Steigerungsprozess über die ganze Aufführungsdauer des Weihnachtssoratoriums stattfindet. Im Protestantismus gibt es keine allen Bekenntnissen gemeinsame verbindliche Rangfolge der Feste (Menzler, 2002), aber Bach wird wohl aus Gründen der musikalischen Logik die Hochschätzung dieses sehr abstrakten Feiertages verwendet haben: Der komponierte Höhepunkt ist halt am Schluss des Werkes.¹⁷

¹⁴ Dürr (1967, S. 42) bemerkt, dass ausschließlich Teil V mit einem »schlicht vierstimmigen Choralatz« #53 endet, und führt das auf die Stellung an einem »gewöhnlichen Sonntag« zurück. Der Teil bleibe somit »gleichsam offen« zum Teil VI hin. Blankenburg (1982, S. 109) ergänzt, der Schluss von Teil IV hingegen habe »stärkeren Abschlusscharakter« als die Teile I und II wegen der ausgedehnteren instrumentalen Einwüfe.

¹⁵ Siehe Abschnitt 4.6.

¹⁶ Zur Gestaltung dieser Stelle, besonders bezüglich des paradigmatisch angewendeten harmonischem Mittels, siehe unten Abschnitt 10.5.

¹⁷ Eigentlich jedoch translimitierend außerhalb der sechs Teile, siehe unten Abschnitt 7.8.

4.6 Die Disposition der Instrumentalbesetzung

²⁹Die duale Bestimmungsschicht zur Verteilung des unvertonen reinen Textes ist die Verteilung der wortlosen, rein musizierenden Instrumente.

Hier gilt nun folgende

REGEL 3: Alle Teile werden gleichermaßen von Basso continuo und Streichern musiziert. Zusätzlich wird je Teil eine je andere, charakteristische Auswahl an Blasinstrumenten getroffen, die sich als Überlagerung verschiedener Anordnungsschemata ergibt.

³⁰So zeigt die unterschiedliche Zusammensetzung des Orchesters je Teil einen interessanten Kontrapunkt von sich überlagernden formalen Schwingungen:

		I	II	III	IV	V	VI
1		Fl	Fl	Fl			
2	Oboen	ord		ord	ord		ord
3		d'am	d'am	(d'am)		d'am	d'am
4	zusätzlich		Ob d'caccia		cornu d'caccia		(Pk&Trp)
5		Pk&Trp		Pk&Trp			Pk&Trp

oder etwas deutlicher als abstraktes Schema dargestellt:

	I	II	III	IV	V	VI
1	●	●	●			
2/3	◐	◑	◒	◓	◔	◕
4		●		●		○
5	●		●			●

Zeile 5: ³¹Pauken und Trompeten markieren jeweils das Ende eines übergeordneten Entwicklungsprozesses und etablieren die Formel

$$1 + 2 + 3$$

Zeilen 2 und 3: ³²Die Oboen etablieren fast eine Spiegelsymmetrie:

Teile I und VI: »Normale« Oboen, die relativ häufig auch auf Oboe d'amore wechseln.¹⁸

Teile II und V: Nur Oboe d'amore.

Teil III und IV: Nur normale Oboe (allerdings mit der Abweichung des Auftretens beider Oboen d'amore in Teil III, #26 und #29 = Duett »Herr, Dein Mitleid«, hier mit besonders hoher klanglicher Prägnanz).

Zeile 4: ³³Jeder geradzahlige Teil erhält zusätzliche Instrumente: in II die mysteriöse »Oboe da caccia«,¹⁹ in IV die cornu da caccia, also die Jagdhörner.

³⁴In VI übernehmen Pauken und Trompeten neben ihrer Funktion gemäß Zeile (5)

¹⁸ Harnoncourt (1973b, S. 42) hat eine leicht andere Reihenfolge der Instrumentenwechsel der Oboen erarbeitet als die NBA (Bach, 1960).

¹⁹ Zum Versuch der Rekonstruktion dieses schlecht dokumentierten Instrumentes im Rahmen der Historischen Aufführungspraxis vgl. Harnoncourt (1973b).

im Sinne einer **Zusammenführung** auch die Repräsentation dieser Schicht. Dies ergibt ...

$$2 + 2 + 2$$

Zeile 1: ³⁵ Am bemerkenswertesten jedoch ist eine formale Gliederung durch eine wiederum **negative Maßnahme** des Komponisten: Ab der Mitte des Werkes *schweigen die Flöten!*

³⁶ Mit der Namensgebung nämlich (Teil IV) ist Jesus von Nazareth in das öffentliche, gesellschaftliche Leben eingetreten; die Idylle ist vorbei, der Ernst des Lebens beginnt, die Namensgebung mündet in Taufe, öffentliches Wirken und letztlich Passion und Tod: Aus is' mit Flöten.

Zum anderen ist diese Besetzungsregel mit dem Beginn des neuen Jahres verknüpft: Dies bedeutet den Wiederbeginn des Lebenskampfes, nachdem wir gerade erst sein erfolgreiches Bestehen feiern konnten. ³⁷ Die bis dahin selbstverständliche Aufhellung durch die Flöten²⁰ gilt am Ende des erfolgreich bestandenem alten Jahres. Fürs neue Jahr muss solch ein Optimismus erst noch errungen werden ...

³⁸ Dieses Stilmittel der **negativen Instrumentation** ist gesetzt als duales Gegenstück zu den beiden zentralen emotionalen Tief- und Schwebepunkten der Matthäus-Passion dem seltsam fahlen, verloren-beklemmenden Duett von Sopran und Alt, Satz 27, »So ist mein Jesus nun gefangen«, zwei Menschen vereint nur in rettungsloser Einsamkeit, und der Arie 49, »Aus Liebe will mein Heiland sterben«, in welcher es gerade die Solo-Flöte ist, welche den Sopran begleitet, während sensationellerweise der Bass continuo nur diese beiden Male in Bachs großformatigen Werken – schweigt.²¹

²⁰ Jena (1997, S. 52) weist darauf hin, dass die Flöten hier im Gegensatz zu den vorangehenden Werken in den Choralsätzen den Chor-Sopran stets in der Oberoktave begleiten, also aufs deutlichste aufhellen, siehe die ausführliche Diskussion. Harnoncourt nennt dies lediglich »liebliche Huldigung dem Kinde«. Dass die Flöten schweigen schon bei Dürr (1967, S. 40), dort auch über ihre nachträgliche Einführung in Teil II (S. 15).

²¹ Bemerkenswerterweise ist gerade das Parodievorbild zur #47, die Arie »Durch die von Eifer entflammten Waffen« aus der Kantate BWV 215 »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«, laut Dürr (1967, S. 10) (Bach, 1887, S. 294) eines der seltenen Beispiele ohne erklingenden b. c., aber nicht als solches ins Weihnachtsoratorium übernommen.

4.7 Transmusikalischer Gehalt der Großform

Hier nun lässt sich bereits eine transmusikalische Bedeutung der verschiedenen formalen Dispositionen erkennen:

Das Musizieren der sechs Teile, besonders das des Teiles V mit seinem von Jahr zu Jahr wechselnden Abstand zu seinen Nachbarn, ist innigst eingebettet in das durch die gesellschaftliche Konvention des Kalenders regulierte alltägliche Leben des Menschen. Dialektischerweise vereinen sich im Weihnachtsoratorium transzendierende, auf das Ewige gerichtete inhaltliche und formale Elemente mit den ganz konkret-praktischen Zwängen des Lebens in der gesellschaftlich geregelten Realität menschlicher Existenz.

Erstens: ³⁹Die abnehmende Frequenz in der Aufführungsfolge – zunächst an drei unmittelbar aufeinander folgenden Tagen, danach drei Aufführungen auf sechs) Tage verteilt – realisiert direkt und direkt körperlich nachvollziehbar das »*Ite, missa est!*«, den vermittelten Übergang aus der festlichen Stimmung zurück in die alltägliche Wirklichkeit, in welche etwas von dem hellen Schein gerettet werden sollte.

Zweitens: Diese Forderung wird verdeutlicht durch die Behandlung der Flöten: Nun, mehrere Tage nach der Wintersonnenwende, werden die Tage wieder merklich länger und die Welt heller. Die aufhellenden Flöten des Orchesters können deshalb fortfallen, ⁴⁰ihre Stimme wird von der zunehmend aufhellenden Sonne selbst fortgesetzt.²² Die Kunst darf schweigen, sobald ihre Stimme von der Lebenswirklichkeit selbst übernommen wurde.

Drittens: Die menschlichen Bemühungen sind ein Auf und Ab, ein zyklisches Nähern und Entfernen vom Sinn. Durch Interferenz verschleiert liegt dahinter aber eine **Gerichtetheit**, der oftmals kaum sichtbare, aber eindeutig gerichtete Heilswille Gottes.

Setzt man nämlich die ursprüngliche Aufführungspraxis als verbindlich voraus (ein Künstler anderer Epoche und anderer Hybris hätte dies auch testamentarisch »für ewige Zeiten« vorschreiben können, ähnlich wie Wagner seinen Parsifal beschränkt wissen wollte) so könnte das Weihnachtsoratorium tatsächlich, wie oben ausgeführt, ausschließlich in den Jahren aufgeführt werden, in denen der Heilige Abend auf einen Donnerstag oder Freitag fällt. Also in zwei von sieben Jahren.

⁴¹Durch das Prinzip der **Interferenz**, welches ja werkintern eine der häufigst angewandten kompositorischen Grundtechniken ist, wirkt das Weihnachtsoratorium wie eine gewaltige Zeit-Lupe, welche das Wandern des Neujahrstages durch die Woche vergrößert auf eine Schwingung von sieben Jahren. Der weltliche Kalender der Wochenordnung interferiert mit dem geistlichen der datumsgebundenen Kirchenfeste: Ein durchaus praktischer wie auch, die menschliche Kultur als Bezugsrahmen nehmend, kosmisch zu nennender Effekt. Und eine »formale Metapher« für die doppelte Eingebundenheit der Bachschen Zeitgenossen. Hinter der singularistischen Geschmücktheit des Kosmos liegen die mannigfaltigen Interferenzen eines riesigen Räderwerks. Das Erscheinen und Verschwinden des Weihnachtsoratoriums kann man durchaus interpretieren (ebenfalls als formale Metapher) für die historische Entwicklung von philosophischen, religiösen und politischen Systemen und Überzeugungen.

²² Hier können wir mit Jena (1997, S. 11) den guten Wagner zitieren: »Wie, hör ich das Licht?«.

Der Kalender wird noch weiter **angezapft**: Jeder regelmäßige Kirchgänger kennt wohl das seltsame Gefühl am Sonntag nach Neujahr, mitten in der Folge prächtiger und anstrengender Feste zusätzlich und unvermittelt noch einen ganz normalen Sonntag feiern zu müssen. ⁴²Ein fahler Tag, der sich ein wenig anfühlt wie ein Karsamstag, wahrlich ein HERODES-Sonntag!

Nur mit Grausen kann der Autor der verschiedenen technokratischen Reformvorschläge gedenken, doch in den Jahreslauf *einen* resp. in Schaltjahren zwei »Welt-Feiertage« einzufügen, welche vom Rhythmus der Wochentage ausgenommen werden sollen und dadurch bewirken, dass jede **Phasenverschiebung** zwischen Kalender- und Wochentag künftig der Vergangenheit angehören soll. Und dass ein ganzes Siebentel der gesamten Menschheit sein Leben lang an einem Dienstag Geburtstag feiern darf? (Lepper, 2010c)

Bei allen anderen derartigen Vorschlägen (Comte, Mastrofini, Contsworth, und viele mehr): Welch Missverständnis menschlichen Bedürfnisses! Wie fruchtbar hingegen die Schwebungen des Kalenders für das menschliche Wohlbefinden sind, zeigt das Weihnachtsoratorium in eindrucksvoller Weise.

4.8 Die konstante Binnenstruktur der Teile – Grundschemata-G, ein Raster von Gattungen

Eine nächste und überaus glückliche Entscheidung des Komponisten ist wiederum eine **negative** und zutiefst notwendige:

⁴³Bach rekurriert nämlich zum Zwecke der inneren Formgebung der verschiedenen Teile des Weihnachtsoratoriums nicht auf die im Laufe seiner Kantaten-Forschung entwickelte Vielfalt von architektonischen Lösungen, also auf die vielen möglichen Prinzipien, nach denen in einem kantatenähnlichen Werk die Folge der Einzelsätze organisiert werden kann.

Jeder dieser im Laufe der Jahre herausgearbeiteten Architektur-Typen (Solo-Kantate, Choral-Kantate, Spiegelsymmetrie, Zweiteiligkeit ...) garantiert Schönheit durch Logik und materialisiert paradigmatisch die komplexen Entfaltungsmöglichkeiten einfacher musikalischer Grundprinzipien. Im Sinne der Anwendung der kompositorischen Prinzipien von **Steigerung** und **Zusammenführung** auf das **Lebenswerk als Ganzes** wäre es also durchaus vorstellbar, sechs oder drei dieser Paradigmen in den sechs Teilen des Weihnachtsoratoriums noch einmal meisterhaft vorzuführen, ähnlich wie es mit den verschiedensten kontrapunktischen Satzformen im Musikalischen Opfer geschieht. Dies jedoch tut der Komponist aus guten Gründen nicht.

⁴⁴Vielmehr gilt in weiser Beschränkung die ...

REGEL 4: Alle Teile folgen ein und derselben Formel der Anordnung der Sätze, welche im Mittelgrund der Ableitung *unverändert durchgehalten* wird.

... modifiziert durch ...

REGEL 5: Diese Formel kann, ja sollte sogar, in der **Vordergrundgestalt** durchaus Abweichungen aufweisen, welche aber möglichst aus Notwendigkeiten resultierend aus anderen **Bestimmungsschichten** abgeleitet werden.²³

²³ Siehe Abschnitt 8.1.

Diese Formel ist der jeweils von einem Kopfsatz des Chores eingeleitete zweifache Ablauf von vier Satztypen, nämlich ...

Chor	CORO	
Solo-Tenor	Secco	Secco
Solisten	Accompagnato	Accompagnato
	Aria	Aria
Chor	Choral	Choral

⁴⁵ Auch hier finden wir wieder die ungewöhnliche Gegen-Bar-Form, wie schon auf der unmittelbar höheren Ebene der ^{†11} Gliederung des Gesamtwerkes.

Da es eine Folge von satztechnischen *Gattungen* in einen rhythmischen Ablauf bringt, nennen wir es im weiteren Text kurz **Grundschemata-G**. Betrachtet man die beigegefügte Falttafel, welche eine formalen Gesamtübersicht bietet, aus genügendem Abstand, mit unscharfem Blick, so zeichnet sich dieses Grundmuster deutlich ab.

Das Gesamtwerk kann also gesehen werden als aus fünf Schichten von Sätzen der genannte Gattungen bestehend. Diese Schichten sind *Werkschichten*, wie in Abschnitt 2.4 auf Seite 12 als Phänomen im *Vordergrund* definiert, und werden im Folgenden auch als *Gattungsschicht* referiert werden.

Das unveränderte Beibehalten des Grundschemas-G in allen sechs Teilen aber bezieht sich selbstverständlich auf die Mittelgrund-Struktur. Im klingenden Vordergrund führt der allemal wirksame **Strukturkontrapunkt** mit den anderen **Bestimmungsschichten** zu durchaus mehr oder weniger abweichenden Erscheinungsformen.²⁴

Somit stellen die sechs Teile des Weihnachtsoratoriums gleichsam Meta-Variationen über ein Thema dar, welches ein formales Raster ist.⁴⁶ Nicht zuletzt diese Variationsstruktur gewährleistet den ästhetischen Zusammenhang des Ganzen, und die hinter allem organischen Wuchern des Vordergrundes stets durchschimmernde, zumindest ahnbare Kristallinität.²⁵



Die Funktionen jeder einzelnen dieser vier sich immer wiederholenden Satztypen sind eindeutig gegeneinander abgegrenzt :

- ⁴⁷ Das **Secco**-Rezitativ (»secco« = »trocken«, meint: nicht von Melodieinstrumenten begleitet; Sänger ist der Tenor in der Rolle des Evangelisten, begleitet allein von der Basso-continuo-Gruppe) bringt abschnittsweise den Evangelientext in der Fassung Luthers. (Luther, 1985) Diese Satzweise ist historisch gesehen eine normale und als solche weit verbreitete, nicht nur in Bachs Passionen, sondern auch in unzähligen Werken von Vorläufern und Zeitgenossen.²⁶

²⁴ Siehe einen ersten Höhepunkt dieser Entwicklung mit Teil IV, wie beschrieben in ^{†476} auf Seite 145, mit dem das Grundschemata-G in sein schieres Gegenteil überführt ist.

²⁵ Siehe Abschnitt 4.1.

²⁶ Eine gute Charakterisierung gibt Jena (1997, S. 41). Äußerst wichtig und empfehlenswert sind die präzisen Analysen von Hoyer (2012), deren zweiter Teil sich ausschließlich mit den Secco-Rezitativen beschäftigt.

2. ⁴⁸ Das **Accompagnato**-Rezitativ bringt, wie die Arien, neugedichtete Texte,²⁷ beinhaltend einen subjektiven Kommentar vom Standpunkt der gläubigen Seele aus – gerichtet an sich selbst oder an die Abstraktion der im Evangelium handelnden historischen Gestalt: aus »Herodes« wird »Du Falscher...«. Klanglich ist diese Schicht markiert (a) dadurch, dass ein anderer Sänger als der Tenor singt,²⁸ und (b) dieser, wie der Name schon sagt, von Instrumenten begleitet wird.

Obwohl es sich bei den *Accompagnati* um durchaus kurze Sätze von meist wenigen Takten handelt, welche vom unvorbereiteten Hörer wohl zumeist als unauffällige Einleitungen zu den Arien erlebt werden, ist ihre Schicht für das Werk von herausragender Bedeutung:

(1) ⁴⁹ Nur diese Schicht (und selbstverständlich der durchlaufende Evangelientext) besteht fast ausschließlich aus Original Kompositionen.²⁹

(2) Ihre überleitende Funktion muss häufig (nicht immer) modulatorische Zwecke erfüllen, das heißt von einer Tonart in eine andere wechseln. Deshalb ⁵⁰ spielen sich in ihnen viele der zentralen harmonischen Ereignisse ab, welche dem Werk Spannung, Zusammenhang und Bedeutung geben. Diese verbindende, hinleitende und modulatorische Funktion realisiert das Prinzip der **Gerichtetheit**.

3. ⁵¹ Ebenso subjektiv äußert sich die **Aria**, Adressat ist aber zumeist die eigene Seele.

Während das *Accompagnato* jedoch *einmal* einen einzigen Gedankengang quasi argumentativ vorstellt, welcher durch die Begleitung ausgedeutet wird, ist ⁵² die *Aria* noch eine Stufe abstrakter, weil hier durch vielfache Wiederholung derselben Textfragmente die rein musikalisch-kontrapunktische Faktur – wiederholungsfrei und variierend ins Unbegrenzte aufblühend und sich beliebig weit entwickelnd – durchaus mehr Semantik trägt als der Text in seiner redundanzhaltigen Präsentation.

Während das *Accompagnato* somit die bewusste Programmatik der ethischen Konsequenzen aus dem Evangelientext verbalisiert, ⁵³ realisiert die *Arie* eher den psycho-internen Erlebnissvorgang als vorbewussten, und auch keinesfalls so konfliktfreien, wie die Programmatik es gerne hätte. ⁵⁴ Der Abstraktion hin zum genuin musikalischen Satz entspricht also *dialektischerweise* eine Inhaltlichkeit, die eigentlich viel realistischer ist.

⁵⁵ Die oberste formale Ebene der Arien folgt (fast immer) dem strengen Schema

$$\begin{array}{c} A - B - A \\ \text{oder} \\ A - B - A' \end{array}$$

also einer unveränderten oder nur leicht veränderten Wiederholung eines ersten Teiles, welche einen deutlich abgehobenen Mittelteil umschließt. ⁵⁶ Damit exprimiert diese obere Ebene das Prinzip der **Rundung**. Im ersten Falle ist die Wiederholung des A-Teiles nicht ausgeschrieben, sondern durch die Vorschrift

²⁷ Als Textdichter wird allgemein Picander vermutet, siehe Blankenburg und Dürr (1962, S. 190).

²⁸ Bis auf #61, siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 95.

²⁹ Der Kritische Bericht (Blankenburg und Dürr, 1962, S. 67 ff.) vermutet das für alle *Accompagnati*, außer denen aus Teil VI, die aus einer verschollenen Kantate übernommen wurden. Zur Frage der Vorlagen und Parodien siehe unten Kapitel 21.

da capo verlangt. Im selteneren zweiten Fall werden bei der Wiederholung signifikante Veränderungen angebracht: Er nähert sich den abstrakten Grundprinzipien der (historisch bald folgenden) *Sonatenhauptsatzform* an. Den ersten Typ nennt man *da-capo-Arie*, er ist eng verwandt der allereinfachsten und ubiquitären musikalischen Grundformel der Dreiteiligen Liedform. Der zweite Typ ist deutlich komplexer und heißt oft *durchkomponierte Arie*. Tabelle 5.3 auf Seite 70 zeigt alle Arien in Übersicht, die Symbole *d.c* und \Rightarrow bedeuten dabei diese beiden Typen.

⁵⁷ Solch strenge, ja primitive Gliederungsformeln sind deshalb auf oberster formaler Ebene notwendig, damit *dialektischerweise* schon auf der allernächsten Gliederungsebene darunter das Spiel von Motiven, Kontrapunkt, Harmonik und Symbolik um so freier organisch wuchern kann.

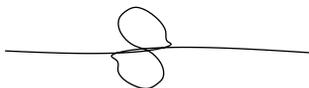
Mag diese (meist wörtliche) Wiederholung des A-Teiles in jeder der Arien den unvorbereiteten Hörer zunächst ermüden, ja vom genauen Zuhören der Wiederholung gar abstoßen (jedenfalls meint der Verfasser sich zu erinnern, dass es ihm so erging), so stellt sich mit zunehmender Annäherung an das Werk wohl in jedem Hörer der Effekt ein, dass durch den neuen Kontext des vorangegangenen B-Teiles die Wahrnehmung und auch die vom Komponisten gemeinte Bedeutung der identisch wiederholten Noten durch die im B-Teil aufgewiesenen neuen motivischen und harmonischen Verknüpfungs- und Beziehbarkeitsmöglichkeiten zumindest erweitert, wenn nicht gar grundlegend umgedeutet werden – ein oft im doppelten Wortsinn sensationeller Effekt.^{30 58} In diesen Fällen ist das banale A–B–A-Schema ein praktisch, ja »körperlich« nachvollziehbares Modell grundlegender menschlicher Reflexions- und Erkenntnisweise.

4. ⁵⁹ Der **Choral** letztendlich objektiviert die religiösen Erfahrungen des Individuums wiederum, indem ...
- a) das Kollektiv, nicht mehr das Individuum, redet. Die subjektiven Erfahrungen werden eingebracht in die Schnittmenge der Glaubensinhalte der Gemeinde. Damit wird ...
 - b) die Zeitstruktur des momentanen ergriffenen Durchdenkens ersetzt durch die sowohl historische, als auch für die Ewigkeit geschaffene Struktur der Kirche als quasi objektive Gegebenheit.

Die Choralgesänge repräsentieren, wie auch in den Passionsoratorien, die hier und heute anwesende und zuhörenden Gemeinde, für die der Chor quasi stellvertretend singt. Für Muntschick (1992) ist er gar »Antwort der Gemeinde«.

⁶⁰ Im Verhältnis zur Zeit liegt also hinter der Vierteilung eine Dreiteilung:

Secco Rezitativ	Evangelium:	historisch, damals	einmalig
Accomp. & Arie	Meditation:	subjektiv, im Moment	immer wieder aufs Neue
Choral	Gemeindeglauben:	objektiv, ewig	kontinuierlich



³⁰ Man sehe z. B. die Einfärbung des wiederholten A-Teils durch den »tragischen Trillers« im B-Teil der Arie #8, siehe unten Abschnitt 13.8,

In der Literatur wird dieses Grundschema, jedenfalls die wiederholte Folge aus den vier Elementen mit ihren inhaltlichen und pragmatischen Implikationen, von Anfang an erkannt und ähnlich bewertet. So führt Dürr (1967, S. 43) es auf Predigt-Lehren und -Theorien der Bach-Zeit zurück und erkennt es auch schon in der Matthäus-Passion. Blankenburg (1982, S. 65) hingegen vergisst völlig, es zu erwähnen, vielleicht war es ihm allzu selbstverständlich, rekuriert aber darauf mit »in strenger Konsequenz der gewohnten Folge«. Hingegen erkennt er, uns nicht ganz nachvollziehbar, Zentralsymmetrie für die ganze erste Werkhälfte (S. 38) und für fast jeden einzelnen Teile (S. 40, S. 55, S. 76, S. 126).

Jena (1997, S. 42, auch S. 121, 154) zitiert Dürr und geht einen Schritt weiter, als er mit »Die Folge der Stücke stellt Bach bisweilen um« den dynamisch-variierten Umgang mit der Formel zumindest erwähnt.³¹

Wir meinen darüber jedoch hinauszugehen, indem wir (a) dem Grundschema-G *materialbildende* Funktion zusprechen und behaupten, dass es tatsächlich *im Mittelgrund unverändert* beibehalten wird, also (b) die in der Folge auftretenden Abweichungen als einen systematisch abgeleiteten **Prozess** der entwickelnden Variation begreifen.

⁶¹ Gerade *weil* es später Störungen des Grundschemas-G gibt, und weil diese ihrerseits aufs Genaueste disponiert und streng kompositorisch behandelt sind, können wir das Grundschema-G als thematisch bezeichnen.

⁶² Auf das schönste bestätigt wird die These von der zentralen Bedeutung dieser Vier-Gliederung durch das an das Publikum der Uraufführung verteilte Textbuch: Dort sind die Texte der vier Schichten durch unterschiedliche Grade des Zeichensatzes optisch eindeutig klassifiziert, siehe die Faksimile bei Blankenburg und Dürr (1962, S. 147) oder Booklet-Autor (1958) oder Jena (1997) (dort nur zwei Seiten).

Auch Bach meinte wohl damals, dass die Kenntnis dieses vierteiligen Grundschemas und sein bewusster Nachvollzug, zumindest aber die Vier-Schichtigkeit der Gattungen, dem Hörer gesteigerten Genuss durch ein mehr an Orientierung ermöglichen kann und es erleichtert, die formale Grundschwingung des Gesamtwerkes bewusst zu erleben, andererseits die Abweichungen von ihm als solche zu erkennen.

4.9 Störungen der Vordergrundgestalt

Selbstverständlich übersteht das Grundschema-G die Ableitungsprozesse des Mittelgrundes keineswegs unmodifiziert (folgend Regel R 5 auf Seite 51). Das zeigt schon der oberflächlichste Blick auf die Zahlen der Sätze je Teil, die der Formel folgen

$$9 + 14 + 12 + 7 + 11 + 11$$

⁶³ Die Teile II, III, V und VI, also alle Teile bis auf die Köpfe der beiden Werkhälften, weisen mehr Sätze auf als das Grundschema-G, Teil IV hingegen zwei Sätze weniger.

Lediglich die Satzzahl von Teil I entspricht Grundschema-G, natürlicherweise, denn dieses wird dort ja schlicht exponiert, also unmodifiziert im Vordergrund **exprimiert**, siehe Falttafel.

³¹ Allerdings ist die Fortsetzung »Manchmal fehlt der Choral« unverständlich.

⁶⁴Zentrale Eigenschaften des Grundschemas-G werden von keiner der Variationen tangiert: Es ist immer der Evangelist, der nach dem Kopfsatz das Wort ergreift; jeder Teil des Weihnachtsoratoriums enthält genau zwei Arien und mindestens je zwei Accompagnati und Choräle; am Ende (des Notentextes) jedes Teiles steht ein Choralsatz; etc.

^{↑303} Das Vorhandensein von Störungen (die sich als Abweichungen von diesem Schema darstellen^{↑61}) ist es, welches dem Werk den Charakter des Organischen gibt, und ihre Ableitungen im Mittelgrund sind höchst instruktive Beispiele kompositorischen Denkens, denen das Kapitel 6 dieses Teiles ausschließlich gewidmet ist.

⁶⁵Die Störungen werden in erster Linie vermittelt durch die Schicht der Rezitative, während ⁶⁶Arien und Choräle dem Grundschema-G deutlich genauer folgen. ⁶⁷Diese konstituieren also eher den klaren *kristallinen* Charakter des Werkes, während ⁶⁸jene den bruchlosen Übergang zum Abbild des *realweltlich Organischen* in das Werk tragen.

⁶⁹Die Auswirkungen der Störungen auf die oben erwähnte Gesamtzahl der Sätze ist ein schönes Beispiel für einen **Ebenensprung**: Die Ursache liegt auf der Ebene der Einzelsätze; die mittlere Ebene, die Teilung in Kopfsatz und Halbteile wird nicht tangiert sondern übersprungen; auf der obersten Werkebene, beim Vergleich der Satzzahlen der Teile, wird die Auswirkung deutlich sichtbar.³²

³² Siehe Abschnitt 8.1.

Kapitel 5

Konstruktion der vokalen Besetzung

Um die Logik hinter der Disposition des vokalen Apparates zu analysieren, werden wir nun drei der fünf Gattungsschichten des Grundschemas-G erst einzeln betrachten, so lange wie dies sinnvolle Ergebnisse verspricht.

Erst danach wollen wir die zwischen den Schichten auftretenden Interaktionen in ihrer Notwendigkeit verstehen. Diese materialisieren sich in zwei Gruppen von Phänomenen: Zum einen in den Störungen und Abweichungen des Grundschemas-G, im Detail besprochen in Kapitel 6. Zum anderen in den Eigenlogiken der Vokalsolisten, also den Phänomenen und Regeln des linear-diachronen Verlaufes gefiltert für je einen der vier Gesangssolisten, im Detail besprochen in Kapitel 7.¹

Zunächst aber folgen wir der Ordnung der Gattungsschichten, und zwar in der erwähnten ^{†67ff.} Abstufung von kristallin bis organisch. Wir betrachten also zunächst den Evangelientext, der ja am starrsten vorbestimmt ist, dann die Arienverteilung, welche einer diskreten Permutationslogik folgt, und zuletzt die *Accompagnati*, welche die flexibelste aller Schichten bilden. Sie sind auch die materiellen Träger der Interaktionen der Schichten, der ^{†65} Aufweichung des Grundschemas-G und ^{†68} des organischen Wachstums.²

Abbildung 7.1 auf Seite 162 zeigt die das Endergebnis des Ableitungsprozesses, die Folge aller vokalen Einsätze geordnet nach Gattungsschichten. Dies ist eine schöne Demonstration der Zweckmäßigkeit unserer Methode der **Mittelgrund-Rekonstruktion**: Das Endresultat, »flach« betrachtet, erscheint durchaus nur verwirrend – in seiner Ableitungslogik dargestellt aber klar und regelmäßig,

⁷⁰Für alle Gattungen gilt (historisch als selbstverständlich vorgegeben), dass sie unter der Mitwirkung des *Basso continuo* musiziert werden.

¹ Dazu gehören ins besondere die Fälle von *Sänger-Unifikation*, also dass unreliert hergeleitete *Vordergrund*-Phänomene vom Hörer in starken Bezug gesetzt werden, weil sie vom selben Sänger vorgetragen werden: eine Instantiierung der *Vordergrund-Kongruenz*, siehe Abschnitt 2.6.

² Kopfsätze und Choräle werden nicht eigens betrachten, sondern dort, wo sie mit den anderen Schichten interagieren. ^{†67} Die Choralsschicht muss auch eher der kristallinen Sphäre zugerechnet werden.

Die Auswahl der weiteren Besetzung ist aber durchaus orientierend-charakteristisch:

- ⁷¹ Der Kopfsatz wird immer vom vollen Orchester und vom Chor musiziert, wobei »volles Orchester« den immer gleichbleibenden Streicherkörper (zwei Violinstimmen und Viola) meint, plus der Gesamtheit der für diesen Teil ausgewählten Blasinstrumente.
- ⁷² Die Secco-Rezitative der Evangeliums-Schicht werden vom Tenor vorgetragen, begleitet allein vom Basso continuo.
- ⁷³ Accompagnati und Arien werden von Kombinationen aus wechselnden Gesangssolisten und ausgewählten (meist solistischen) Instrumenten vorgetragen,
- ⁷⁴ die Choräle wiederum vom Chor und dem vollen Orchester.

Diese vier Werkschichten haben jeweils typische Normalformen von formaler und satztechnischer Faktur. In jeder der Schichten lassen sich aber auch charakteristische Abweichungen von dieser auffinden:³

- ⁷⁵ Der Kopfsatz von Teil II ist rein instrumental.
- ⁷⁶ Die Evangeliums-Schicht enthält drei Turba-Chöre #21, #26, #35, und drei Soliloquenten-Stellen #13, #50, #55, (nach anderer Lesart nur zwei, siehe Abschnitt 5.2 auf Seite 65).
- ⁷⁷ Es gibt drei Accompagnato-Rezitative, die einen Choral integrieren, also Kombinations- oder Hybrid-Formen sind, nämlich #7, #38 und #40
- ⁷⁸ Bei den Arien gibt es drei Sonderformen: Duett, Echo-Arie und Terzett in #29, #39, #51.
- ⁷⁹ Die Choräle sind teils schlicht vierstimmig gesetzt, teilweise aber wie eine Choralvariation mit ausgeprägten instrumentalen Zwischenspielen oder gar Kontrapunkten, nämlich die Schlussnummern von Teil I = #9, Teil II = #23, Teil IV = #42 und Teil VI = #64.

⁸⁰ Grundlegend bilden die Chorsätze (Kopfsätze und Choräle) sowie die Solistensätze (Accompagnati und Arien) zwei Schichten, die in sich jeweils komplementär behandelt werden:

- ⁸¹ In den eröffnenden Kopfsätzen dominiert das Orchester: Es allein eröffnet den Satz und exponiert das thematische Material, während der Chor noch schweigt. Dieser wird später erst »eingebettet«.
- ⁸² In den Chorälen singt der Chor in vier stimmig-strengem Satz, und die Orchesterinstrumente begleiten und stützen lediglich.⁴

⁸³ Jeder einzelne Teil, der mit einem orchesterdominierten Satz beginnt und mit einem Choral endet, vollzieht somit einen **Prozess** vom Klang zum Wort, einen Prozess der Bewusstwerdung: vom Vor-Bewussten über die persönliche Reflexion in den Accompagnati und Arien bis hin letztlich zur gesellschaftlichen Formierung.

³ Diese bilden zumeist sogenannte »Singularsätze« und werden am Ende dieses Textteiles genauer behandelt, in Kapitel 6. Vgl. Tabelle 6.1 auf Seite 103.

⁴ Wenige wichtige Abweichungen davon beschreibt Anhang B.

Dieser Gegensatz von Instrumentation und Satztechnik bei Chorsatz und Choral ist durchaus historisches Gemeingut und auch andernorts sehr häufig anzutreffen. Folgende Gegenüberstellung jedoch ist eine bewusste kompositorische Setzung Bachs und für die Architektur des Weihnachtsoratoriums charakteristisch, in dem nämlich⁸⁴ auch Arien und Accompagnati komplementär behandelt werden:

- ⁸⁵Die Anzahl der Arien ist auf je zwei pro Teil (6*2) begrenzt, welche zunächst *gleichmäßig* auf alle vier Solisten aufgeteilt werden.
- ⁸⁶Vier zusätzliche Beteiligungen von Solo-Sängern kommen hinzu, indem drei Arien von mehr als einem Sänger musiziert werden. Nicht jedoch gibt es zusätzliche, eingeschobene Sätze vom Arientyp.
- ⁸⁷Die Folge der Besetzungen der Arien zeigt ein Höchstmaß an Regelmäßigkeit, sowohl im Sinne eines ablaufenden **Rasters** als auch im Sinne steigender **Gerichtetheit**.
- ⁸⁸Die Accompagnati werden hingegen höchst ungleichmäßig auf die Stimmen verteilt und sind allemal einstimmig.
- ⁸⁹Zusätzliche Einsätze (wenn man von den zwölf Accompagnati ausgeht, die Grundschemata-G vorsieht, nämlich je eines vor jeder Arie) kommen hinzu, indem zusätzliche Sätze eingefügt werden. Es gibt wenige vokal mehrstimmige Sätze unter den Accompagnati, nämlich die oben erwähnten **singulären** besonderen Mischformen. Es gibt jedoch nicht den Fall von mehreren gleichberechtigten Gesangssolisten wie bei den Arien.
- ⁹⁰Die Positionierung der Accompagnati in der Folge aller Sätze zeigt ein hohes Maß an Flexibilität und Abwechslung – die entsprechenden Regeln sind relativ tief im **Mittelgrund** verborgen.

Beschäftigen wir uns nun der Reihe nach mit der Logik der vokalen Besetzungen von Evangelientext, Arien und Accompagnati.

5.1 Die Instrumentierung des Evangelientextes

⁹¹Die grundlegende Schicht ist der zu vertonende Evangelientext. Abgesehen von ^{†18}der oben beschriebenen, charakteristischen, nicht allzu stark eingreifenden Umverteilung der Perikopen auf die sechs Tage ist dieser in vielerlei Hinsicht strukturgenerierend: (a) formal wirkt die ^{†23}Verklammerung von Teil III+IV und Teil V+VI durch das auftretende Personal; (b) der Textinhalt ist Ausgangspunkt der Neudichtungen für Accompagnati und Arien; die enthaltene wörtliche Rede ^{†92}führt neue Satzformen ein. Diese werden (c) ^{†312}zum Ausgangspunkt der Aufweichung des Grundschemas-G, und auch (d) zur Konstitution der Abfolge der Solostimmen herangezogen (^{†193}, Abschnitt 7.4, Abbildung 5.6, ^{†243} ^{†301} ^{†388}) und führt gar (e) zu neuen, eigenen Satzformen.^{†126†99}

Zentrale Begriffe und Aussagen werden (f) abgebildet auf harmonische Regionen und Beziehungen (^{†763}c-moll = »verderbe« ^{†745}e-moll = »Sohn« ^{†860}cis-moll = »erschrak [...] das ganze Jerusalem«) und bestimmen so die Eckpfeiler der harmonischen Architektur.

- I LK 2, 1+3–7:
- #2 ¹Es begab sich aber zu der Zeit, dass ein Gebot von dem Kaiser Augustus ausging, dass alle Welt geschätzt würde. ²[...] ³und jedermann ging, dass er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. ⁴Da machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt David, die da heißet Betlehem; darum, dass er von dem Hause und Geschlechte David war, ⁵auf dass er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger. ⁶Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, dass sie gebären sollte.
- #6 ⁷Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge.
- II LK 2, 8–14:
- #11 ⁸Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde. ⁹Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herren leuchtet um sie, und sie fürchten sich sehr.
- #13 ¹⁰Und der Engel sprach zu ihnen:
 »Fürchtet euch nicht, siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volke widerfahren wird. ¹¹Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids.«
- #16 ¹²Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen.
- #20 ¹³Und alsobald war bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen:
- #21 »¹⁴Ehre sei Gott in der Höhe, und den Menschen ein Wohlgefallen.«
- III LK 2, 15–20:
- #25 ¹⁵Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander:
- #26 »Lasset uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan hat.«
- #30 ¹⁶Und sie kamen eilend und funden beide, Mariam und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegen. ¹⁷Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kind gesaget war. ¹⁸Und alle, für die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesaget hatten. ¹⁹Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.
- #34 ²⁰Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und lobten Gott um alles, das sie gesehen und gehöret hatten, wie denn zu ihnen gesaget war.

Tabelle 5.1: Verteilung der Evangelientexte, Teil I bis III

- IV** LK 2, 21:
 #37 ²¹Und da acht Tage um waren, dass das Kind beschnitten würde, da ward sein Name genennet Jesus, welcher genennet war von dem Engel, ehe denn er im Mutterleibe empfangen ward.
- V** MT 2, 1–6:
 #44 ¹Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen Lande, zur Zeit des Königes Herodis, siehe, da kamen die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und sprachen:
 #45 »²Wo ist der neugeborene König der Jüden? Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und sind kommen, ihn anzubeten.«
 #48 ³Da das der König Herodes hörte, erschrak er, und mit ihm das ganze Jerusalem.
 #50 ⁴Und ließ versammeln alle Hohepriester und Schriftgelehrten unter dem Volk und erforschte von ihnen, wo Christus sollte geboren werden. ⁵Und sie sagten ihm:
 »Zu Bethlehem, im jüdischen Lande; denn also stehet geschrieben durch den Propheten:
 ⁶ cf. MICHA 5,1 ,Und du Bethlehem im jüdischen Lande bist mitnichten die kleinst unter den Fürsten Juda; denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.«
VI MT 2, 7–12:
 #55 ⁷Da berief Herodes die Weisen heimlich und erlernet mit Fleiß von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre? ⁸Und weiset sie gen Bethlehem und sprach:
 »Ziehet hin und forschet fleißig nach dem Kindlein, und wenn ihrs findet, sagt mirs wieder, dass ich auch komme und es anbe.«
 #58 ⁹Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin. Und siehe, der Stern, den sie im Morgenland gesehen hatten, ging für ihnen hin, bis dass er kam und stund oben über, da das Kindlein war. ¹⁰Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreuet ¹¹ und gingen in das Haus und funden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an und täten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen.
 #60 ¹²Und Gott befahl ihnen im Traum, dass sie nicht sollten wieder zu Herodes lenken, und zogen durch einen andern Weg wieder in ihr Land.

Tabelle 5.2: Verteilung der Evangelientexte, Teil IV bis VI

Die über manche Umbiegungen aus den ursprünglichen Gegebenheiten der Evangelien-Verteilung abgeleitete rein-musikalischen Gegebenheiten können **dialektischerweise** wieder **transmusikalischen Gehalt** tragen (z. B. ^{†465}), der sich sogar ^{†548} bis hinunter zum letzten Zweiunddreißigstel erstreckt.

Methodologische Zwischenbemerkung iii: Ökonomie und Ästhetik

Hier sei nun zwischenbemerkt, dass die natürliche Faulheit des Menschen (wohlwollender formuliert: seine kulturstiftende Bequemlichkeit und die resultierende Tendenz zur Ökonomie) sich mit den besten Konsequenzen zugunsten ästhetischer Geschlossenheit auswirkt:

Ein Komponist wünscht nämlich *nicht*, Entscheidungen zu treffen.

Vielmehr besteht der Reiz der Tätigkeit im Gegenteil darin, nachdem (Zeit-2) die minimal notwendigen Entscheidungen getroffen worden sind, deren natürliche Konsequenzen durch das Erstellen des Notentextes »um diese Klippen herum« möglichst rein und klar zu ziehen und die sich darin materialisierende Zwangsläufigkeit der musikalischen Logik lustvoll zu empfinden. Dies entspricht der oben aufgestellten Forderung nach der Minimierung der Willkür.

Also wird (A) alles, was irgendwie als Strukturgenerator dienen kann, dankbar als solcher ausgenutzt. In unserem Fall bedeutet das, dass die durchgehende Schicht des Evangelientextes »angezapft« wird, um aus Wortlaut und Semantik der in der Zeit verteilten Sätze möglichst viele Einzelentscheidungen für alle anderen **Bestimmungsschichten** des Werkes abzuleiten.

Aus denselben Gründen wird (B) jede weitere **initiale Setzung** meist so spät wie möglich getroffen, erst dann, wenn nicht mehr vermeidbar – gesehen in Zeit-2, was aber oft mit Zeit-1 zusammenfällt.⁵

— 8 —

Die herkömmlichen Regeln, wie z. B. in Bachs Passionen durchgängig angewandt, besagen, dass der Evangelientext von *einem* vortragenden Sänger (hier: Tenor) durchgängig dargebracht wird. Wörtliche Rede hingegen wird mit verteilten Rollen von anderen Sängern vorgetragen: Die Rede von Einzelpersonen wird von anderen Solisten gesungen, den sogenannten **Soliloquenten** (Lateinisch *solo loqui* = alleine sprechen); Menschengruppen oder gar -massen werden als sogenannte **Turba**-Chöre vertont (*Turba*, weil diese oft turbulent durcheinanderwirbeln).

⁹² So verfährt in fast allen Fällen auch Bach, siehe Tabellen 5.1 und 5.2 mit dem Evangelientext, darin nach rechts eingerückt die zu verteilenden Rollentexte. Insgesamt ergibt das fünf nicht vom Tenor vorgetragene Evangelienstellen, siehe die zeit-1-liche Übersicht in Abbildung 5.1.

⁵ Gegenbeispiel ist das Vorziehen der Regel für das Terzett R 12 auf Seite 80 zum Zwecke der Bestimmung des Duettes, weil dieses die Ableitung deutlich vereinfacht.

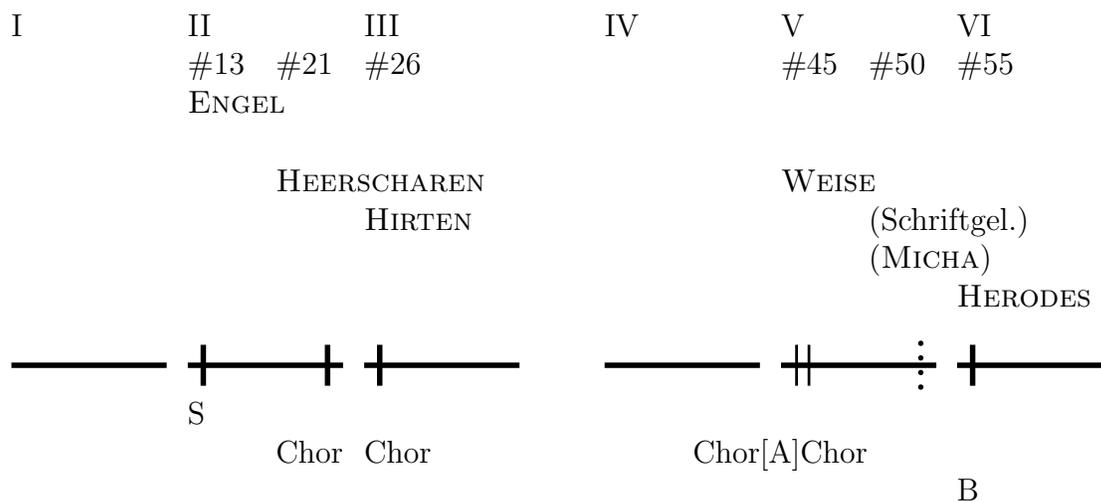
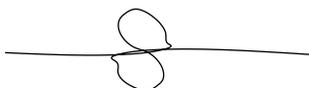


Abbildung 5.1: Soliloquenten und Turbae in der Evangelienvertonung

Jede dieser Stellen wird aber anders behandelt:

- Die Rede des ENGELS aus Lk 2,10+11 übernimmt das Sopran-Solo im Rezitativ #13 in Teil II.
- Die HIMMLISCHEN HEERSCHAREN, die ⁹³zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte das »Gloria aus dem Ordinarium Missae« anstimmen (Lk 2,14), finden sich im Turba-Chor #21, der drittletzten Nummer von Teil II.
- In der dritten Nummer von Teil III, #26 übernimmt der Chor in einem Turba-Satz den Text der HIRTEN »Lasset uns nun gehen. . . « aus Lk 2,15.
- Die dritte Nummer von Teil V, #45 ist die Rede der WEISEN VOM MORGENLANDE. Diese besteht aus zwei Sätzen (»Wo ist der neugeborene König der Juden?« und »Wir haben seinen Stern gesehen«) Diese werden in zwei Chorsätzen vertont, eingeschaltet ist ein Accompagnato-Rezitativ des Altens, welches auch hier ¹⁰²die Stimme des heutigen Glaubens (»Such ihn in meiner Brust«) repräsentiert.
- Im ersten Evangelien-Rezitativ des letzten Teiles (VI/#55) singt der Bass die Rolle des HERODES.

⁹⁴Den zeitlichen und klanglichen Rahmen bilden die einzigen Soliloquenten-Soli, und dies in maximaler Kontraststellung: Die englische Verkündigung, die »große Freude«, welche das zentrale Thema des ganzen Werkes ist, steht gegen die Stimme eines Massenmörders, welche die Verlogenheit weltlicher Macht aufs anschaulichste vor Ohren führt.⁶



⁹⁵Die Vertonung der englischen Verkündigung ist von geradezu schmerzhaft blendender Wirkung: Dieser erste Einsatz der neu hinzutretenden Stimmfarbe⁷ ist auch

⁶ Siehe Abschnitt 6.4.27 auf Seite 157.

⁷ Welcher allerdings durch den vorangehenden SB-Choral teilweise vorbereitet ist, siehe die ausführliche Diskussion in Abschnitt 7.4 ab Seite 165.

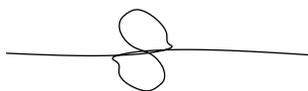
⁹⁶ die einzige Stelle, wo der Evangelientext nicht *secco* sondern *accompagnato* erklingt: die Streicher stellen wörtlich das himmlische Licht dar, welches die Rede des ENGELS begleitet.⁸

In der Matthäus-Passion wird die Soliloquenten-Rolle des Jesus Christus von einem Bass gesungen, also einer tiefen Stimme, welche stets von hohem Streicherglanz begleitet wird. So manifestiert sich die Dialektik zwischen menschlicher Erscheinung und göttlicher Substanz.

Ganz im Gegensatz das Solo des ENGELS im Weihnachtsoratorium: Zu der hohen Stimme treten hohe Streicher, wobei ⁹⁷ der Sopran schon im zweiten Takt seinen Hochtönen *a''* berührt (»ich verkündige euch *gro*-ße Freude«). ⁹⁸ Hier also soll offensichtlich keinerlei Widerspruch, keinerlei Dialektik auftreten dürfen – eine mit sich selbst übereinstimmende Situation, welche in der menschlichen Realität niemals erreichbar sein kann, und die auch im Weihnachtsoratorium eine einmalige Singularität bleiben wird.

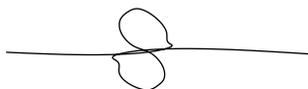
⁹⁹ Diese wird in der Gesamtarchitektur peinlich genau **aufgewogen** durch das seltsame, der *Accompagnatoschicht* zugehörige #22, welches eine überraschende Vielzahl von Funktionen für die Gesamtarchitektur hat.⁹

¹⁰⁰ Der Solo-Sopran selbst wird somit ihrerseits stärkstmöglich betont: Sein allererster Einsatz bringt den Evangelientext, und – im Gegensatz zum Tenor, welcher lediglich den menschlichen Evangelisten repräsentiert – verkörpert sogar einen Bewohner des Himmels.¹⁰ ¹⁰¹ Somit ist die Sopranstimme ein für allemal mit Semantik beladen, welche sich im Verlaufe der Instrumentationslogik noch auswirken und ausbreiten wird.¹¹ ¹⁰² Das Alt-Solo, dominierend die heutig-reflektive Schicht der *Accompagnati*, verkörpert im Gesamtwerk den menschlichen Glauben, verstrickt in Zweifel und Widersprüche und im Kampf mit Widersachern. ¹⁰³ Der Solo-Sopran hingegen, aus dem Evangelientext gleichsam heraustretend in die Realität der Aufführung, den *objektiven* Aspekt des Glaubens, das Ge-glaubte, die Heilsgewißheit.



^{†93} Das erste Gloria in der Geschichte des Christentums, Satz #21, ¹⁰⁴ unterzeichnet der Komponist in den Schlusstönen der Tenorstimme deutlich mit

B–A–C–H



⁸ Auch hier kann man mit Jena (1997, S. 11) wieder Wagner zitieren: »Wie, hör ich das Licht?«

⁹ Siehe Abschnitt 6.4.7.

¹⁰ Die exzeptionelle Wirkung dieser Stelle könnte durchaus Einfluss auf das exzeptionelle Sopran-Solo »Komm, hebe dich zu höhern Sphären« am Ende von Mahlers Achter Sinfonie gehabt haben, siehe dazu auch Abschnitt 7.2 auf Seite 163.

¹¹ Siehe unten Abschnitt 5.3 über die Besetzungslogik der Arien und Abschnitte 5.3.5 und 7.4 über die Eigenlogik der Sopranstimme.

Der Chor der WEISEN, der guten weltlichen Macht auf der Suche nach der Wahrheit (»Wo ist der neugeborene König der Jüden? / Wir haben seinen Stern gesehen...«), wird unterbrochen und kommentiert durch den Alt (»Such ihn in meiner Brust!«), welcher durchweg im ganzen Werk ¹⁰² die Stimme der *heutigen* Verkündigung ist. Dadurch erreicht Bach nicht nur ¹⁰⁵ einen weiteren werkumspannenden Bezug im Sinne des **Aufwiegens** (nämlich Sopran vs. Alt = historisch vs. heute), sondern auch, ¹⁰⁶ dass den fünf Textstellen sechs (*sic!*) Sätze entsprechen (#13, #21, #26, #54a, #54c, #55),¹² und zwar in schönster **Aufwiegun**g ¹⁰⁷ drei je Werkhälfte, aber ¹⁰⁸ in Schiefsymmetrie, siehe Abbildung 5.1 auf Seite 63,

5.2 Einst und Jetzt aufeinandergefaltet (I)

Semantisch be-deutend sind nun die Stellen, an denen der Komponist gerade *nicht* diesen konventionellen Regeln der Rollenverteilung folgt:

Die Fortsetzung nämlich der Engelsrede nach den reflektierenden Einschüben von *Accompagnato* (»Was Gott dem Abraham verheißen«) und Arie (»Frohe Hirten, eilt ach eilet«) in Satz #16 (LK 2,12, »und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind ...«) wird, obwohl immer noch Rede des Engels, *nicht auch* vom Soliloquenten-Sopran im *Accompagnato*, sondern vom Evangelisten-Tenor im *secco* gesungen.¹³

Der Grund dieser **negativen Maßnahme** ist einleuchtend, die Konsequenzen aber weitreichend: ¹⁰⁹ Die Einmaligkeit des Verkündigungsereignisses sollte keinesfalls durch ein zweites Auftreten des ENGELS abgeschwächt werden, zumal der Inhalt dieses einfachen Satzes (im damaligen Redekontext) lediglich eine »technische Wegbeschreibung« ist. Das Skandalon der niedrigen Unterbringung ist ja im Teil I ausführlich behandelt worden.¹⁴

¹¹⁰ Außerdem bereitet diese Art der Vertonung die zentral wichtige »Non-Soliloquenten-Stelle« der MICHA-Prophezeiung in #50 vor.

¹¹¹ Vom Evangelisten selber vorgetragen aber verschiebt sich die Funktion der Rede: nicht mehr den HIRTEN aus dem Mund des ENGELS, sondern der Gemeinde aus dem Mund des Evangelisten wird gesagt »*Ihr werdet* finden das Kindlein ... in einer Krippe liegen [■] Schaut hin dort liegt im finstern Stall, des Herrschaft gehet überall! ...«

Zwischen Rezitativ #16 und Choral #17 meint der Verfasser jedesmal, genau diesen Doppelpunkt zu hören. ¹¹² Ebenso am Schluss der Hirten-Handlung, zwischen #34 und #35:

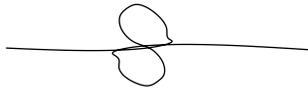
¹² Die rein nominelle Zählung der Sätze in der Partitur gibt das allerdings nicht wieder, siehe Methodologische Zwischenbemerkung viii auf Seite 179.

¹³ Blankenburg (1982, S. 59) weist diese Textbehandlung auch bei manchen Vorgängern auf, und sogar als durch die Hervorhebungspraxis in gängigen Bibeldrucken angeregt (S. 64).

¹⁴ »Und diese Schätzung war die allererste und geschah zu der Zeit, da Cyrenius Landpfleger von Syrien war.« – diesen rein technischen Vers, Lukas 2,2, hat Bach ja sogar einfach weggelassen, siehe Tabelle 5.1.

»Und die Hirten kehrten wieder um, preiseten und lobten Gott um alles, das sie gesehen und gehöret hatten, wie denn zu ihnen gesaget war ☐ Seid froh dieweil, dass *euer* Heil ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren.«¹⁵

Der Choral richtet sich ja beide Mal, in seiner Eigenschaft als Gottesdienstbestandteil, *unzweifelhafterweise* direkt an Bachs Zeitgenossen, also auch an uns heutige Hörer. Der Evangelientext hingegen *sollte* als eine solche Ansprache empfunden werden. Durch diesen gefühlten Doppelpunkt werden wir Hörer mit den HIRTEN zur Deckung gebracht und damit das Heilsgeschehen in die Zeitlosigkeit gehoben.



Auf ähnliche Weise wird damalige Zeit, heutiges Nachvollziehen und ewige Wiederkehr des Kirchenjahres direkt nachvollziehbar zur Deckung gebracht durch den Anfang des Evangeliums-Textes des Teiles IV. Dieser Teil ist herausgehobene Ausnahme, unter anderem wegen seiner das Grundschemata-G unterschreitenden Länge¹⁶ und weil er nur ein einziges Evangelisten-Secco-Rezitativ aufweist. Dieses beginnt mit den Worten »... und da acht Tage um waren, dass das Kind beschnitten würde«.

¹¹³ Und tatsächlich, – dieser Teil spielt am Fest der Beschneidung Christi, am Neujahrstag, und seit dem Erklingen des »Jauchzet, Frohlocket« des Eingangschores (Teil I, #1) und dem »... sie gebar ihren ersten Sohn« (Teil I, #6) ist auch in der Aufführungs-Zeit, genau wie in der berichteten Zeit, exakt eine Woche vergangen.



Ähnliches und noch Weiterreichendes geschieht in Teil V im Evangelien-Rezitativ #50 mit Mt 2, 5+6 :

Der Evangelientext beinhaltet eine zweistufige Zitierung, die spezielle kompositorische Behandlung verlangt. Es heißt (siehe Tabelle 5.2):

»[Herodes] ließ versammeln alle ... Schriftgelehrten ... und erforschte von ihnen, wo Christus sollte geboren werden. Und sie sagten ihm: „Zu *Bethlehem*, ... denn also *steht geschrieben durch den Propheten*: ‚Und du Bethlehem ...‘ “ «.

Die Schriftgelehrten antworten also in wörtlicher Rede dem HERODES, und zitieren in ihrem zweiten Satz die schriftliche Rede eines Propheten, MICHA 5. ¹¹⁴ Bachs untrügliches formales Gefühl vertont diese doppelte indirekte Rede ohne zusätzliches Personal, schlicht und ergreifend durchgängig vom Evangelisten allein vorgetragen. Der Tenor-Evangelist wird somit gleichsam zu seinem eigenen Soliloquenten.

Diese **negative** Lösung ist aus verschiedenen Gründen so überzeugend:¹⁷

¹⁵ Vielleicht trägt zu diesem Effekt bei, dass, nur im Kontext der vorangehenden Teilsätze gehört, der Nachsatz vor dem Doppelpunkt »semantisch inkorrekt und grammatisch unsauber angeschlossen« ist, wie Hoyer (2012, S. 83) bemerkt.

¹⁶ Siehe Abschnitt 8.1.

¹⁷ Ähnliches findet sich laut Blankenburg (1982, S. 30) allerdings auch schon bei Vorgängern.

Erstens: ¹¹⁵ Zunächst einmal scheint – rein technisch gesehen – kaum eine andere Lösung möglich: Die direkte Rede erster Ordnung ist die der »Weisen und Schriftgelehrten unter dem Volk«, also einer Gestalt im Plural, die nach dem konventionellen Schema einen Chorsatz erforderte. Aus diesem Chor wiederum käme die direkte Rede im Singular, des Propheten MICHA, eine Solostimme heischend.

Auch ein konventionelles und oft erprobtes Standardverfahren hat also seine **immanente Widersprüchlichkeit**. Sobald diese hervorbricht, werden kompositorische Maßnahmen und Entscheidungen erforderlich. Diese aber sind (dankenswerterweise) meist auch aus dem Verfahren selbst natürlich ableitbar, z. B. durch Negation oder Modifikation.

Außerdem ist die wörtliche Rede erster Ordnung (»sie aber sagten ihm... denn also stehet geschrieben...«) bezüglich der von zweiter Ordnung, dem eigentlichen Prophetenwort, nur deren Einleitung und Vorbereitung und im Vergleich inhaltlich bei weitem unwichtiger. Ihre Betonung durch ein Solo oder gar einen Turba-Chor würde eine angemessene Heraushebung der zentralen Prophezeiung – wenn überhaupt – auch nur durch ein dialektisches Verfahren ermöglicht haben, z. B. mittels einer negativen Hervorhebung durch die Rückkehr zum Evangelisten-Sänger.¹⁸

Zweitens: ¹¹⁶ Durch die Besetzung mit dem Evangelisten-Tenor ist die Pluralität der »Weisen und Schriftgelehrten« als eine gesellschaftlich agierende Einheit interpretiert, dazu noch mit ähnlicher Autorität redend wie der Evangelist selbst (nämlich vom selben Sänger vorgetragen). So mögen »die Juden« dem naiven Geschichtsverständnis erscheinen, gleich wie »die Politik« oder »die Verwaltung« dem von einer Entscheidung Betroffenen.

Für unser heutiges Erleben aber wohl am bedeutendsten ist Folgendes:

Drittens: ¹¹⁷ Der funktionale Aspekt des Redekontextes verschiebt sich schlagartig und gewaltsam, sobald der Sänger des Evangelisten die »Schriftgelehrten« darstellt, um auf anderer Ebene wieder zur Deckung zu kommen, sobald die Prophetenworte erklingen:

Der Solist ist für den Zuhörer (die Gemeinde) ja der, welcher *hic et nunc* die überlieferten Worte aus dem Heiligen Buch (hier: NT), wie jeden Sonntag üblich, vorträgt. Ein »Lektor«, halt singend.

Singt er nun die (zitierten) Prophetenworte, so ist die Situation, als hätte er in dem Folianten, aus dem er gerade liest, einfach einige hundert Seiten zurückgeschlagen. Gleichzeitig in der Situation der doppelten direkten Rede stehend, erfüllt der Tenor-Solist auf neue Art seine alte Rolle, den (/einen) Schrifttext unkommentiert vorzutragen. Der Autorschaft des Textes allerdings vollzieht einen Zeitsprung von Hunderten von Jahren, ohne dass ein Bruch in der Besetzung auftritt.¹⁹

Der gottesdienstliche Gebrauch von AT- und NT-Lesung, wie sie den Zeitgenossen Bachs höchst vertraut war, wird somit **angezapft** und in das kompositorische

¹⁸ Dürr (1967, S. 17): »Die Hervorhebung der nunmehr erfüllten Schriftworte ist [...] wichtiger als die Herausstellung der redenden Personen.« Breig (1987, S. 19) spricht vom »Zitat im Zitat« und vergleicht mit Vorbildern.

¹⁹ Blankenburg (1982, S. 118), die situativen Ebenen elegant kurzschließend, formuliert, es habe »gewiß auch der Gedanke mitgespielt, diese Worte nicht durch ungläubige Schriftgelehrte, sondern eben durch den Evangelisten mitteilen zu lassen.«

Werk integriert – die Kontinuität von Altem und Neuem Bund ist die theologisch zugrundeliegende Aussage.

Diese wird hier durch ein negatives Verfahren (Verzicht auf andere Gesangsstimmen) realisiert – ¹¹⁸ gleichsam ein Gegenstück zu der von den Redakteuren des Matthäusevangeliums angewandten Technik, das Zitat des »lama asabtani« durch die Originalsprache (positiv) herauszuheben.

Viertens: Nachdem also die herkömmlichen (äußerlichen) Stilmittel der Hervorhebung von wörtlicher Rede an dieser Stelle nicht angewandt werden, bleiben nur die internen Gestaltungsmöglichkeiten, also Melodik, Harmonik und Satztechnik, welche von Bach hier auch nachdrücklich eingesetzt werden, um die Prophetenworte entsprechend einzukleiden:

¹¹⁹ Das Accompagnato-Rezitativ unmittelbar vorher (#49, Alt, »Warum wollt ihr erschrecken?«) beginnt mit einem der tonartlichen Höhepunkte des Gesamtwerkes,²⁰ cis-moll, und steigt dann systematisch wieder ab, zurück nach E-Dur, der Dominanten des Teiles V, mittels der Harmoniefolge

cis H₃ H₃⁷ E A H₇ E

¹²⁰ Der Anfang von #50 setzt diese abwärtsmodulierende Tendenz fort, indem sukzessive die Septimen zu den Durklängen eingeführt werden:

Und ließ versammeln alle Hohepriester ... unter dem Volk...

E ... E⁷ A

... wo Christus sollte geboren werden. Und sie sagten ihm: Zu

A (G₃ ≈ A⁷) A₃⁷ D

Bethlehem, im jüdischen Lande, denn *also* stehet geschrieben durch den Propheten

(C₃ ≈ D₉⁴) $\overset{7}{\mathbb{D}}_3$ $\overset{9}{\mathbb{D}}_3$ $\overset{9b}{\mathbb{D}}_3$
 ≈ a₆# $\overset{9b}{\mathbb{H}}_5$ $\overset{8}{\mathbb{H}}_3$ e

¹²¹ Mit dem Text »werden« ist die *Tonika des Gesamtwerkes* erreicht. Denn der hier ausgesprochene Konjunktiv I (oder schwaches Futur, was immer es sei) ist für uns ja längst Vergangenheit, Faktum und Tatsache, Teil der Historie und Teil der heutigen Glaubensrealität. Diese Dialektik wird hier durch die bodenständige Tonika bewusst gezeugnet.

¹²² Mit »denn *also*« erscheint das klassische Modulationsmittel, betont und überdeutlich, wie im Lehrbuch. Wieder ein klingender Doppelpunkt.

¹²³ Mit »Propheten« wird nun in allerhöchster Emphase mit dem thematisch aufgeladenen e-moll ein tonartlicher Tiefpunkt des Werkes erreicht. ¹²⁴ Melodieton ist das hohe g²¹.²¹ Damit entspricht diese Stelle hinreichend exakt dem »sie gebar ihren ersten Sohn« aus Teil I.²²

²⁰ Mehr dazu siehe unten in Abschnitt 11.2.

²¹ Dies ist ein lokaler Hochton!

²² Siehe Abschnitt 10.5.

Und nun, eines der wenigen Male im ganzen Werk,²³ gerät die Basso-continuo-Stimme unvermittelt in Bewegung: Mit ernst-würdig schreitenden Achteln und mit deutlich durch motivische Arbeit definierten Zusammenhängen scheint der Orchester-Bass hier reden zu wollen. Was aber will er uns sagen?²⁴

¹²⁵ Durch diese allereinfachste rhythmische Maßnahme wird der Satz plötzlich »arioso«: Der Tenor-Sänger singt hier scheinbar nicht mehr secco, sondern *accompagnato*: Der Basso continuo, der tatsächlich immer schon vorhanden war, wird plötzlich zur Gegen-Stimme aufgewertet, es erklingt ein *Bicinium*, also ein kunstvoller zweistimmiger Satz. ¹²⁶ Der Tenor singt (ohne zusätzliche Instrumente, aber dennoch plötzlich »irgendwie begleitet«) ein das formale Raster durchbrechendes *Accompagnato* in der Rolle des Evangelisten.

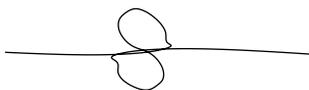
¹²⁷ Diese Stelle, und #61, »So geht! genug!« in Teil VI (ein »normaler« Satz in der *Accompagnato*-Schicht) sind die einzigen beiden derartigen Sätze für den Tenor-Sänger.

Wenige der *Secco*-Evangelien-Rezitativ-Sätze enden mit einem Ganzschluss. ¹²⁸ Das Prophetenwort weist aber nicht nur eine vollständige Kadenz (mit Subdominante, Dominante und Tonika) am Ende des Gesangsteiles auf, sondern darüber hinaus ein zweiaktiges Nachspiel, ¹²⁹ in welchem *zum einzigen Mal* der Instrumental-Bass der Basso-continuo-Schicht einen »Soloauftritt« hat, und die vollständige Kadenzformel bekräftigend nochmals wiederholt. ¹³⁰ Diese, nun alleinstehend, wird von einer bloßen Begleitfloskel zu wichtiger Botschaft aufgewertet.

Der Inhalt dieser Botschaft bleibt geheimnisvoll: Dem Autor (und, seiner Kenntnis nach, der Literatur) jedenfalls ist eine vollständige Dekodierung der Basslinie und ihrer motivischen Logik noch nicht gelungen. Die Aura dieser Takte aber ist die Strenge: Als wären mancherlei zahlensymbolischen und zitierenden Randbedingungen in komplexer Ableitung hier verflochten worden. Es sagt uns eindeutig, dass es etwas zu sagen hat, verheimlicht aber, was es sagen will.

¹³¹ Allemal aber ist die Satzform des *Biciniums* historisierend: Bach zitiert hier die zu seiner Zeit schon archaische strenge kontrapunktische Theorie und Praxis als Metapher für großen historischen Abstand, Verpflichtetheit und Autorität.

Der Bassverlauf beider Kadenzen bringt allerdeutlichst ¹³² die Kreuz-Figur und beide ¹³³ schließen in h-moll. Diese Tonart, die Paralleltonart der Haupttonart des Gesamtwerkes, steht für die Negation des siegreichen D-Dur der Arie #8 »Großer Gott, o starker König« und des Schlusschorales #64.



²³ Die anderen sind die Sechzehntelskalen in Teil II, #11 auf den Text »und die Klarheit des Herren leuchtet um sie« und die »Zeitraffer« in #30, »Und sie kamen eilend«, wie beschrieben von Hoyer (2012).

²⁴ Hoyer (2012, S. 89) findet den *Arioso*-Charakter in der plötzlich motivischen, sequenzierenden und melismatischen Faktur der Tenorstimme.

	Satz	s.	Textanfang	Tonart	Typ	Instr.	S	A	T	B
I	A1 #4	39	Bereite dich, Zion	a	<i>d.c</i>	1VI+1Obd unis.	A			
	A2 #8	47	Großer Gott, o starker König	D	<i>d.c</i>	1 Trp+Str.				B
II	A3 #15	69	Frohe Hirten, eilt ach eilet	e	⇒	1 Fl			T	
	A4 #19	75	Schlafe, mein Liebster	G	<i>d.c</i>	<i>tutti</i> *	A			
III	A5 #29	127	Herr, dein Mitleid	A	<i>d.c</i>	2 Ob d'am.	S			B
	A6 #31	137	Schließe, o Seele	h	⇒	1 VI	A			
IV	A7 #39	178	Flößt, mein Heiland	C	⇒	1 Ob	S+S			
	A8 #41	186	Ich will nur Dir zu Ehren	Fuge	d	<i>d.c</i>	2 VI(tutti)			T
V	A9 #47	223	Erleucht auch meine finstre Sinnen	fis	⇒	1 Ob d'am				B
	A10 #51	230	Ach wann wird die Zeit erscheinen	h	⇒	1 VI	S	A	T	
VI	A11 #57	278	Nur ein Wink	A	⇒	Str + 1Ob d'am	S			
	A12 #62	289	Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken	h	⇒	2 Ob d'am				T

* = *Flauto colla parte in ottava sopra sempre*

Tabelle 5.3: Übersicht aller Arien

Dass nicht nur an den beschriebenen Stellen sondern allerorten im Werk die verschiedenartigsten ausgeklügelten Mechanismen walten, um **Einst und Jetzt aufeinanderzufalten**, wird in der Literatur in unterschiedlicher Stärke und Betonung durchaus behandelt.

Dürr (1967, S. 44) zitiert abschließend Friedrich Smend »Hier wird der Herr Christus in seinem Wort lebendige Gegenwart. [...] Seine Krippe steht mitten in der Gemeinde.« »Die Gestalten des Evangeliums [...] können daher [...] unmittelbar angeredet werden.« Im Umkehrschlusse also auch von diesen das aktuelle Publikum, die Gemeinde.

Blankenburg (1982, S. 46) weist darauf hin, dass die Lieder aus dem Siebzehnten Jahrhundert (Paul Gerhardt und andere) die älteren durchaus überwiegen. Die unmittelbare Nachbarschaft des Rezitativs #27 »Seht Hirten, dies hat er getan« mit dem Choral »Das hat er alles uns getan« bewirkt: »die Geschichte wird zur Gegenwart, der zeitliche Abstand aufgehoben.« (S. 81) Ähnlich wie wir hört er erwähnten gedachten Doppelpunkt und nennt als Vorbild den Turba-Chor der Jünger »Herr, bin ichs?« aus der Matthäus-Passion, auf den das Gerhardt-Lied »Ich bins, ich sollte büßen« auf das natürlichste antwortet (S. 88). Auch mit dem Choral #59 »Ich steh an deiner Krippen hier« soll »die zeitliche Distanz [...] aufgehoben« werden (S. 130), gesagt werden soll »*tua res agitur*«. (S. 140)

Eine ähnliche, zunächst scheinbar entgegengesetzt verlaufende Aktualisierung sieht Jena (1997, S. 225), wenn er die Tenor-Sänger-Unifikation (siehe ^{↑262}) wie einen Rollenwechsel, wie einen V-Effekt begreift und den Evangelisten (als historische Person) die Trotz-Arie #62 singen hört.

5.3 Die Disposition der Besetzungen der Arien

5.3.1 Oberste Ebene

Die Besetzungsfolge der Arien, wie ablesbar in den letzten Spalten der Übersicht in Tabelle 5.3 ist ein anschauliches Beispiel, in welchem die wichtigsten strukturgebenden Grundverfahren²⁵ **Raster**, **Rundung** und **Gerichtetheit** zusammenwirken. Dazu kommt die extra-musikalische Materialgenerierung durch den (im Sinne der Zeit-2) »bereits« instrumentierten Evangelientext.

Die Besetzungsfolge der Arien ist eine der wichtigsten, das Gesamtwerk strukturierenden **Bestimmungsschichten**, in ähnlichem Maße und anderer Weise wie die Umsetzung (Verteilung und Instrumentierung) des Evangelientextes eine Art Rückgrat der gesamten Architektur.

Sie ist von direktem Einfluss auf die (zeit-2-lich nachgeordnete) Verteilung der *Accompagnato*-Schicht.²⁶ Sie ist zwar querständig, aber zutiefst bezogen sowohl auf die Eigenlogiken der Vokalstimmen,²⁷ besonders des Soprans,²⁸ als auch auf die übergeordnete Komplexierungstendenz der Vokalstimmen, mündend in das Triumphquartett #63.²⁹

Zunächst aber sei diese Schicht für sich allein betrachtet.³⁰ Das Endergebnis unserer Konstruktion wird am Schluss dargestellt in Abbildung 5.7 auf Seite 91. Der Leser möge gerne schon vorausschauen, aber sich nicht von der Fülle der bunten Linien erschrecken lassen: Im Folgenden wird versucht, die entstehende Endstruktur aus einfachsten Prinzipien Schritt für Schritt und nach Notwendigkeit abzuleiten.

Am Beginn dieses Ableitungsprozesses steht einiges bereits fest, vieles muss allerdings noch definiert und entschieden werden:

- Als Folge aus dem Grundschemata-G gilt: Jeder Teil soll zwei Arien enthalten.
- ¹³⁴Neueingeführt wird REGEL 6:
Von diesen beiden Arien je Teil soll jeweils eine von einer Knabenstimme, also S oder A, und von einer Männerstimme, also T oder B, vorgetragen werden. (Folgend der heutzutage am stärksten verbreiteten Praxis werden wir im folgenden Text allerdings von *Frauenstimmen* und *Sängerin* reden.)
- (Jeder Teil soll ebenso je eine Arie in Dur und eine in moll enthalten. Aber davon erst später, siehe unten Abschnitt 11.1.)
- ¹³⁵REGEL 7: Alle vier somit möglichen Kombinationen von Arienbesetzung je Teil sollen in mindestens einem Teil auch vorkommen. Dies wird erfüllt durch ...

²⁵ Siehe Abschnitt 2.4 auf Seite 11.

²⁶ Siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 92.

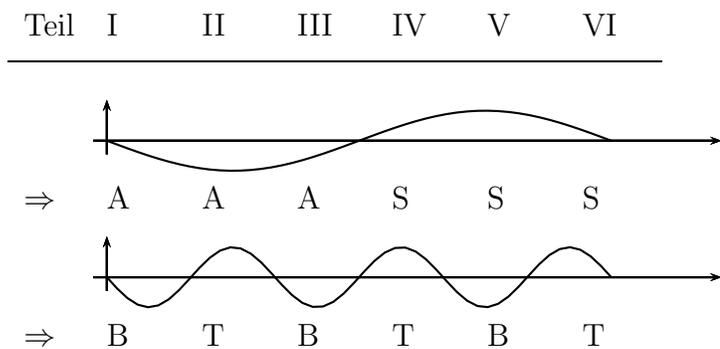
²⁷ Siehe Kapitel 7.

²⁸ Siehe Abschnitt 7.4 auf Seite 165.

²⁹ Siehe Abschnitt 7.7 auf Seite 172.

³⁰ Dabei wird jedoch mit Beginn der Mehrstimmigkeit, Abschnitt 5.3.2, die eigentlich windschiefe Schicht der Evangeliumsinstrumentierung zur Konstruktion mit herangezogen werden.

- ¹³⁶REGEL 8: Es wird zur Grundlage der Arienabfolge **gesetzt** ein äußerst einfaches **Raster**, das aus zwei überlagerten **Schwingungen** im Verhältnis 3:1 besteht:



¹³⁷Man beachte, dass die inneren und äußeren Frequenzen der beiden Stimmgruppen vertauscht sind: die höheren Stimmen wechseln langsamer. Dieses Raster nennen wir im Folgenden »Arien-Besetzungs-Grundschemata«, kurz **AB-Grundschemata**.

Dadurch wird (a) obige Forderung nach Auftreten aller Kombinationsmöglichkeiten automatisch garantiert, und (b) ein **Raster** als Ordnungsprinzip exponiert.

Im Gegensatz zur ¹³⁶oben erwähnten Verdunkelung durch den Wegfall der Flöten, ¹³⁸realisieren die Arienbesetzungen also einen Prozess der Aufhellung. Wie in der Instrumentation und der Harmonik³¹ spiegelt sich der Beginn des neuen Jahres in der Aufführungszeit wieder in einer *Rückung*: ¹³⁹Der sogenannte Hamming-Abstand (also die Anzahl der unterschiedlichen Eigenschaften zweier zeitlich aneinanderstoßender Objekte) ist nur zwischen den Teilen III und IV größer als eins.

¹⁴⁰Der Vorteil des AB-Grundschemas ist, dass einmal der B, dann der T auf »schwerer« Zeit stehen (wenn man die beiden Werkhälften wie zwei Dreiertakte auffasst).

¹⁴¹Sein immanenter Konflikt ist der, dass im Gegensatz zur Forderung des *varietas delectat* zwei Wiederholungen drohen: Teil III wiederholt die bereits aus Teil I bekannte Besetzung A+B, Teil VI die des Teiles IV, S+T. Dies hat für die weiteren Entscheidungen der Solo-Besetzungen unmittelbare Konsequenzen.



Wir haben also festgelegt, welche Solisten (zunächst einmal) in welchen Teilen überhaupt eine Arie singen. Nicht jedoch ist festgelegt, in welcher der beiden möglichen Reihenfolgen dies jedesmal geschieht.

Jede mögliche konkrete Ausarbeitung unter diesen gesetzten Randbedingungen ist ein Problem der mathematischen Kombinatorik, und es ist angesichts Bachs Bildungsgeschichte und Interessenlage durchaus wahrscheinlich, dass ihm diese Tatsache entsprechend dem Stand der damaligen Mathematik als solche bewusst war.

Was ist die Aufgabenstellung, und welches sind ihre Freiheitsgrade? Dies beantwortet eine typische **Materialanalyse** in dem spezifischen Sinne wie definiert oben in

³¹ Siehe Teil III.

Abschnitt 2.6.1 auf Seite 20, um nämlich die initialen Setzungen/freien Entscheidungen überhaupt unterscheiden zu können von allen Notwendigkeiten, die mit der Wahl des Materials schon gegeben sind.

Es soll also für jeden Teil festgelegt werden, ob die Männerstimme oder die Frauenstimme beginnt. Die Nachbarschafts-Relation zwischen den Gesangsstimmen ist (bis auf die Reihenfolge) *innerhalb* jedes Teiles bereits (Zeit-2) festgelegt. Die Nachbarschaft *zwischen* den Teilen jedoch hängt noch von der zu treffenden Entscheidung ab.¹⁴² Einzig die Abfolgen der »ungehörten« Arien-Nachbarschaften – wie also der Sänger, der gestern die letzte Arie gesungen hat, sich zu dem verhält, der heute die erste singt – kann von unseren Entscheidungen noch beeinflusst werden.³²

Die **Materialanalyse** zeigt schon zu Beginn, dass dieses indirekte Verhältnis eh das interessantere ist. Stellen wir die beiden möglichen Anordnungen innerhalb eines Teiles als Bausteine dar, so gibt es nur zwei davon, $\boxed{\frac{F}{M}}$ und $\boxed{\frac{F}{M}}$.³³ Von den »Stoßkantentypen« zwischen zwei Teilen aber gibt es vier, mit je unterschiedlichem Charakter.

Wir behaupten als konstitutiv für diesen Ableitungsschritt die

REGEL 9: Die Reihenfolge der Bausteine soll so bestimmt werden, dass die Kanten-Übergänge zwischen den Teilen nach dem Prinzip des *varietas delectat* möglichst abwechslungsreich werden, sowohl im Vergleich untereinander wie zur Binnenabfolge.

Methodologische Zwischenbemerkung iv: Prinzipielle Wählbarkeit des analytischen Blickwinkels

Selbstverständlicherweise kann eine Analyse auch andere Aspekte betrachten und als konstitutiv behaupten, im vorliegenden Falle z. B., welchen Einfluss die verschiedenen möglichen Permutationen auf die »Dichteverteilung der Auftritte je Stimme« oder auf die »Geschwindigkeit der Komplettierung des Totals« oder auf »die Deutlichkeit der Exprimierung des AB-Grundschemas« etc. hätten.

Wir behaupten lediglich, dass der von uns gewählte analytische Blickwinkel die *unaufwendigste* Erklärung liefert und deshalb den psycho-internen Wirkungsmechanismen bei Rezeptionsvorgang sehr nahe kommt. Wir behaupten nicht, dass (1) Bach bewusst so gedacht habe, und auch nicht, dass (2) die Rezeption in jedem Falle so funktionieren muss. —S—

³² Dies entspricht ungefähr einem Phänomen im Bereich der Melodik, das als »totes Intervall« bekannt ist: Der Abstand zwischen den Tonhöhen zweier aufeinander folgender Ereignisse, die aber durch eine *klangliche Pause* getrennt sind und/oder sehr weit im Tonraum auseinander liegen, oder durch andere Wahrnehmungsaspekte getrennt. Dieser Abstand ist nur begrenzt als melodisches Intervall überhaupt wahrnehmbar.

³³ Der geneigte Leser, dem dieses Spielen mit Bauklötzen allzu kindisch vorkomme, sei versichert, dass sich die hier beginnende Ableitungslogik lückenlos fortsetzen lässt, bis hinab zum konkret klingenden Achtel, und dann sogar, ja gerade diese Winzigkeit mit transmusikalischem Gehalt von kosmischer Wichtigkeit füllt, siehe Abschnitt 16.39 auf Seite 324.

¹⁴³ Dieses Ziel induziert nun unmittelbar eine Bewertung der Verwendbarkeit der verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten. ¹⁴⁴ Diese muss nur an wenigen Stellen das Resultat der vorangehenden (Zeit-2) Ableitungsstufe, das AB-Grundsche ma, berücksichtigen, steht also weitgehend **windschief** zu dieser:

- a) Nur an Stoßkanten, nicht aber innerhalb der Teile, können zwei F- oder zwei M-Stimmen aneinander stoßen. Im Sinne dieses Kontrastes zur Binnenstruktur ist also $\boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}} = \boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}}$ immer zu bevorzugen, denn es sind die beteiligten M-Stimmen laut AB-Grundsche ma ja immer zwei verschiedene, sodass auch im Vordergrund maximaler Kontrast herrscht. Diese Abfolge ist also im Sinne unserer Regel sehr wertvoll.
- b) Hingegen bedeutet $\boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}} = \boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}}$ fast immer, dass zweimal dieselbe Sängerin hintereinander auftritt, ergo minimaler Kontrast, ergo als Abfolge am wenigsten geeignet.
- c) Der heterogene Kanten-Typ $\boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}} \searrow \boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}}$ hat keinen Kontrast zu der Besetzungsfolge innerhalb der Teile, da er die dort herrschende Logik (Abwechslung von M und F) schlicht wiederholt. Immerhin sind die M-Stimmen (nach AB-Grundsche ma) jedesmal andere. Trotzdem sollte diese Abfolge nur im Notfall benutzt werden, um b) zu vermeiden.
- d) Noch schlechter als c) ist $\boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}} \nearrow \boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}}$, aus denselben Gründen. Zusätzlich ist die F-Stimme ja sogar identisch, also noch weniger *varietas*, und eine Rechtfertigung als Notlösung wie für c) gibt es auch nicht, da a) ja nicht vermieden werden muss.
- e) Beim Übergang von Teil III zu Teil IV jedoch ist die einzige Stelle, an der die Frauenstimme wechselt. Hier könnte der oben ausgeschlossene Typ $\boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}} = \boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}}$ ohne Wiederholung gebracht werden, ja, er *sollte* es an dieser Stelle auch, da er damit (e.1) ¹⁴⁵ das **varietas delectat** auf der Ebene der Stoßkanten-Typen-Folge realisieren würde, (e.2) auch der Vordergrund eine Folge bringt, die nur hier möglich ist (A-S), und die sonst der **varietas delectans** verloren ginge, und die (e.3) ¹⁴⁶ durch das unmittelbare Erklingen des Wechsels das dahinter liegende AB-Grundsche ma deutlich **exprimieren** würde.

¹⁴⁷ Das Argument (e.3) unterstützt analog auch zusätzlich die Bevorzugung von a) $= \boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}} = \boxed{\begin{smallmatrix} F \\ M \end{smallmatrix}}$: Die Mittelgrund-Struktur des Männerstimmen-Rasters wird deutlich *hörbar*, also in den Vordergrund **exprimiert**, und damit das dahinter liegende Räderwerk ein Stück weiter aufgedeckt.

Die Wertungsreihenfolge ist also

$$b < d < c < a < e$$

¹⁴⁸ Beginnen wir in der Mitte des Werkes (Zeit-2 \neq Zeit-1!), so steht nach dem oben zu e) Gesagtem fest:

$$\begin{array}{cccccc}
 A & A & A & S & S & S \\
 B & T & B & & & \\
 \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & & &
 \end{array} \quad (5.1)$$

¹⁴⁹ Nun hat Teil I dieselbe Besetzung wie Teil III, also sollte wenigstens die Reihenfolge eine andere sein.³⁴ Das ergibt:

$$\begin{array}{cccccc}
 A & A & A & S & S & S \\
 B & T & B & & & \\
 \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} & & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} &
 \end{array} \quad (5.2)$$

¹⁵¹ Für den Teil II ist dann aber in der Summe $\boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}}$ mit der Kantenfolge a) – c) besser als $\boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}}$ mit d) – a). Das führt zu:

$$\begin{array}{cccccc}
 A & A & A & S & S & S \\
 B & T & B & T & & \\
 \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & \searrow & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} &
 \end{array} \quad (5.3)$$

Nette Nebeneffekte oder Sekundärsymmetrien:

- ¹⁵² Diese Wahl für Teil II hat den natürlichen Vorteil, die Wiederholung des zweimaligen Auftretens derselben F-Stimme (Alt) zu Beginn des Werkes so weit als möglich auseinanderzusprennen, also dem Wiederholungsverbot möglichst weit zu folgen.
- ¹⁵³ Bis hier hat jede der beiden Männerstimmen einmal den Teil eröffnet und je einmal beschlossen. (Auch das ist ein Argument für die Wahl von Teil II, dass die beiden Sätze mit dem T je andere Bausteine verwenden.)
- ¹⁵⁴ Und dies in hübscher chiastischer Anordnung: B hinten, T vorne, B vorne, T hinten. (Allerdings kann es letztlich, wegen der ungeraden Gesamtzahl, natürlich nicht bei einer solchen Gleichverteilung bleiben !-)
- ¹⁵⁵ Alle drei Stoßkanten haben verschiedenen Typen, und zwar ¹⁵⁶ die drei wertvollsten.

¹⁵⁷ Für Teil V spricht nichts dagegen, den besten Stoßkantentyp a) zu wählen. Dies folgt dem Prinzip der Minimierung der Willkür:

$$\begin{array}{cccccc}
 A & A & A & S & S & S \\
 B & T & B & T & B & T \\
 \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & \searrow & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} &
 \end{array} \quad (5.4)$$

³⁴ Man kann auch argumentieren: ¹⁵⁰ Die Belegung von Teil I ebenfalls mit $\boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}}$ führt entweder zu dreimal demselben Baustein oder zur Verwendung schlechtesten Stoßkante b), wie man sofort sieht. Diese Begründung ist vielleicht die bessere, weil sie des AB-Grundschemas nicht direkt bedarf.

Hier zeigt sich nun ein interessanter und sehr typischer **konstruktiver Konflikt**:¹⁵⁸ In der **Vordergrund-Gestalt** liegt in der Folge der Teile IV–V ja eine ganz andere, ja sogar die duale Besetzung vor zu den Teilen I–II. In der gerade betrachteten **Mittelgrund-Schicht** allerdings herrschen die identischen Materialgeneratoren.

Bach *könnte* also die zweite Werkhälfte genauso fortsetzen wie die erste, und so weiterhin die besten Stoßkantentypen verwenden. Aber¹⁵⁹ die **varietas delectans** im Mittelgrund scheint ihm wichtiger zu sein als die vordergründige, und er entscheidet sich für die alternative Fortsetzung. Er wählt zum Abschluss (nach soviel erfolgreicher Anstrengung, sie zu vermeiden!) die (nach der ersten Wertung) schlechteste Stoßkante und setzt zuletzt:

$$\begin{array}{ccccccc} A & A & A & S & S & S \\ B & T & B & T & B & T \\ \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & \searrow & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}} & = & \boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}} \end{array} \quad (5.5)$$

Tatsächlich könnte man formulieren:

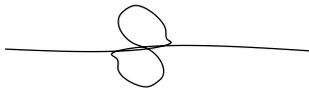
¹⁶⁰ In Teilen IV und V wird im Mittelgrund die Bausteinfolge (aus I und II) wörtlich wiederholt, und auch zum ersten Mal ein Stoßkantentyp, nämlich a), während der Vordergrund maximal variant erscheint.

¹⁶¹ Dem entgegen hat Teil VI mit Baustein und neuem Stoßkanten-Typ – und sei es der schlechteste, nämlich b) – im Mittelgrund hohe varietas, während im Vordergrund der Sopran auf sich selber folgt und so die varietas minimiert.

Dasselbe konstruktive Ergebnis könnte auch erreicht werden durch

REGEL 10: Folgend dem Prinzip des **Aufwiegens** sollen M- und F-Solist gleich oft die erste Arie eines Teiles singen, also die Baustein-Typen $\boxed{\begin{array}{c} E \\ M \end{array}}$ und $\boxed{\begin{array}{c} F \\ M \end{array}}$ sollen je gleich oft (hier also: dreimal) vertreten sein.

¹⁶² Dies reicht, in Verbindung mit der **Minimierung der Willkür**.



Das Ergebnis nach dem nächsten Schritt der **Exprimierung**, also der **Verweben** von AB-Grundschemata und Sequenz 5.5 zeigt Abbildung 5.2 auf Seite 78. Deren unterer Teil fasst die resultierenden Nachfolger-Relationen zusammen, welche wir dem Leser zur weiteren Meditation überlassen.

Diese Anordnung hat, zumeist wegen der beschriebenen Art ihres Zustandekommens, aber sinnvoll zumeist erst im Kontext der nächsten Ableitungsschritte, deren Diskussion hiermit begonnen werde, folgende nette Eigenschaften:

- ¹⁶³Die beiden Besetzungs-Totale, also Abfolgen, in denen Arien aller Stimmen sich wiederholungsfrei abwechseln, liegen in der Mitte des Werkes – zwangsläufigerweise, denn nur dort nähern sich S und A.

Neue derartige Totale zu gewinnen wird im weiteren Konstruktionsprozess eine wichtige Entscheidungsgrundlage sein. In den Abbildungen sind deshalb mit einer Klammer \lrcorner diejenigen angezeigt, die durch reine sequentielle Abfolge zustandekommen, hingegen mit \lrcorner diejenigen, die gleichzeitiges Auftreten mit berücksichtigen.

- ¹⁶⁴T und B tauchen jeweils in der Mitte einer Werkhälfte echt vereinzelt auf, wirken da etwas disloziert.

Man möge sich bitte die erste Hälfte als die an drei aufeinanderfolgenden Tagen lückenlos erklingende musikalische Gestaltung des zusammenhängenden Weihnachtsfestes vorstellen. Dieses wird in der Arien-Schicht völlig von B und A dominiert. Der T, omnipräsent allerdings als secco vortragender Evangelist, hat mit der Arie #15 (»Frohe Hirten, eilt ach eilet«) einen Ausnahme-Auftritt.

Komplementär der Bass in der zweiten Hälfte mit #47 »Erleucht auch meine finstre Sinnen«.³⁵

- ¹⁶⁵Das **singuläre** Aufeinanderfolgen S–S ist der Ziel- und Endpunkt eines schrittweisen **Prozesses** der zunehmenden Präsenz des Soprans auf den verschiedensten Klangschichten. Dieser wird durch sehr verschiedenartige, fast immer ebenfalls **singuläre** Maßnahmen herbeigeführt, und im Folgenden abkürzend **Sopranisierung** genannt.³⁶

- ¹⁶⁶Ebenso unterstützt die Verwendung der zunächst verbotenen Stoßkante F–F einen zunehmenden *Beruhigungs-Prozess* dieser Bestimmungsschicht. Während am Anfang ein Höchstmaß an *Entropie* erstrebenswert scheint, mündet die Abfolge nun ein in eine einfache, geschlossene **Schwingung**.

¹⁶⁷Das kann (auf dieser Bestimmungsschicht des Mittelgrundes) also eine Art **Nullstellung** bezeichnet werden. Eine solche ist ja gerade die Voraussetzung, dass die Maßnahmen der folgenden Ableitungsstufen (siehe alle folgenden Abschnitte) als solche überhaupt wirksam und nachvollziehbar werden können.

- Darüber hinaus geschieht damit beim Übergang V–VI dasselbe wie vorher bei I–II und III–IV: das AB-Grundscheema wird so weit als möglich in den Vordergrund geholt. Mit dem Übergang I–II wurde ¹⁴⁷der schnelle Wechsel der Männerstimmen durch B–T direkt hörbar gemacht; mit III–IV ebenso ¹⁴⁶der Wechsel A–S; nun ¹⁶⁸mit V–VI die Langsamkeit des Frauenstimmenwechsels als solche, durch die Identität S–S.

³⁵ Siehe die fett und blau gedruckten Buchstaben in Abbildung 5.2, die unterstrichenen Buchstaben in der Falltafel und die Diskussion unten in Abschnitt 7.2 auf Seite 161.

³⁶ Siehe Abschnitt 5.3.5 zur Echo-Arie und der dort überschießenden Präsenz des Sopranes und Abschnitt 7.4 zu dessen Eigenlogik.

Der Keim, der schon auf diesem frühen (Zeit-2) Konstruktionsschritt gelegt ist, ist deutlich sichtbar in der unteren Hälfte von Abbildung 5.2: links die einzige waagerechte Linie, rechts die einzige Schleife.

I	II	III	IV	V	VI
$\begin{array}{c} \boxed{\frac{E}{M}} = \\ A \\ B \end{array}$	$\begin{array}{c} \boxed{\frac{F}{M}} \searrow \\ A \\ T \end{array}$	$\begin{array}{c} \boxed{\frac{F}{M}} = \\ A \\ B \end{array}$	$\begin{array}{c} \boxed{\frac{E}{M}} = \\ S \\ T \end{array}$	$\begin{array}{c} \boxed{\frac{F}{M}} = \\ S \\ B \end{array}$	$\begin{array}{c} \boxed{\frac{E}{M}} \dots \\ S \\ T \end{array}$
A B	T A	A B	S T	S B	S T

Fettgedruckt und blau die dislozierten, vereinzelt Einsätze.

Aufeinanderfolgen:

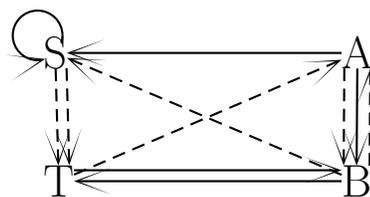
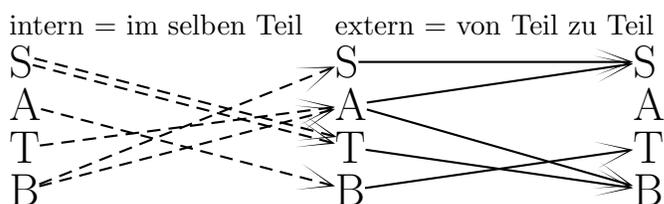


Abbildung 5.2: Vorläufige Besetzung der Arien nach erstem Konstruktionsschritt

- Auf der nachgeordneten Bestimmungsebene der satztechnischen Ausprägung werden, wie wir gleich sehen werden, aus den einfachen Arien zunehmend komplexere, mehrfach besetzte Sonderformen.¹⁶⁹ Die erste der beiden auf aneinanderstoßenden Sopran-Arien, die Arie V.2,³⁷ ist in der Tat im Vordergrund als eine solche gar nicht mehr erkenntlich, sondern durch ein *Terzett* ersetzt.

¹⁷⁰ Dialektischerweise ist Arie VI.1, der *letzte* der auf dieser Ableitungsebene »Sopran-Arie« genannten Sätze, die *allererste* einfache Arie (Simplex-Arie, siehe unten) des Soprans überhaupt. Dies ist genug *varietas* auf einer späteren Ableitungsebene, welche durch die einförmige Wiederholung S–S auf dieser tieferen Schicht dialektischerweise ja gerade erst deutlich wird.

5.3.2 Zunehmende Komplexierung der Arien-Gattungen

Unser AB-Grundscheam und die daraus resultierenden bisherige Disposition der Arienbesetzungen stehen in zwei grundlegenden Widersprüchen zum verallgemeinerten Zwölftonprinzip, dem Wiederholungsverbot:

³⁷ Im folgenden Text bezeichnen wir mit z. B. »I.2« die zweite Arie des ersten Teiles. Später wird so auch das dazugehörige *Accompagnato* referiert.

Weiterhin verwenden wir in diesem Abschnitt der Kürze wegen das Wort »Mehrstimmigkeit« für »mehrstimmiger Satz in der Arien-Schicht«.

Widerspruch A:

¹⁷¹ Von den vier Gesangssolisten, die gleichsam einen Werte-Vorrat bilden, tritt in den ersten drei Teilen eine Stimme gar nicht auf, so dass mit II.2 eine Wiederholung (des Einsatzes eines Solisten) stattfindet, ehe (Zeit-1) das Total einmal ganz erschienen war.

Man könnte auch formulieren: Obwohl nun vier Arien erklingen sind, und der energieärmste Zustand also der wäre, wo jede der insgesamt vier Solo-Sänger je einmal beteiligt ist, hat doch eine Stimme noch gar nicht gesungen. Dies entspräche einem Expositionszyklus einer vierstimmigen Fuge mit vier Themeneinsätzen, an welcher eine Stimme gar nicht beteiligt wäre: ein höchst willkürliches Gebilde!³⁸

Widerspruch B:

¹⁷² Es droht die wörtliche Wiederholung der Arienbesetzung von Teil I in Teil III, und von Teil IV in Teil VI sogar in identischer Reihenfolge.

¹⁷³ Dem wird abgeholfen, indem auf der nächsten Bestimmungsschicht, etwas weiter gen Vordergrund, gesetzt wird:

– REGEL 11:

- a) Von der (ansonsten unveränderten) Gesamtzahl aller geplanten Arien-sätze (hier: zwei je Teil) sollen einige von *mehreren* Vokalistinnen ausgeführt werden: Einige der vorgesehenen Arien sind also Duette, Terzette etc.
- b) Deren Besetzung wird disponiert, indem zu der bis hierhin abgeleiteten Besetzung additiv Sänger hinzukommen,
- c) und zwar solche, die in dem entsprechenden Teil laut bisheriger Ableitung der Besetzungslogik noch nicht (Zeit-2) für eine Arie vorgesehen sind. (insbesondere also das AB-Grundschema erweiternd, aber nicht störend!)
- d) Die zusätzlichen Einsätze sollen gleichmäßig auf die Sänger verteilt werden.
- e) Die Disposition dieser Mehrstimmigkeiten folgt einer **Gerichtetheit**, ja einer **Steigerung**,
- f) die letztlich irgendwie **translimitieren** soll ...

Die von einer solchen Transformation nicht betroffenen Arien, die also weiterhin nur mit *einem* Sänger besetzt sind, nennen wir *Simplex-Arie*, auch kurz *Simplex*.



Die Widersprüche A und B gemeinsam werden bereits in III.1 als **konstruktiver Konflikt** wirksam werden. ¹⁷⁴ In II.2 wird Widerspruch A noch unmodifiziert **exprimiert**. Den vorzeitigen (Zeit-1) Wieder-Einsatz des Altes in II.2 unbeeinflusst klingen zu lassen hat gute Gründe:

³⁸ Siehe aber die erste Durchführungsgruppe von #41, wie beschrieben in Abschnitt 16.41 auf Seite 338.

- ¹⁷⁵Das AB-Grundscheema wird durch die Tatsache der Wiederholung deutlich ausgesprochen.
- ¹⁷⁶Dadurch wird auch dem Hörer erklärt, warum ab nun eingreifende (und den Vordergrund komplexierende) Maßnahmen notwendig sind. Einen Widerspruch explizit wirksam werden zu lassen, ehe (Zeit-1) man aus ihm Konsequenzen zieht, ist häufiges Stilmittel und verdeutlicht die **Verankerung** der folgenden Aufhebungs-Bemühungen auch im Vordergrund.
- Generell gilt es für beim Komponieren als ratsam, nicht eher (Zeit-2) einzugreifen als unausweichlich. Kompliziert wird's nämlich auch ohne das, von selbst, siehe Methodologische Zwischenbemerkung iii auf Seite 62.
- (Es existiert selbstverständlich eine **struktur-windschiefe** Ordnungsachse der charakteristischen Geschichte der Alt-Stimme, sowie ein Zusammenhang aller aller Alt-Arien. Dies wird in Abschnitt 7.6 als »Eigenlogik« der Alt-Stimme im Zusammenhang dargestellt. ¹⁷⁷ In Bezug auf ihre Arien hat die Alt-Stimme durchaus die Struktur-Farbe »einfach, ja simpel, ohne Fisimatenten«, zumal sie ¹⁷⁸ mit II.2 einen bereits einfachen Arientypus einfach wiederholt.

¹⁷⁹ Ja, weiter noch: In der qua **Vordergrund-Kongruenz** entstehenden Bilanz der Klangfarben der Solo-Sänger ist der Tenor durchgängig mit dem Evangelientext anwesend, der ¹⁸⁰ Bass hat inzwischen die *Accompagnati*-Schicht exklusiv übernommen (siehe unten Abschnitt 5.5).

Mit diesem II.2 scheint nun zumindest ¹⁸¹ zum **Ausgleich** der Alt in der Schicht der Arien dominant zu sein.

Der Sopran jedoch ¹⁸² tritt im ganzen ersten Teil beim bisherigen Stand der Ableitung gar nicht auf. Um so deutlicher ¹⁸³ die exzeptionelle Stellung seines einzigen Soliloquenten-Solos, als ENGEL.³⁹)

Spätestens aber in III.1 besteht kompositorischer Handlungsbedarf: In beiden Arien in Teil III besteht **Widerspruch A**: ¹⁸⁴ der Bass-Auftritt ist weniger als vier Arien her und ¹⁸⁵ der Alt hat gerade eben noch gesungen. Zudem ¹⁸⁶ erhebt **Widerspruch B** (Wiederholung der Besetzung gar eines ganzen Teiles) sein hässliches Haupt.

Die Anwendung von R 11 bedeutet nun, eine zweistimmige Arie in Teil III einzuführen, ein Duett.

Nach R 11c könnten hinzutreten entweder T oder S, entweder zu B oder zu A. Das ergibt vier mögliche Lösungen, als α bis δ aufgeführt in Abbildungen 5.3.

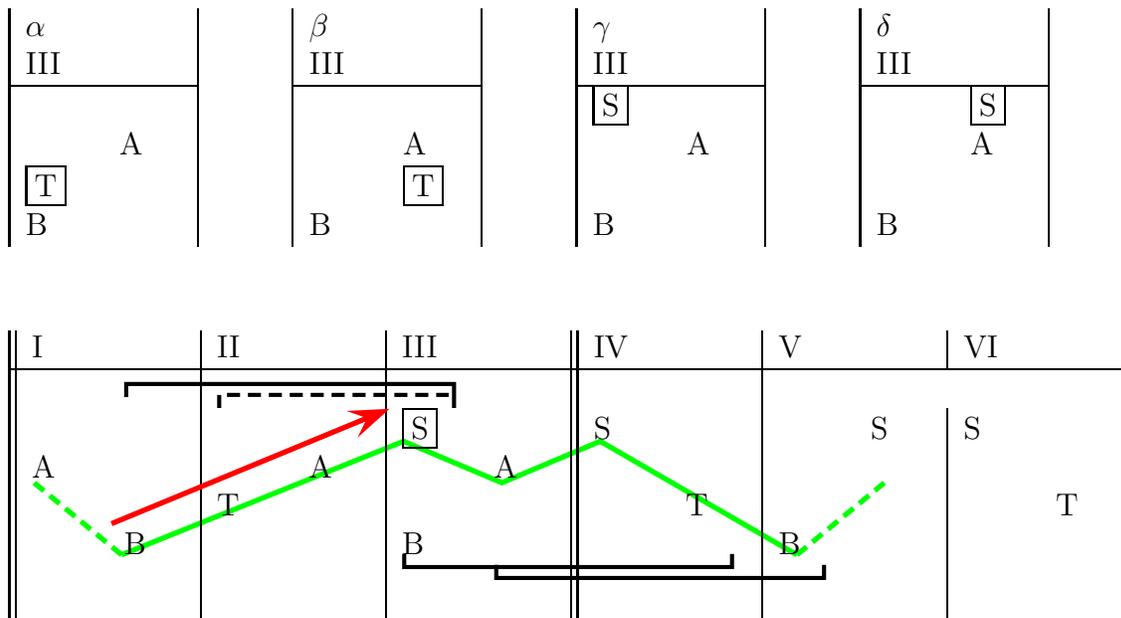
Die Entscheidung wird am einfachsten, wenn die nächste, erst etwas später (Zeit-1) benötigte Regel hier vorgezogen (Zeit-2) wird:

¹⁸⁷ REGEL 12: Die oben durch R 11e geforderten **Steigerung** kann entweder

- a) durch weitere Duette in zunehmender Frequenz vorangetrieben werden, oder
- b) durch mehrstimmige Arien in gleicher Frequenz aber zunehmender Stimmenzahl.

¹⁸⁸ Bach entscheidet für R 12b.

³⁹ Diese »Saldi« für die einzelnen Sänger werden zusammengefasst in Abschnitt 7.1.



Eingerahmt \boxed{X} die zusätzlichen Einsätze.

Abbildung 5.3: Erstes Duett: Alternativen und Folgen

Der Begriff »Frequenz« ist zwar noch nicht genau definiert (Wird III.1 oder III.2 das erste Duett? Zählen wir immer »punktgenau« oder nur »teilweise«?). Klar ist aber allemal, dass nach R 12b die übernächste Mehrstimmigkeit frühestens in Teil V erscheinen wird, dass also ¹⁸⁹Teil IV eine Ruhezone wird – jedenfalls was den Prozess der Mehrstimmigkeits-Steigerung angeht.

Wenn aber ein Terzett in Teil V hinzukommt, dann kann dieses laut R 11b und c aber nur A+T hinzufügen.

Also kann hier in Teil III laut R 11d nur der S hinzukommen. Damit bleiben aus Abbildung 5.3 nur die Lösungen δ und γ .

¹⁹⁰Bach entscheidet für γ und erhält als Resultat die in Abbildung 5.3 unten stehende Einsatzfolge.

Methodologische Zwischenbemerkung v: Bewertung der Folgen statt Finden der Regeln

Je weiter wir uns mit dem Ableitungsprozess vom einfachen Hintergrund entfernen, um so größer wird die Zahl der existierenden Querbeziehungen, Wir haben nun eine Ebene erreicht, wo deswegen eine einzige **Setzung** eine Vielzahl von Eigenschaften der Struktur bewirkt, eine Vielzahl von Folgen hat.

Man könnte nun weiterhin minimale Axiomensysteme suchen, also nach Teilmengen dieser Folgen, welche als Regeln betrachtet gerade ausreichen würden, um das Ergebnis vollständig zu bestimmen.

Dies ist aber ab einem bestimmten Punkt dieses Abstieges (a) wegen der schieren Anzahl der möglichen Beobachtungen sehr mühsam und (b) deswegen auch etwas willkürlich und nicht sehr instruktiv.

Diese Methode der Mittelgrund-Rekonstruktion ist ja keinesfalls Selbstzweck, sondern soll dienen der Erhellung der Gegebenheiten des Statisch-Strukturellen durch ein dynamisches Bild von dessen Hervorbringung und der Unterscheidung von materiellen Notwendigkeiten und freier *Setzung*, siehe oben Abschnitt 2.6.1 auf Seite 20.

Es scheint deshalb sinnvoll, die Methodik umzuschalten⁴⁰ und von der Darstellung der Regeln überzugehen auf eine der Folgen: Wir zählen einfach unkommentiert auf die resultierenden *unmittelbar ersichtlichen begrüßenswerten einfachen Struktureigenschaften*. Dabei behaupten wir allerdings in Bezug auf die gerade getroffene und diese verursachende Entscheidung (die ja immer als »punktuelle« Regel aufgefasst werden kann), dass ihre Begründung »teleologisch« darin zu sehen ist, dass alle möglichen alternativen Entscheidungen deutlich weniger dieser begrüßenswerten Folgen bewirken würden. Dies überlassen wir dem Leser zur Untersuchung.

— 8 —

Die gerade getroffene Entscheidung, S tritt zum B in III.1, zeitigt in bewundernswerter Logik eine ganze Fülle wohltuender Folgen:

- ¹⁹¹ Der Einsatz von T in der Funktion der zusätzlichen Stimme hätte das AB-Grundschema (»B–T–B–T...«) verunklart. Die Verwendung des S als zusätzliche Stimme, die ja in der Arie der ersten Werkhälfte bis jetzt gar nicht auftritt, ist allemal wesentlich deutlicher.
- ¹⁹² Dem entspricht: Die Teile I bis III bilden das eigentliche Weihnachtsfest. Dieses zu schmücken dient es, dass alle Solisten zumindest einmal in einer Arie sangen.
- **(Hier wird zum ersten Mal eine windschiefe Werkschicht herangezogen, wenn auch nur in einem Neben-Argument:)**
 - ↑⁹² Eine »Solostimme Sopran« ist bereits eingeführt, als SOLILOQUENT ENGEL.
 - ¹⁹³ Diese Singularität war zu prägnant, um konsequenzlos zu bleiben. Sie muss mindestens ein, wenn nicht mehr, **Strukturechos** hervorrufen. (In der Programmierpraxis spräche man von »sticky«.) Das Duett S+B ist halt auch Teil der windschiefen Achse der Sopranstimme in ihrer Eigenlogik, wie ausführlich diskutiert in den Abschnitten 5.3.5 und 7.4.
- ¹⁹⁴ Die Lösung δ , also S zum A in Arie III.2, verstieße aber gegen die Forderung nach maximal kontrastierenden Stoßkanten, als ererbt aus vorgehender Bestimmungsschicht⁴¹, weil $S) = (S$ aneinanderstieße. Dies zerstörte den schönen Kontrast $A) = (S$ mit allen oben beschriebenen Vorteilen.

⁴⁰ Wäre dies ein wissenschaftlicher und nicht ein künstlerischer Text, so hätten wir an dieser Stelle eine Methodik definiert, sie halbwegs erfolgreich angewendet, und ihre Grenze deutlich aufgewiesen. Dann wäre hier Schluss mit dem Text!-)

⁴¹ Laut R.9 auf Seite 73.

- ¹⁹⁵ Der Einsatz von S, bereits in III.1, löst einen Konflikt mit dem **Wiederholungsverbot**, weil nun ein neues Total (II.2 bis III.1) geschaffen wird, siehe den roten Pfeil in der Abbildung 5.2.
- ¹⁹⁶ Dieser bedeutet einen systematischen **Prozess** der Aufhellung, der **quasi-fraktal** ist zu dem des AB-Grundschemas als Ganzem, siehe ^{†138} auf Seite 72.
- ¹⁹⁷ Die Kombination von B und S ist klanglich von höchstem Reiz und exponiert den äußeren Rahmen der vorhandenen Stimmen.⁴² ¹⁹⁸ Die zwischen diesen Stimmen betont gelassene Lücke fungiert als typischer **Keim** und wird erst sehr spät (Zeit-1) ^{†631} geschlossen werden mit der Singularität #63.
- ¹⁹⁹ Die Kombination von B und S entspricht der im SB-Choral #7, dem allerersten **Keim** fast aller wichtigen Entwicklungsprozesse, besonders der Störungen laut Kapitel 6. Damit wird diese Stimmkombination zum Träger des Entwicklungs- und Aufweichungsprozesses, wie ausführlich diskutiert in Abschnitten 6.4.2 und 7.4.2.
- Durch den Einsatz der zusätzlichen Stimme bereits in III.1 wird ²⁰⁰ eine abermalige Wiederholung (eine zweite Simplex-Arie des Basses) vermieden, und ²⁰¹ ausschließlich die als »einfach« definierte Alt-Stimme vollzieht (in der Schicht der Arien) einfache Wiederholungen einfacher Satztypen, ihre ^{†177} Sonderstellung noch verschärfend.
- ^{†177} Durch den Einsatz der zusätzlichen Stimme in III.1 und nicht in III.2 bleibt auch die dritte Alt-Arie eine Simplex-Arie.
- ²⁰² Um die Alt-Arie III.2 (die nominell letzte Alt-Arie nach AB-Grundschemata, die letzte Arie der ersten Werkhälfte) entsteht plötzlich (**Schief-)**Symmetrie (siehe die grüne winklige Kontur in Abbildung 5.3).
²⁰³ Der zusätzliche S-Einsatz in III.1 entsteht so als **Rückspiegelung** der S-Arie IV.1 an dieser Achse.⁴³



Als nächste (Zeit-2) Frage stellt sich oben beschriebene Alternative für das Terzett, A+T zu V.1 oder V.2? Bach entscheidet sich für letzteres und erhält das Schema aus Abbildung 5.4, mit diesen wohltuenden Folgen:

- ²⁰⁴ Weil erst in V.2 die nächste Mehrstimmigkeit erfolgt, kann das bereits vorhandene Total III.2 bis V.1 ungestört ablaufen, siehe Klammer in Abbildung 5.4. Es wäre recht widersinnig, mit jenem ersten zusätzlichen S-Einsatz in III.1 ein Stimmen-Total bewusst zu erzeugen, es hingegen nun durch einen zusätzlichen Einsatz zu stören, wo es wegen des AB-Grundschemas von selbst in Erscheinung tritt.

⁴² Hoyer (2012, S. 21) sieht in der Besetzung von #29 auch »eine Anspielung auf das erste Menschenpaar«.

⁴³ Siehe Abschnitt 7.4.2.

I	II	III	IV	V	VI
A		S	S		S
	T	A	T	A	
	B	B		B	T

Fettgedruckt und blau die dislozierten, vereinzelt Einsätze.

Eingerahmt **X** die zum AB-Grundschemata zusätzlichen.

Abbildung 5.4: Ausgleichsfunktion des Terzettes

- ²⁰⁵ Der zusätzliche, in der ersten Werkhälfte gleichsam dislozierte S-Einsatz im ersten Duett III.1 wird **aufgewogen** durch den in der zweiten Hälfte ebenso fremden A-Einsatz im Terzett V.2, siehe die blauen Buchstaben in Abbildung 5.4.

(Bis dahin hat die Hörerin auch gemerkt, dass der Alt nicht mehr dominiert, ja, »fremd« geworden ist. Der Alt ist ja auch die einzige Stimme, die in einem einzigen Teil gar nicht auftritt, nämlich im vorangehenden Teil IV ^{†611}. Deutlicher geht's nicht.)

²⁰⁶ Dies verdeutlichend ist auch innerhalb des Terzettes der Alt gegen das Duett S+T deutlich abgesetzt, als ein hinzutretendes Drittes, ²⁰⁷ satz-intern auf **quasi-fraktale** Weise ebenso disloziert wie in der ganzen Arienschicht der zweiten Werkhälfte.

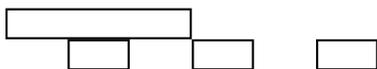
²⁰⁸ Somit haben beide Frauenstimmen einen dislozierten Einsatz (S in III.1, A in V.2) und ²⁰⁹ spiegeln damit die quasi-dislozierten, allemal vereinzelt Arienauftritte der Männerstimmen im AB-Grundschemata (T in II.1 und B in V.2), siehe blau und fettgedruckte Stimm-Buchstaben in den Abbildungen 5.2 und 5.4.

- ²¹⁰ Allein schon die reine Positionsnummer »V.2« ist die Spiegelung des Duettes III.1 an der Echo-Arie IV.1.⁴⁴
- Der in V.2 ebenfalls hinzutretende T ist (a) ²¹¹ Spiegelung der ersten vereinzelt Tenorarie II.1 an der Mitte des Gesamtwerkes,⁴⁵ und (b) ²¹² wiederum **Strukturecho** auf die Beteiligung des A.

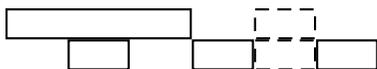
⁴⁴ Siehe Abschnitt 7.4.2.

⁴⁵ Siehe Abschnitt 7.4.2.

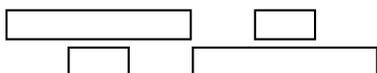
- Von durchaus unterschiedlichen Prinzipien im AB-Grundschemata ausgehend, nämlich ...



... üben A und T jeweils ²¹³völlig unterschiedlich abgeleitetes disloziertes Ergänzen – allerdings ²¹⁴»zufälligerweise« an der derselben physikalischen Stelle:



²¹⁵Plötzlich sind die Muster von A und T vergleichbare, ja deckungsgleiche und punktsymmetrisch angeordnete Figuren! Ein schönes Beispiel von Vordergrund-Kongruenz:



- ²¹⁶ Die S- und nicht die T-Arie zu einer mehrstimmigen zu machen ist »nur gerecht«: Hat im Duett #28 der S dem B eine Simplex-Arie »weggenommen«, so nehmen ihn nun als Ausgleich A+T ihrerseits eine weg.⁴⁶
- ²¹⁷ Allerdings steht die interne Gruppierung des Terzettes **chiastisch** zu dieser äußeren Disposition:

$$(S + T) + A \quad \text{vs.} \quad S + (T + A)$$

- Die S-Stimme wird endgültig mit den »un-normalen«, mehrstimmigen Arien assoziiert:
 - ²¹⁸ Der Sopran ist an jeder mehrstimmigen Arie beteiligt,
 - ¹⁷⁰ und keine Sopran-Arie (bis auf die letzte im letzten Teil, VI.1) ist überhaupt eine Simplex-Arie.⁴⁷

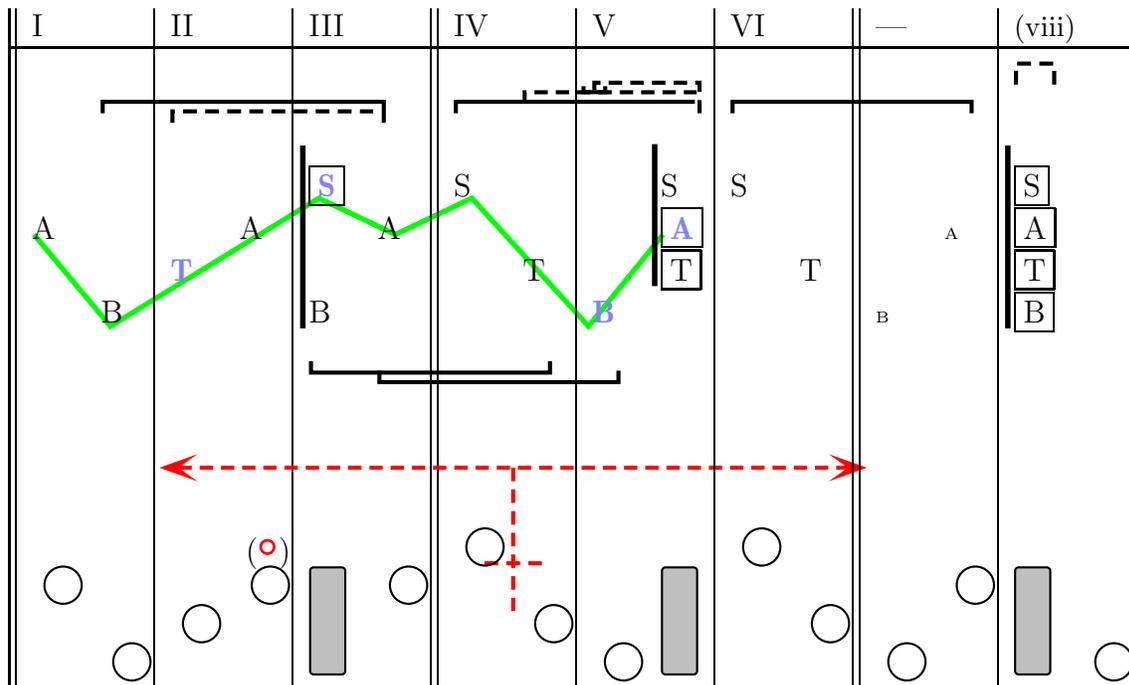
Die Entwicklung der S-Arien bettet sich ein in die Logik der sonstigen Singularitäten der S-Stimme, siehe unten Abschnitte 5.3.5 und 7.4.

- Damit wird auch hier noch der Forderung nach Kontrast an den Stoßkanten⁴⁸ genüge getan, indem die drohende identische Arienfolge $S) = (S$ einerseits ²¹⁹durch die Verwandlung der ersten der Arien in ein Terzett, welches darüber hinaus noch nicht einmal S-dominiert ist, entschärft wird. Andererseits aber ²²⁰dialektischerweise dadurch sogar betont, dass die zweite S-Arie seine erste Simplex-Arie überhaupt ist.

⁴⁶ Siehe Abschnitt 7.1.

⁴⁷ IV.1 wird auch noch (Zeit-2) in eine besondere Form überführt werden, nämlich in eine S+S Echo-Arie, siehe unten Abschnitt 5.3.5.

⁴⁸ Laut R.9 auf Seite 73, aus der vorigen Bestimmungsschicht.



Fettgedruckt und blau die dislozierten, vereinzelt Einsätze.

Eingehämt **X** die zusätzlichen.

Abbildung 5.5: Vierer-Rhythmen und Translimitation

- ²²¹ Der Bass hingegen verliert nur eine seiner Arien an die Schicht der mehrstimmigen (das Duett III.1), bleibt also mit seinen zwei Simplex-Arien weiterhin der »normalen« Arien-Schicht verbunden, so wie A und T mit ihren drei Simplicis.
- ^{†202} Die Symmetrie um III.2 wird noch verstärkt, da ²²² der Alt in V.2 hinzutritt und so den Alt in I.1 spiegelt (siehe die grüne Linie in Abbildung 5.3 und 5.5).
^{†211} Der hinzutretende Tenor hingegen ist exaktes Spiegelbild von II.1 an der Mitte des Gesamtwerkes.
²²³ Hier werden also die zwei Schichten Mehrstimmigkeitszunahme und Spiegelung mehrfach zusammengeführt.
- ²²⁴ Ebenfalls nur wegen des Altens ergeben sich drei neue Total-Bereiche, welche den Teil V nach hinten zusammenklammern,
- ²²⁵ aber damit auch eine starke Zäsur zu Teil VI bewirken.

Die wichtigsten dieser Eigenschaften versucht die obere Hälfte der Abbildung 5.5 graphisch zusammenzufassen.

5.3.3 Translimitation der Arienschicht

Vordergrund-Kongruenz, wie oben definiert,⁴⁹ bedeutet, dass komplexe Ableitungsregeln im Mittelgrund am Ende eines langen Verwebungsprozesses Vordergrund-Phänomene hervorbringen, die scheinbar sehr viel einfacher sind und ganz andere Zusammenhänge aufscheinen lassen. Für den Fall der Arienbesetzung ist das angedeutet in der unteren Zeile von Abbildung 5.5.

Es ergeben sich für die Großform des Gesamtwerkes fundamental wichtige Folgen:

- ²²⁶Die mehrstimmigen Arien etablieren eine **Fünfermetrik**.
- ²²⁷Diese steht hübsch quer zu allen anderen Teilungen des Werkes, siehe weiter unten Tabelle 8.1 auf Seite 186, wo dies auch näher diskutiert wird. Für die Wirkungsweise eines größeren musikalischen Werkes ist die Existenz **gegeneinander schwebender** Teilungen auf oberster Strukturebene zentral wichtig.
- ²²⁸Diese Fünfermetrik **translimitiert** die Grenzen des Werkes: In einem imaginären Teil VIII würde als nächste Steigerungsstufe eine vierstimmige Arienform erwartet.
- ²²⁹Demhingegen etabliert die neu entstehende **Punkt-(Schief-)Symmetrie** mit der Achse zwischen IV.1 und IV.2 (siehe rote Linien in Abbildung 5.5) sogar eine *Siebenermetrik*, welche natürlich, als doppelt-indirekte Extrapolation, ²³⁰weniger direkt wirksam ist als die »physikalisch« exprimierte Fünfermetrik der Mehrstimmigkeiten.
- ²³¹Besonders beachtenswert ist der zwanglose (hypothetische!) Ablauf des Totals im zur Hälfte virtuellen Segment VI.1 bis VII.2 :
Diese Sequenz ist
 - a) Konsequenz aus dem AB-Grundschemata,
 - b) wörtliche Wiederholung von IV.1 bis V.2 (man lese V.2 als Repräsentant für das gespiegelte A),
 - c) je Oktavregister ausgetauschter (S ↔ A, T ↔ B) Rücklauf derselben Sequenz, also von sich selbst,
 - d) Rücklauf des (von der Wiederholung gereinigten) Aller-Anfangs II.2 (lies als S), II.1, I.2, I.1.
- ²³²Der schmerzliche immanente Widerspruch des Anfangs (¹⁷¹Widerspruch A, Seite 78, Verstoß gegen das Wiederholungsverbot, nur drei Stimmen für vier Einsätze) ist hier im Sinne maximaler Entropie aufs natürlichste verheilt: Das Intervall zwischen den Mehrstimmigkeiten ist immer vier lang, bringt alle vier Stimmen, im Nacheinander, und die nächste Mehrstimmigkeit würde auch alle vier Stimmen bringen, in Gleichzeitigkeit.

Eschatologie pur.

²³³Das nach Abbildung 5.5 im hypothetischen Teil VIII zu erwartende Quartett erklingt tatsächlich: Es wird als das seltsame vierstimmige Rezitativ #63 vorweg-echo oder zurück-gefaltet. Das Weihnachtsoratorium fängt damit seine eigene **Translimitation** wieder ein, siehe unten, Abschnitt 7.8.

⁴⁹ Siehe Abschnitt 2.6 auf Seite 17.

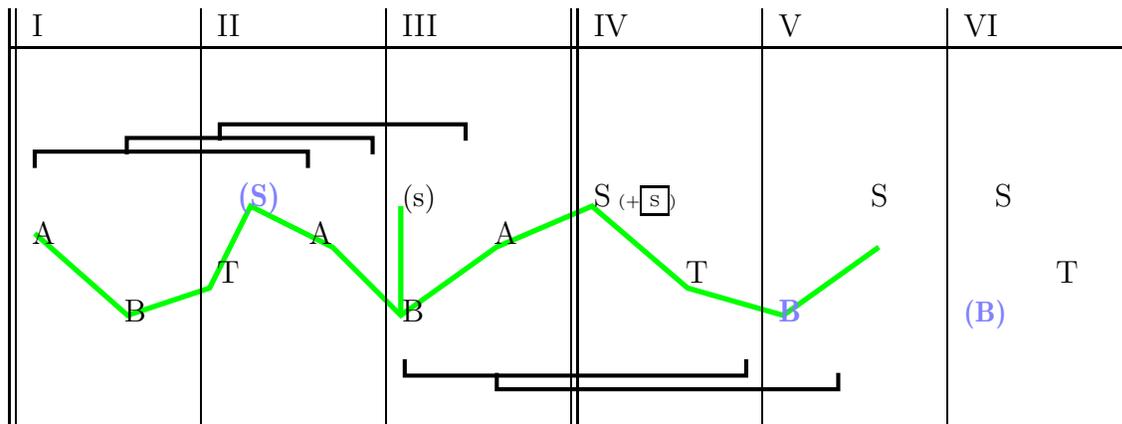


Abbildung 5.6: Integration des ENGEL-Soliloquenten in die Symmetrie der Arien

5.3.4 Teil VI als Reprise in der Arienschicht

²³⁴ Teil VI ist wie Teil IV ^{↑189} eine Ruhezone, denn der komplizierte Komplizierungsprozess der Etablierung des zunehmenden Mehrstimmigkeit, mit all ihren Konsequenzen, ist am Ende von Teil V abgeschlossen, die Translimitation in ihrem gewaltigen Aufschwung überspringt diesen Teil, die Bestimmungsschicht der Arienbesetzung mündet in eine ruhige Periodizität.

Besonders deutlich ist Teil VI auf Teil IV zurückbezogen, weil hier – im Sinne der übergeordneten Beruhigung – ²³⁵ zum ersten Mal die Besetzung aller beider Arien nahezu wörtlich wiederholt wird,⁵⁰ und sogar ²³⁶ in derselben Reihenfolge. Hier wird also der immanente Grund-Widerspruch B ⁵¹ des AB-Grundschemas ²³⁷ unverschleiert exprimiert.

Dies noch betont weil ²³⁸ beide Simplex-Arien sind, im Falle von S sogar ^{↑170} die erste Simplex-Arie überhaupt.

²³⁹ Der eigenlogische De-Komplexierungs-Prozess der S-Stimme und die Komplexierung der Arien insgesamt werden gegenläufig kombiniert und führen durch diesen Chiasmus zur Rundung.

²⁴⁰ Damit bringt Teil VI in der Arien-Schicht einen deutlichen Repriseneffekt: nach den turbulenten Entwicklungen der mehrstimmigen Formen und all ihrer Konflikte werden hier zum ersten Mal seit Teil II wieder nur Simplex-Arien gesungen, und das AB-Grundschema als solches unverschleiert exprimiert.

²⁴¹ Wie der letzte Takt eines kurzen Menuettes unvollständig sein muss und sich mit dem Auftakt zu einem ganzen Takt ergänzen, so ergänzen sich im Weihnachtsoratorium die Besetzungen der Arien⁵² der Teile I und VI zum vierstimmigen Total, im Abstand von zwölf Tagen.

⁵⁰ Mit jedoch Echoarie S+S in IV.1 vs. einzige Simplex-Arie S in VI.1, siehe Abschnitt 7.4.2.

⁵¹ Siehe Abschnitt 5.3.2 auf Seite 78.

⁵² Und auch der Accompagnati, siehe ^{↑293}.

5.3.5 Echoarie – Spiegelachsen (I)

Bis jetzt haben wir die Instrumentation der Schicht des Evangelientextes und der Schicht der Arien betrachtet.

Choräle und Chorsätze beziehen sich nicht auf die Solisten. Zum noch ausstehenden Bereich der *Accompagnati* (siehe unten Abschnitt 5.5) sei soviel vorweggenommen, dass diese (bis auf Teil VI) ausschließlich von A und B gesungen werden. Da T nun omnipräsent ist als Evangelist, scheint die S Stimme etwas vernachlässigt.

Dies wird mehr als ausgeglichen durch ihre überaus bedeutungsvolle semantische Konnotation, und durch die formale Mannigfaltigkeit der Ausprägungen ihrer Arien:

Erinnern wir uns zunächst, dass (a) ^{†92} in der zu den Arien parallelen **Bestimmungsschicht** des Evangeliums-Textes das Sopran-Solo bereits eingeführt ist, und zwar mit der stärkst möglichen ^{†101ff.} semantischen und ^{†95} klanglichen Betonung: in höchster Lage, als Soliloquent, als STIMME DES ENGELS. Weiterhin gilt ja, dass (b) ^{†218} der Sopran an allen »un-normalen« Arien beteiligt ist: im Duett in III.1 als zusätzliche Stimme zum Bass des AB-Grundschemas, im Terzett in V.2 als ursprüngliche Stimme des AB-Grundschemas, hinzukommend A und T. Also gilt auch, dass (c) ²⁴² der S als einzige Stimme mit allen anderen Stimmen einmal in einem mehrstimmigen Satz auftritt, wenn auch beide Male in einer anderen Rolle.

²⁴³ So gesehen scheinen die Auftritte der Sopranstimme ausschließlich aus aneinandergereihten **Singularitäten** zu bestehen – deutlich komplementär zum ^{†177} *sempre semplice* des Altes.

^{†193} Die Abfolge aller Sätze unter Beteiligung des Soprans zeigt dabei eine eigene Entwicklungslogik, die teilweise **windschief** steht zu den gattungsspezifischen Schichten (also diese nicht berührt oder stört), teilweise diese auch **punktuell verschleißt**. Dies nennen wir *Eigenlogik*.⁵³

Besonders die darin waltenden **Spiegelsymmetrien** wirken sich nun, am erreichten Punkt der Konstruktion der Arienbesetzung, merkbar aus:

Die Soliloquenten (Teil II: S = ENGEL, Teil VI: B = HERODES) in die Abbildung 5.6 hineinnehmend ergibt sich plötzlich eine zur vorherigen Abbildung 5.3 leicht verschobene neue Symmetrie:⁵⁴

- ^{†203} In Abbildung 5.3 auf Seite 81 war das Hinzutreten von S zum Duett in III.1 Ergebnis der Rückspiegelung der Sopran-Arie IV.1 an der Achse III.2. ²⁴⁴ In Abbildung 5.6 ist III.1 nicht mehr Gespiegeltes, sondern selbst Markierung

⁵³ Siehe Abschnitt 7.4.

⁵⁴ Wir erlauben uns dabei, statt $\begin{pmatrix} (S) & \\ Ev & T \end{pmatrix} A$ einfach $\begin{pmatrix} (S) & \\ T & A \end{pmatrix}$ zu schreiben, also den T *vor*

(Zeit-1) den neu eintretenden S zu setzen, obwohl jener nur in der Rolle des *Evangelisten*, aber nicht als Ariensänger, dem Engel vorangeht.

Wir gehen also von der Ebene der **Bestimmungsschicht** der Arien-Disposition hier *con licenca* auf die klangliche Ebene der beteiligten Solisten-Stimmen über, nutzen also die **Vordergrund-Kongruenz** zur Konstruktion. Dies scheint gerechtfertigt, da (a) der S-Soliloquenteneinsatz ja ein überwältigendes *klangliches* Phänomen darstellt, und als solches architekturbildend ist, und weil (b) die entstehende Symmetrie allzu deutlich und wirkmächtig ist.

einer **Spiegelachse**, also einer inneren Teilung, zwischen Soliloquent II/#13 und allererster Sopran-Arie nach dem AB-Grundschemata.

- ²⁴⁵ Das Hinzutreten von A im Terzett V.2 ist auch an dieser verschobenen **Spiegelachse** die genaue Entsprechung der allerersten A-Arie I.1, genau wie ^{†222} in der ursprünglichen Ableitung an III.2 (siehe die grünen Linien in den Abbildungen 5.6 und 5.5).
- ²⁴⁶ Diese deutlichen **Symmetrien**, in Verbindung mit o. e. Beobachtungen (b) und (c) führen nun zu der etwas paradox anmutenden Konsequenz, dass der Sopran auch »mit sich selbst« einen mehrstimmigen Arienauftritt haben sollte. Dies ist eine wichtige Begründung der Echo-Arie IV.1=#39: Der Echo-Sopran dort ist die Spiegelung des ENGELS an der **Spiegelachse** Duett S+B #29.⁵⁵
- (²⁴⁷ Die neu hinzutretende Sopranstimme zählen wir nicht zur Menge der überzähligen Einsätze, z. B. in Tabelle 7.1, weil es sich ja um eine »physikalisch« andere Sängerin handelt.)

Die Entsprechung zwischen der Verheißung des ENGELS aus der Evangelienschicht in Teil II,#13, und der (reflektierenden) Echo-Arie #39 in Teil IV ist eindeutig bewusst als solche gesetzt.

²⁴⁸ In den beiden Sopran-Auftritten heißt es nun textlich:

<p><i>Fürchtet</i> Euch <i>nicht</i>,</p> <p>siehe, ich verkündige Euch große <i>Freude</i>.</p>		<p>Flößt [...] dein Namen auch den allerkleinsten Samen jenes strengen <i>Schreckens</i> ein?</p> <p>Nein, du sagst ja selber: <i>Nein</i>.</p> <p>Oder sollt ich mich <i>erfreuen</i>?</p> <p>Ja, du Heiland sprichst selbst: Ja.</p>
--	--	--

In der **Spiegelachse** heißt es »Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen, *tröstet uns* und macht und frei.«.

Durch die Erfindung der Echo-Arie wird in erster Linie erreicht, dass

- ^{†170} keine einzige S-Arie, bis auf ihre allerletzte, eine Simplex-Arie ist, und
- ²⁴⁹ dass die **übergeordnete Tendenz** der zunehmenden Komplexierung der Mehrstimmigkeit⁵⁶ auch in Teil IV exprimiert werden kann, obwohl ^{†189} dieser deutlich als Ruhepunkt auftritt.
- Dem **immanenten Konflikt** des AB-Grundschemas (dem Verstoß gegen das **Wiederholungsverbot**) zu begegnen war ja der ursprüngliche Antrieb für R11 und den ganzen Komplexierungsprozess der Arienbesetzung. Wegen dem inzwischen (Zeit-2) etablierten Rhythmus wird allerdings nur Teil V von der nächsten »regulären« Mehrstimmigkeit getroffen, **dialektischerweise** also in der zweiten Werkhälfte jener **Grundwiderspruch** unmodifiziert exprimiert.

Dem wirkt die Echo-Arie entgegen, und zwar ²⁵⁰ komplementär zum Verfahren der ersten Werkhälfte: Dort wurde die Wiederholung (A/B in Teil III) modifiziert, hier das Urbild des konfligierenden Paares (S+T in Teilen IV und VI).

⁵⁵ Siehe Abschnitt 7.4.2.

⁵⁶ Siehe Abschnitt 7.7.

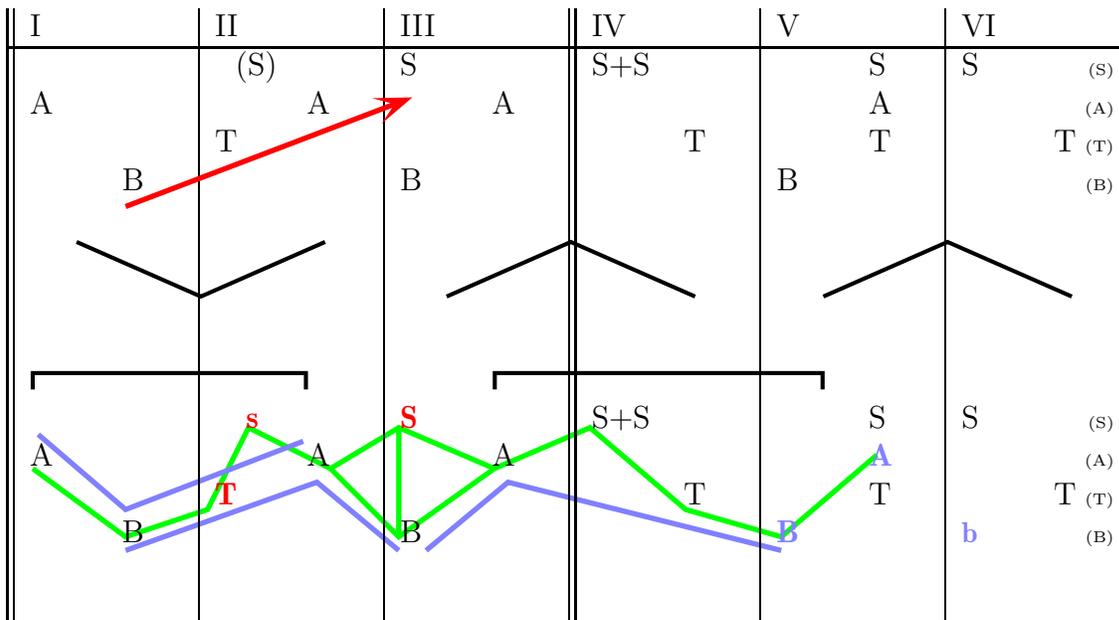


Abbildung 5.7: Besetzung der Arien im Kontext der relevanten Singularitäten

²⁵¹ Auch inhaltlich entsprechen sich beide Auftritte: Der ENGEL repräsentiert das historische Ereignis der Verkündigung, wo das Jenseits quasi physikalisch zu der Pluralität der HIRTEN spricht. Die Echo-Arie dagegen ist »heutige« Reflexion, wo die Seele (in einer Art Neuro-Lingualen-Programmierung) sich ihres Heiles vergewissert, und die Bestätigung als Echo aus der Überlieferung, der Erfahrung, der Natur, der Gemeinschaft, der Dogmatik etc. zu vernehmen meint.

²⁵² Einen Schritt zurück, die Semantik des Kirchenglaubens anwendend den Text wörtlich nehmend, wäre die Solo-Echo-Stimme, die in #39 ja nur »Ja, ja« und »nein, nein« singt, sogar der »Heiland selber«, und also nicht die Spiegelung des ENGELS, sondern ganz im Gegenteil dessen *Urbild*, das Mysterium, das vom Zentrum des Werkes ausstrahlt nach vorne, die Verkündigung Klang werden zu lassen.

In der Konstruktion des Teiles IV wird zudem gezeigt werden, dass der Echo-Sopran den Evangelisten vertritt, die menschliche Version des Verkündigers.⁵⁷

Weiteres zur Eigenlogik der Sopranstimme unten in Abschnitt 7.4 und Genaueres zu der zentralen Echo-Arie #39 in den Abschnitten 6.4.13 und 16.39.

5.4 Zusammenfassung des Zwischenstandes

Durch die kompositorischen Setzungen der übergeordneten Gerichtetheit auf zunehmende Komplexierung der Arien-Sätze, durch vielfache Spiegelungen, aber auch durch Interferenzen mit parallelen Bestimmungsschichten ist ²⁵³ aus dem primitiven AB-Grundschema inzwischen eine fast nicht mehr als abgeleitet überschaubare Mannigfaltigkeit an Sätzen und deren Beziehungen geworden, wie sie in Abbildung 5.7 angedeutet wird.

⁵⁷ Siehe die ausführliche Diskussion unten in Abschnitt 6.4.13 auf Seite 141.

I	II	III	IV	V	VI	$\Sigma_{acc}\Sigma_{aria}$
#3 #7	#14#18#22	#27 #32	#38 #40	#45#49#52	#56#61	
	X1	X2		X3		
						1 3+1(+1)
						5 3+1
						1 3+1
						7 3
						14 12+3+1 =15(16)

= Arie lt. AB-Grundschemata

S/A/T/B = Accomp. lt. Grundschemata-G

= SB-Choral

X2 = Singularität: Acc. und Aria vertauscht

= zusätzliche Stimme in Arie

a/b = zusätzliches Accomp.

X1 = Singularität: erklingt secco

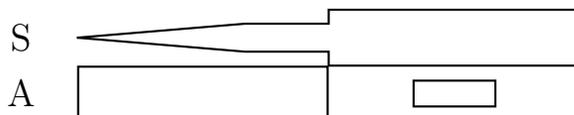
X3 = Singularität: mitten in Turba

Abbildung 5.8: Die Accompagnati (im Verhältnis zu den Arien)

Am deutlichsten wird dies z. B. an der S- und A-Stimme. Teilte das AB-Grundschemata diesen Stimmen jeweils eine Werkhälfte zu, in der klaren, gerasterten und ausgewogenen Form ...



... so ist inzwischen ²⁵⁴ der Verteilungsverlauf eher gerichtet, nämlich ...



5.5 Die Disposition der Accompagnato-Sätze

^{†49} Wie bereits erwähnt, ist die Accompagnato-Schicht die einzige neben dem Evangelisten, die nahezu ausschließlich Originalkompositionen und keine Umarbeitungen älterer Sätze enthält.

^{†48} In jedem Accompagnato-Satz läuft ein kurzer Text freier, zeitgenössischer (Spruch- oder Erbauungs-)Dichtung nur einmal ab (also ohne die in der Arie übliche häufige Text-Wiederholung, gleichsam »in Prosa«) und wird von instrumentaler Begleitung psychologisch oder symbolisch ausgedeutet. Diese Begleitung kann rein akkordisch, mehr oder weniger figuriert, bis hin zu kontrapunktisch-motivisch ausgearbeitet sein.

Die Form der Sätze ist die Form-Losigkeit. Genauer: das Fehlen eines gattungs- und traditionsgegebenen Formschemas oder -verfahrens verlangt eine je neue Lösung des Formproblems nach den jeweilig eigenen, punktuell-architektonischen und textinhaltlichen Anforderungen.

Deshalb kann eine genauere Diskussion nur im Zusammenhang der je lokalen Probleme fruchtbar sein: Das Kapitel 6, behandelnd Singularitäten und Störungen des Grundschemas-G, wird ^{†65} überproportional oft Sätze der Accompagnato-Schicht betrachten dürfen.

In ihrer formalen Offenheit und besetzungsmäßigen und satztechnischen Zwischenstellung sind sie (obwohl, wie gesagt, vom unvorbereiteten Hörer oft unterschätzt) das formal wohl komplexeste Element, und ihre Position im Grundschemas-G ist die variabelste. Wie die Elektronen in einem Metallgitter schwingen sie hin und her, bewirken so chemische Bindung und ²⁵⁵ tragen bedeutend bei zum Zusammenhalt der ganzen Architektur. ^{†67} Während die Disposition der Arien den kristallinen Charakter des Gesamtwerkes prägen, ^{†68} realisieren die Accompagnati eher den Charakter des Organischen.

²⁵⁶ Wegen ihrer Ausgangs-Position im Grundschemas-G (nach dem Evangelientext und vor der artifizuell/abstrakten Arie, in Zeit-1) und auch wegen ihres Textgehaltes realisieren auch sie zuvörderst eines der zentralen inhaltlichen Anliegen des Gesamtwerkes, *Einst und Jetzt aufeinanderzufalten*.⁵⁸

Allemaal jedoch sind diese satztechnischen Bagatellen schiere Monumente von Bachs Meisterschaft auch im Minimalismus.⁵⁹ Die Accompagnati aus der Matthäus-Passion – »O Golgatha, unselig Golgatha« oder »Am Abend als es kühle ward« – gehören zu den architektonischen und emotionalen Höhepunkten der gesamten Passionsmusik.

Im größeren historischen Zusammenhang wechseln die Bezeichnung derartiger Sätze durchaus zwischen »arioso« und »recitativo accompagnato«. Erstes bedeutet »gesanglich, in der Art einer Arie« und bezieht sich auf Gesangsstil und eher motivische Kompositionsweise. Zweites bedeutet »begleitet«, also dass nicht nur der Basso continuo den Gesang begleitet, sondern ein oder (meist) mehrere obligate Melodieinstrumente.

⁵⁸ Siehe Kapitel 22.

⁵⁹ Eine Übersicht der Bach'schen Accompagnato-Sätze im allgemeinen, und eine Sammlung genauerer Studien gibt Bertling (1992); eine Charakterisierung der Accompagnati des Weihnachtssoratoriums bringt Dürr (1967, S. 25).

Blankenburg (1982), vielleicht wegen seiner Schulung als Theologe, versucht oft, die sprechenden Personen zu identifizieren, und vermutet in #22 »eindeutig [...] einen Sprecher der Hirten« (S. 74), in #38/#40 den greisen Simeon aus Lukas 2,25 (entsprechend in der umrahmten Arie #39 die Prophetin Hannah aus Lukas 2,36, dem Evangelium vom nicht vertonten Sonntag nach Weihnachten), in der Arie #47, »Erleucht auch« einen der Weisen. und in der Echo-Arie #39 gar das »Christuskind«. Alle Accompagnati des Altes könne man einer »Mutter Maria« zuordnen. Diese alle aber, so relativiert er selbst, sind nur »verhüllte Symbolgestalten« (S. 31), im Dienste einer »predigthaften Aktualisierung« (S. 32), und in den Einwürfen #45 »spricht [Maria] für die glaubenden Menschen« (S. 113). (Warum hat gerade ein protestantischer Theologe so deutlich »marianische« Bedürfnisse?) Wir meinen, ohne einen Verlust an Semantik diese hypothetischen Zwischeninstanzen überspringen zu können, besonders zur Erklärung der Wirkung auf unsere Zeitgenossen, wenn sie auch im Kontext der Entstehung interessante (und vielleicht durchaus intendierte) semantische Querverbindungen bedeuten mögen und seinerzeit vielleicht tatsächlich zu »predigthafter Aktualisierung« beitragen konnten.

Wir nennen diese Schicht des Grundschemas-G, die immer dort zwischen Evangelist und Arie erklingt, in diesem Text (wie auch viele andere Autoren) durchgängig »Accompagnati« (abgekürzt »accomp.« oder »acc«). Im Weihnachtsoratorium fallen nämlich die Ariosi und die Accompagnati durchweg zusammen,²⁵⁷ bis auf drei architektonisch und semantisch wichtige Ausnahmen:

- ^{†96ff.} Der SOLILOQUENT ENGEL in #13 ist Teil der Secco-Evangelisten-Schicht, nicht der Accompagnati, wird aber von Streichinstrumenten begleitet, erklingt also *accompagnato*.
- ^{†430} Das Rezitativ #22 »So recht, ihr Engel« ist Bestandteil der *Accompagnato*-Schicht, (nämlich neugedichteter Text und nicht vom Evangelisten vorgelesen), erklingt aber unbegleitet, also *secco*.
- ^{†126} Der Evangelist selber geht mitten im Secco-Rezitativ #50 in einen mit »andante« bezeichneten Arioso-Gesang über, auf die Worte des PROPHETEN MICHA: »Und du Bethlehem ...«

Diese drei Stellen, und andere *singuläre* *Accompagnati*-Sätze, bilden *punktuellen* *Verschweißungen* von verschiedenen *Bestimmungsschichten* und sind Ergebnis von *Kausalitätsketten* quer durch die einzelnen Gattungsschichten. Neben den angegebenen Einzelstellen werden sie im Kapitel 6 über die Störungen und Abweichungen im Zusammenhang besprochen werden.



^{†84} Die *Accompagnati* werden in vielen Bestimmungen komplementär zu den Arien behandelt. So werden z. B. ^{†86} nur den Arien zusätzliche *Sänger* zugeteilt, aber ^{†89} nur in der *Accompagnato*-Schicht zusätzliche *Sätze* eingefügt.

Insbesondere verlangt das Prinzip von *konstant vs. variabel* (damit die differenzierten Schwingungen und streng-formalen Ableitungen der Arien-Schicht überhaupt als solche erkennbar werden), dass die *Accompagnati*-Schicht (ganz dezidiert als Gegensatz und *Ausgleich* komponiert)²⁵⁸ recht »großflächig« und »abwechslungsarm« disponiert wird.⁶⁰

Somit ergibt sich zunächst eine anscheinend recht einfache Verteilung auf die Sänger:²⁵⁹ Vier Teile lang werden die *Accompagnati* ausschließlich vom Bass vorgetragen (mit zwei Ausnahmen durch den Alt), in Teil V dann durch den Alt, und erst im letzten Teil je einmal von S und T, siehe die Darstellung in Abbildung 5.8.

Aber die Herleitung dieser einfachen Verteilungsgestalt ist bereits tatsächlich ziemlich komplex und nicht zuletzt ein interessantes Beispiel sowohl für *Vordergrund-Kongruenz*, als auch, dass *werkübergreifende*, historische Regeln in das innerste Räderwerk einer Komposition unmittelbar und nachweisbar einfließen – mehr noch: zu Metapher und sogar zu Material werden können.

⁶⁰ Diese Wortwahl bezieht sich hier und im Folgenden selbstverständlich nur auf die oberste Ebene von Disposition und Rezeption, wie Besetzung und gegenseitige Anordnung. Intern sind die *Accompagnati*-Sätze, wie erwähnt, meist überaus kostbar.

In dem wichtigen Vorgängerwerk, in der Matthäus-Passion, ist es nämlich so, dass jedes Accompagnato einer Arie vorausgeht (und vice versa fast jeder Arie ein Accompagnato), und dass jeweils *beides immer vom selben Interpreten* gesungen wird.

²⁶⁰ Dies wird hier zunächst übernommen, als

REGEL 13: Jedes Accompagnato wird von dem Sänger der nachfolgenden Arie gesungen.

Dies wird von Teil I exponiert als eine Art Normalfall: Die Identität von Accompagnato-Sänger und Arien-Sänger ist gleichermaßen exponiertes Thema und werkübergreifendes Selbstzitat.

²⁶¹ Mit der ersten Arie von Teil II jedoch droht eine Ausprägung der **Vordergrund-Kongruenz**, die wir **Sänger-Unifikation** nennen wollen: Nach R 13 würde Evangelium, Accompagnato und Arie *hintereinander vom selben Sänger*, nämlich dem⁶¹ Tenor vorgetragen werden.⁶²

Besonders die Differenz zwischen historischem Evangelientext (Rede des ENGELS) und dem unmittelbar anschließenden zeitgenössischem Accompagnato »Was Gott dem Abraham verheißen, das lässt er nun dem Hirtenchor [sic!] erfüllt erweisen« würde dadurch aufs äußerste verunklart.

²⁶² Die Sänger-Unifikation wird also ausdrücklich vermieden, ja, verboten, und als Stilmittel zur Überhöhung der übergeordneten **Rundung** des Gesamtwerkes ausdrücklich aufgespart mittels

REGEL 14: (a) Die Sänger-Unifikation »Tenor singt die gesamte Folge Evangelium–Accompagnato–Arie« geschieht erst im allerletzten Halbteil des Gesamtwerkes.

(b) Deshalb wird die Regel R 13 nach kurzer Anwendung erstmal (Zeit-1) suspendiert und erst mit dem Anfang des letzten Teiles schlagartig zu ihr zurückgekehrt.

²⁶³ Wenn die Sänger-Unifikation nämlich nicht in Teil II schon, »zufällig« durch mechanische Fortsetzung einer Regel geschieht, sondern hier erst einmal absichtlich, der Erwartung zuwider, ausdrücklich vermieden wird und erst bewusst am Ende, als Ziel, dann doch noch gebracht – nur dann nämlich exprimiert sie im klingenden **Vordergrund** den Endpunkt eines Prozesses der gewollten **Zusammenführung** von Werk- und Mittelgrund-Schichten und wirkt wie ein bewusst gesetzter **Repriseneffekt**.⁶³

²⁶⁴ Als Folge aus dem **Konflikt** zwischen den bisher aufgestellten Regeln wird unter Anwendung der **Minimierung der Willkür** gesetzt:

REGEL 15: Mit Vorrang vor R 13 gilt: Von der ersten bis zur zweiten Tenor-Arie (also von II.1 bis VI.2, also zwischen den Stellen wo die Sänger-Unifikation vermieden werden muss), singt der Bass durchgängig die Accompagnati.

⁶¹ Oder: »*einem*«

⁶² In der Matthäus-Passion stellt sich dieses Problem nur in den Sätzen 24 bis 26 und 39 bis 41. Wenn man aber schon mindestens drei verschiedene Bässe engagieren muss (Jesus, Petrus und Pilatus), dann sollte auch noch Geld für einen zweiten Tenor drinsein?!

⁶³ Die singuläre Sänger-Unifikation des Tenores in den Nummern #60 bis #62 wird von den ersten Autoren schon bemerkt, aber nicht als formal relevant erkannt; Dürr (1967, S. 12) meint, sie könne keinesfalls explizit gesetzt sein und folgert, sie sei aus dem Parodievorbild unverändert übernommen; Blankenburg (1982, S. 133) hält sie gar für einen Makel, der Zeitnot des Komponisten geschuldet. Der widerspricht Jena (1997, S. 225) und deutet sie formal und inhaltlich ähnlich wie wir.

²⁶⁵ Der Anfang der resultierenden Folge von Acc-Aria-Verhältnissen (I.1 bis II.1) und der wahrgenommene Effekt erinnern leicht an das ubiquitäre Bachsche Sequenzmodell A–A'–X: Kaum hat man was gelernt, wird's schon wieder umgeworfen!⁶⁴

²⁶⁶ Die »großflächige« Regel R 15 dient (a) der oben geäußerten Grundintention, die Schicht der *Accompagnati* als Kontrast zu den Arien einfacher zu disponieren, sie erhöht deutlich die Abwechslungs-Armut innerhalb der *Accompagnati*-Besetzung.

²⁶⁷ Der Bass, der ja mit seinem Festhalten am *Accompagnato* vor Arie II.1 die R 15 erst verankert und klanglich exprimiert, also das X im A–A'–X, erhält deutliches Übergewicht.

²⁶⁸ Dialektischerweise bewirkt die Abwechslungs-Armut maximalem Kontrast in der Besetzung zwischen (b1) den aneinander anstoßenden Sätzen und (b2) der *Accompagnati*-Schicht und den anderen Schichten.

²⁶⁹ In der Tat wird in allen mittleren Teilen des Werkes die Anzahl aufeinander folgender Sätze mit auch nur teilweise gemeinsamer Besetzung systematisch *minimiert*. (Diese sind in der Falttafel deutlich markiert durch Unterstreichung wie A A.)

So dienen zwei der Abweichungen vom Grundschemata-G, die im nächsten Kapitel betrachtet werden, unmittelbar (unter anderem) diesem Zweck, nämlich ²⁷⁰ die Vertauschung #28 und #29 beim S+B-Duett III.1, und ²⁷¹ die Einfügung der PROPHETEN-Stelle zwischen Alt-*Accompagnato* #49 und Alt-beteiligendem Terzett #51.

²⁷² Dieses Verhalten ist diametral entgegengesetzt zu R 13, welche durchweg dialektisch aufgehoben erscheint.

Auch dass wegen R 15 gilt, dass (c) der Sopran in Teil IV kein *Accompagnato* singt, ist durchaus vorteilhaft, weil (c1) ^{↑243} seine Schicht eh schon bunt genug ist, (c2) ²⁷³ die in seiner Eigenlogik sich abspielenden übergeordneten Prozesse⁶⁵ nicht verunkelt werden, und (c3) ²⁷⁴ der Repriseneffekt, dass in Teil VI wieder zu R 13 heimgekehrt wird, durch die Singularität des S-*Accompagnato* (zusätzlich zum *singulären* T-Acc) stark verdeutlicht wird.

²⁷⁵ R 15 hat aber auch (d) die unerwünschte Folge, dass auch dem Alt zwei *Accompagnati* weggenommen würden (II.2 und III.2), obwohl der Alt doch Teil der Exposition des »Normalfalles« in Teil I gewesen ist, und überhaupt droht, unterpräsent zu sein.

Dieses wird ausgewogen durch

REGEL 16: Mit Vorrang vor beiden vorangehenden Regeln gilt, dass (a) der Alt sein *Accompagnato* vor der Arie III.2 behält und (b) in Teil V alle *Accompagnati* singt, also als Ausgleich zu II.2 dem Bass seinerseits ein *Accompagnato* entwendet.⁶⁶

²⁷⁶ R 16(a) wird dadurch verdeutlicht, dass Arie und Acc bei #31/#32 ihre Plätze tauschen.⁶⁷ ²⁷⁷ Dies exprimiert zusätzlich auch im Vordergrund die perfekte Symmetrie der Acc-Besetzungen von I.1 bis III.2, siehe Abbildung 5.8, dadurch dass sogar die Satzfolge symmetrisch wird:

⁶⁴ Siehe Methodologische Zwischenbemerkung ii auf Seite 45.

⁶⁵ Siehe Abschnitt 7.4 auf Seite 165.

⁶⁶ R 16 ist kaum noch »Regel« zu nennen, da es eher zwei »Einzelfallentscheidungen« sind, und solche zu Gesetzen zu erheben ist im Rechtsstaat aus gutem Grund verpönt. Nur um die Form der Darstellung nicht zu überlasten, haben wir diese nicht eigens für diese beiden Punkte gewechselt.

⁶⁷ Diese Maßnahme ist eine der zwölf Vordergrund-Störungen und wird in Abschnitt 6.4.9 ausführlich beschrieben und begründet.

I.1
Acc – Aria – [...] – Aria – Acc

²⁷⁸ Dies verdeutlicht in leichter Selbstähnlichkeit die symmetrische Besetzung der Arien, die ja in diesen beiden Teilen parallel zu der der Accompagnati geht, als

I.1 I.2 III.1 III.2
A – B – [...] – B – A
Acc – Aria Aria – Acc

²⁷⁹ (Die ähnliche Störung #52, eingeschobenes zusätzliches Acc, könnte gehört werden als Signalfunktion für den bevorstehenden Wechsel der Regel in Teil VI.)

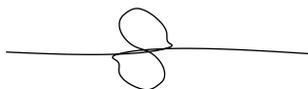
²⁸⁰ Die Vertauschung ist die zweite von insgesamt vier Stellen, an welchen auf ein Accompagnato keine Arie folgt. Die erste ist verursacht durch die Vertauschung von Choral und Arie in #28/#29 im selben Teil, nach dem Turba der HIRTEN. ²⁸¹ (Die zweite Stelle kann als Structurecho dieser Vertauschung gehört werden.)

²⁸² Nach dem Turba der WEISEN VOM MORGENLANDE in Teil V erfolgt dieselbe Vertauschung und verursacht Stelle drei; der Einschub des PROPHETEN #50 verursacht die letzte derartige Abweichung.

²⁸³ (Auf die zusätzlichen Acc von B und A, #22 und #52, folgt jeweils ein Choral.)

²⁸⁴ Der Wechsel des Prinzips laut R 16(b) am Anfang von Teil V (>Ab jetzt übernimmt Alt die Acc<) verlängert dialektischerweise die Geltung der Folge: Maximaler Kontrast zwischen den Sätzen, wie oben unter (b1), auch bei V.1 zwischen A-Acc und B-Arie. Ein typischer Chiasmus.⁶⁸

²⁸⁵ Gleichermaßen unterstützt R 16 durchaus das Streben nach Abwechslungs-Armut innerhalb der Acc-Schicht: in Teilen I bis V singen dort nur A und B, als Augmentierung der Verhältnisse in Teil I. ²⁸⁶ Ihr numerisches Übergewicht wird noch gesteigert, weil beide Stimmen je ein zusätzliches Accompagnato im jeweils mittleren Teil einer Werkhälfte bekommen.



²⁸⁷ Diese klangliche Uniformität lässt dann den Reprisen effekt in Teil VI laut R 14(b) um so deutlicher aufleuchten: Die Besetzungsregel ^{↑263} kehrt nicht nur heim zu dem in Teil I Exponierten, sondern ²⁸⁸ auch ins Konventionelle. ²⁸⁹ Verdoppelt und verdeutlicht dadurch, dass hier nur Simplex-Arien auftreten, ^{↑170} im Sopran sogar deren einzige, und das dies zusammengeführt wird mit dem ^{↑240 ↑241} Reprisen effekt in der Arienschicht, wie ausführlich beschrieben oben in Abschnitt 5.3.4.

²⁹⁰ Dem Reprisenverhalten entgegen entsteht hier dialektischerweise durch die Rückkehr zur alten Regel ein ganz neuer Vordergrund: Da die Arienbesetzung inzwischen ins Komplement rotiert ist, erklingen ganz neue Accompagnati: die einzigen von T und S!

⁶⁸ Warum in Teil IV der B und nicht der A die Accompagnati übernimmt, was ja eine noch >abwechslungsärmere< Disposition wäre, siehe Abbildung 5.8, folgt teilweise aus der oben erwähnten Bevorzugung des Basses, aber vielmehr noch aus der inneren Logik und der transmusikalischen Semantik der Alt-Stimme, siehe Abschnitt 7.6 auf Seite 172.

Diese verdeutlicht auch umso klarer die mit dem letzten Teil in ihr Komplement heimgekehrte Permutationslogik in der parallelen Bestimmungsschicht der Arienbesetzung, und zwar in zwei verschiedenen Phasen von Zeit-2: ²⁹¹ Im Mittelgrund ist das Verhältnis Acc–Aria (verdoppelnd und verdeutlichend) ebenfalls heimrotiert, und ²⁹² im Vordergrund werden die Klangfarben der Sänger durch ihr unmittelbar zweifaches Auftreten um so stärker betont.

²⁹³ Das komplementäre Verhalten der Arien, das Ergänzen zum Total der Besetzung zwischen Teilen I und VI (^{↑241}) wird von den Accompagnati wörtlich verdoppelt und somit verstärkt.

Abbildung 5.8 auf Seite 92 zeigt diese Zusammenhänge.



Hört man die beiden Alt-Accompagnati #3 und #32 als Ausnahmen (begründet durch einen späteren Ableitungsschritt), dann kann der gesamte Bass-Block der Teile I bis IV zusammenhängend gehört werden.

²⁹⁴ Man erhält aus den Dauern der Besetzungen, gemessen in Teilen, einen hübschen »Kettenbruch« :

$$\begin{array}{ccccccc}
 4 & + & 2 & & & & \\
 4 & + & 1 & + & 1 & & \\
 4 & + & 1 & + & 1/2 & + & 1/2 \\
 B & & A & & S & & T
 \end{array}$$

²⁹⁵ Eine andere Interpretation wird dadurch bewirkt, dass die erste Werkhälfte **spiegelsymmetrisch** abgeschlossen wird, wie oben erwähnt. Die so vom Komponisten gemeinte Zweiteiligkeit der Gesamtdisposition berücksichtigend, ergibt sich eine leicht andere Formel:

$$\begin{array}{ccccccc}
 3 & + & 3 & & & & \\
 3 & + & 2 & & + & 1 & \\
 3 & + & 1 & + & 1 & + & 1/2 & + & 1/2 \\
 {}^A B^A & & B & & A & & S & & T
 \end{array}$$

²⁹⁶ Beide Formeln aber **exprimieren** aufs deutlichste Beschleunigungs-, also **Steigerungs-**, also **Richtungstendenz**: Die Accompagnati-Schicht für sich allein trägt dadurch bei zu der großen Steigerungsdynamik des Gesamtwerkes, die sowohl auf **Rundung** als auch auf **Translimitation** zielt.⁶⁹

Beides hat selbstverständlich **transmusikalischen Gehalt**:

In Teil VI kehren, wie oben beschrieben, die Besetzungslogiken von ^{↑239ff.} Arien und ^{↑262 ↑263 ↑287ff.} Accompagnati heim. Durch die dadurch verursachte Sänger-Unifikation ist ^{↑261} der bis dahin so sorgsam bewahrte Unterschied zwischen Evangelientext und Accompagnato im allerletzten Halb-Durchlauf des Grundschemas-G

⁶⁹ Siehe Abschnitt 7.7.

auf der klanglichen Ebene verschwunden und auf der inhaltlichen aufgehoben, halt Einst und Jetzt aufeinander gefaltet.⁷⁰

Daneben aber vollziehen alle vier Solo-Stimmen (gemeinsam auf den Schichten von Arien und Accompagnati, aber auch jede für sich in ihrer Eigenlogik⁷¹) jede auf ihre Weise einen Prozess zunehmender Annäherung, bis hin zu dem krönenden Rezitativ #63, wo endlich volle Gleichberechtigung herrscht, und welches zugleich (a) ^{†625} integraler Bestandteil und Höhepunkt der Acc-Schicht ist, wie auch (b) exterritorial zu dieser, (c) ^{†624} Bestandteil auch aller anderen Schichten, und gleichzeitig (d) ^{†620} exterritorial zum gesamten Werk.⁷²

Auch im Verhältnis zu den anderen Schichten des Werkes zeigen sich günstige Folgen der Disposition der Accompagnati:

- ²⁹⁷ Der Bass dominiert die Accompagnato-Schicht als **Ausgleich** dafür, dass er in der Arien-Schicht keinen einzigen zusätzlichen Einsatz hat.⁷³
- ²⁹⁸ Trotz aller Buntheit des Werkes, trotz der schier überwältigenden Fülle an bis dahin aufgetretenen satztechnischen Kombinationen, kann Teil VI (was wohl kein Hörer zu diesem Zeitpunkt noch verlangte) tatsächlich eine *frische Kombination* realisieren, die bisher noch gar nicht vorkam, nämlich dass (im allerletzten Halb-Ablauf des Grundschemas-G) der Tenor ein Accompagnato singt. (#61, »So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier.«)
- ²⁹⁹ Im vorletzten Halb-Ablauf des Grundschemas-G singt der Sopran sein einziges Accompagnato, #56. Dies ist eine unmittelbare Antwort auf den Bass-Soliloquenten den KÖNIG HERODES, »Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen«, so als würde sich die Sopran-Sängerin dem Soliloquenten gegenüber an ihren eigenen Auftritt als Soliloquent erinnern.

³⁰⁰ Dies ist ein **Strukturecho** auf den Alt, der in #45 dem Turba-Chor der WEISEN ähnlich antwortet »Such ihn in meiner Brust!«.

³⁰¹ Noch genauer aber ist die (chiasmische) Entsprechung zum Auftritt des ENGELS in #13. Dort antwortete nämlich umgekehrt der Bass mit dem Accompagnato, dort bestätigend, hier protestierend.

Die Schicht der Accompagnati ist also mit den Soliloquenten deutlich ver-schränkt:⁷⁴

S	ENGEL	...	Acc-Kommentar
B	#13	Acc-Kommentar	... KÖNIG HERODES
		#14	... #55
			#56

⁷⁰ Mehr dazu unten in Abschnitt 7.5 auf Seite 170 und Kapitel 22 auf Seite 375.

⁷¹ Siehe Kapitel 7.

⁷² Siehe Abschnitt 7.8 auf Seite 174.

⁷³ Siehe Abschnitt 7.1 auf Seite 160.

⁷⁴ Siehe Abschnitt 6.4.26 auf Seite 156.

Kapitel 6

Abweichungsphänomene: Störungen des Grundschemas-G und Singularsätze

6.1 Mehrfache Wurzel und dreifache Art der Abweichungen im Vordergrund

Alle bis jetzt aufgewiesenen Ableitungsschritte des Mittelgrundes, also Instrumentation, Arienbesetzung, Satzzahlen etc., weisen ein hohes Maß an Regelmäßigkeit auf, entweder die der Periodizität einer Schwingung oder die der Gerichtetheit eines Prozesses.

Im Vordergrund jedoch soll allemal die *varietas delectans* den notwendigen Raum erhalten. Ein Werk, welches deutlich Substanz (also musikalisch-logischen wie auch transmusikalischen Gehalt) vermitteln will, muss *dialektischerweise* allemal »ein wenig geheimnisvoll« daherkommen: Die Semantik regelmäßiger Schwingungen z. B. wird keinesfalls vermittelt, indem diese unverschleiert und direkt *exprimiert* werden, mit der Gefahr abstoßender Langweiligkeit, sondern indem der Hörer diese durch mehrfaches Erleben erst (in seiner psycho-internen Modellbildung) herausarbeitet. Dies nicht zuletzt wegen der intendierten Funktion des Werkes als Abbild der »Welt wie sie uns erscheint«. ¹

Einerseits ³⁰² sind also im Vordergrund aus »verkaufpsychologischen«, didaktischen und inhaltlichen Erwägungen heraus *Abweichungen* notwendig, welche nicht nur das Klangbild beleben, sondern auch dem Hörer zur Orientierung dienen. ^{2 303} Sie sollen den kristallinen Eindruck der orthogonalen Grundstruktur aufwiegen durch die Anmutung unüberschaubar komplexen und »spontanen« organischen Wachstums.

Andererseits ³⁰⁴ gibt es bereits beim jetzigen (Zeit-2) Stand der Konstruktion Abweichungen vom Grundschema-G, kommend aus der (recht konventionellen) Umsetzung

¹ Donington (1963, S. 9) führt z. B. an Platon, Dante, Boccaccio, Ronsard und Wagner, alle in dem Sinne, »Dinge mit einem phantastischen Mantel [...] wohl zu verhüllen«. Vgl. auch Abschnitt 2.3 auf Seite 10 über die diesbezügliche Funktion des Goldenen Schnittes etc.

² Siehe Abschnitt 2.5 auf Seite 13.

des Evangelientextes, der zunehmenden Arienkomplexierung und der Accompagnati-Disposition, wie am Ende der Abschnitte 5.2, 5.3.2 und 5.5 erreicht. Diese Abweichungen äußern sich als *Singularsätze*. Dies sind Sätze, deren Form, Besetzung, Gattung etc. deutlich aus dem Üblichen herausfällt und auch nur einmal oder wenige Male auftreten. Tabelle 6.1 führt sie auf, geordnet nach ihrem Herkommen.

REGEL 17: Als Konsequenz der Singularsätze und für die oben aufgeführten Zwecke wird der bisher konstruierte Ablauf durch spontan erscheinende *Störungen* im Vordergrund weiter aufgelockert.

Die durch die Singularsätze gegebenen Abweichungen sind der natürliche Ausgangspunkt für weitere. Diese können nur realisiert werden mit einem gewissen Maß an »Gewaltsamkeit«, nämlich als verändernde Eingriffe in den Ablauf des Grundschemas-G, und heißen deshalb »Störungen«. Dabei bieten sich grundsätzlich an die *Einfügung* zusätzlicher Sätze, und die *Vertauschung* benachbarter. Daneben wird es eine einzige *Verkürzung* geben.

Weiterhin ergibt sich (auch wegen Singularsätzen und Einfügungen) eine dritte Art von Abweichung, die *Mehrnummer*. Dies sind zusätzliche Zahlen in der Nummerierung, über die neun Sätze pro Teil hinaus, die laut Grundschemata-G zu erwarten wären.

³⁰⁵ Alle drei Abweichungen (= Singularsatz, Störung und Mehrnummer) sind *Singularitäten* im allgemeinen Sinne, da sie »aus dem Üblichen herausfallen«. Die Möglichkeiten ihrer gegenseitigen Beziehung sind aber komplex und vielfältig und werden im Folgenden kurz beschrieben. Tabelle 6.3 listet in der Reihenfolge ihres zeit-1-lichen Auftretens alle Singularsätze und alle Störungen, nebst der Auswirkung als Mehrnummer.

Insgesamt erkennen wir

- $(4 \cdot 3) + 4 = 16$ Singularsätze,
- 12 Störungen des Grundschemas-G,
- und per saldo 10 Mehrnummern.

6.1.1 Singularsätze

³⁰⁶ Das Auftreten eines Singularsatzes kann, muss aber nicht mit einer Störung verbunden sein. ³⁰⁷ Insbesondere bezeichnen wir weder die Soliloquentenstellen noch die Turba-Chöre als Störungen, da (a) sie den Fluss des Evangelientextes durch eine andere Satzform/Besetzung lediglich erweitern, weil (b) der durch den Text vermittelte Zusammenhalt gewahrt bleibt und dominiert, und weil (c) diese Art der Umsetzung historisch völlig konventionell ist.

Es können allerdings Singularsätze mit Störungen zusammenfallen, so bei #12/#13, #20 bis #22, #29, #38 bis #40, (#45/#46 nur benachbart), #50 und #63 – am einfachsten zu sehen in den Zeilen 5 und 8 der Falttafel und in Tabelle 6.3 auf Seite 104. ⁴⁸⁰ In Teil IV ist dann der Punkt erreicht, wo Störung und Singularsatz *wesensmäßig* zusammenfallen.

Die Singularsätze sind aufgelistet in Tabelle 6.1. Die beigefügten graphischen Symbole³ finden sich auch in Zeile 5 der Falttafel.

³ Wir danken dem Sauerländischen Gebirgsverein für den Entwurf seiner Wanderzeichen.

				Betroffene Sätze:
				Kopfsatz
				Ev.
				Acc.
				Arie
				Chrl.
drei Soliloquenten	S=ENGEL	■	II #13	Ev.
	T=PROPHET	▣	V #50	Ev.
	B=HERODES	▣	VI#55	Ev.
drei Turba-Chöre	HEERSCHAREN	◆	II #21	Ev.
	HIRTEN	◆	III#26	Ev.
	WEISE	◩	V #45	Ev.Acc.
drei »un-normale« besetzte Arien:				
	Duett S+B	▲	III#29	Arie
	Echo-Arie S+S	▲	IV#39	Arie
	Terzett (S+T)+A	▲	V #51	Arie
dreimal Kombination »SB-Choral«				
	S+B	≡	I #7	Acc. Chrl.
	S+B	≡	IV#38	Acc. Chrl.
	S+B	≡	IV#40	Acc. Chrl.
Orchestervorspiel statt Eingangschor		○	II #10	Kopfsatz
Eingangschorsatz am Schluss wiederholt		⊗	III#24b	Kopfsatz
Freie Dichtung klingt secco statt accomp.		□	II #22	Acc.
Vierstimmiges Rezitativ S+A+T+B		✱	VI#63	Acc.

Tabelle 6.1: Die sechzehn Singularsätze, geordnet nach ihren Herkunftsschichten

Teil	Ev	Acc	Arie	Choral
I	-	-	-	(1)
II	1	1	-	1
III	1	-	-	1
IV	-1	-	-	(1)
V	1	1	-	-
VI	1	1(=Quartett)	-	-
<i>alle</i>	3	3	0	2(4)
Σ	15	15	12	14(16)

Tabelle 6.2: Störungen: Einschübe und Verkürzungen nach Gattungen

Teil	Hälfte	(erster) betroffener Satz	Störungs-Nr.	Singulärsatz		Auswirkung auf Satznummern
I	1	#7	■		SB-Choral (erste Irritation)	
II	1	#10	○		Chor tacet im Kopfsatz	
	1	#12	1		Einschub von Choral <i>in</i> Ev	+2
	1	#13	■		Soliloquent ENGEL	
	1+2	#16	2		Vertauschung von Choral und Ev	
	2	#20	3		Einschub von Ev(+Trb) und Acc zw. Aria und Choral	+2
	2	#21	◆		Turba HEERSCHAREN	+1
	2	#22	□		Accomp. klingt secco	
III	1	#26	◆		Turba HIRTEN	+1
	1	#28	4		Vertauschung von Arie und Choral	
	1	#29	▲		Duett	
	2	#31	5		Vertauschung von Acc und Arie	
	2	#34	6		Einschub von Ev und Choral <i>hinter</i> Ch., vor <i>Wdh.!</i>	+2
	2	#24b	⊗		Wiederholung des Kopfsatzes	(1)
IV	1	#38	7	■	SB-Choral	
	1	#39	7	▲	Echo-Arie	
	2	#40	7	■	Verkürzung (Streichen Ev und Doppelfunkt. SB-Choral)	-2
V	1	#45	◆		Integration von Acc in Turba WEISE	+1-1
	1	#46	8		Vertauschung von Arie und Choral	
	2	#50	9	▣	Einschub von Ev+Prophet zw. Acc und Arie	+1
	2	#51	▲		Terzett	
	2	#52	10		Einschub von Acc zw. Arie und Choral	+1
VI	1	#55	▣		(Secco-)Soliloquent HERODES	
	1(2?)	#58	11		Einschub von Ev zw. Arie und Choral	+1
	2	#63	12	✱	Einschub von 4-stimm. Rez. zw. Arie und Choral	+1

Tabelle 6.3: Zeit-1-liche Abfolge aller Abweichungen (Störungen und Singulärsätze)

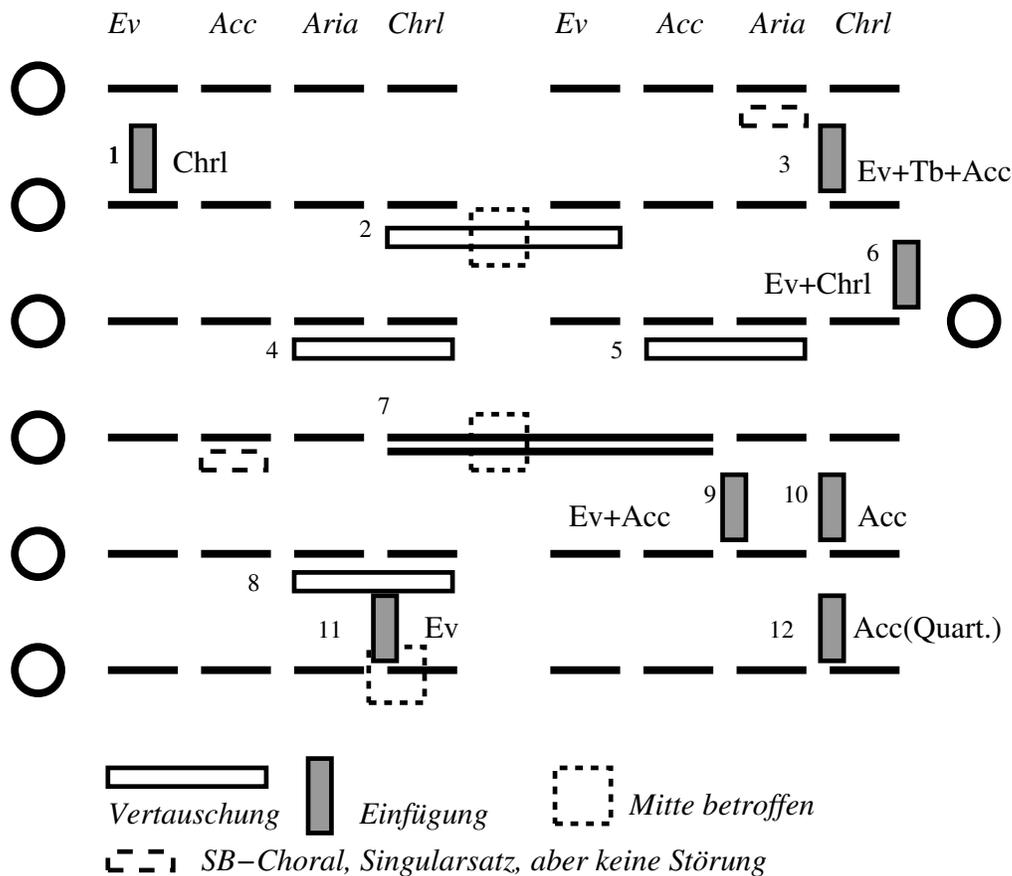


Abbildung 6.1: Positionen der Störungen im Grundschemata-G

6.1.2 Störungen

³⁰⁸Die Störungen des Ablaufes des Grundschemas-G zerfallen wiederum in drei Sub-Typen:

- Vertauschungen (von benachbarten Sätzen des Grundschemas-G)
- Einfügungen (von einem bis drei zusätzlichen Sätzen)
- Verkürzungen (durch Doppelfunktion und Integration, oder durch schlichtes Weglassen)

Alle Störungen finden sich zusammen mit den Singularsätzen in Tabelle 6.3, nach betroffenen Gattungen in Tabelle 6.2 und nach Position im Ablauf von Grundschemata-G in Abbildung 6.1.

Auf der Falttafel findet man unterhalb des Gattungsschemas Symbole für Vertauschungen (), Einfügungen () und die eine Verkürzung ().

6.1.3 Mehrnummern

³⁰⁹Die Abweichungen vom Typ Mehrnummer, also die zusätzlichen Satznummern, sind keine so direkten Phänomene wie die der anderen Typen, sondern dienen vielmehr als Strukturindiz. Die Nummerierung ist von den Herausgebern hinzugefügt,

und wechselnde Zahlen können auf wechselnde Realitäten nur hinweisen, mehr nicht. siehe auch die genauere Diskussion in der Methodologischen Zwischenbemerkung viii auf Seite 179.

³¹⁰ Jedes Phänomen vom Typ Mehrnummer hängt zwangsläufig von einer Störung ab, meist einer Einfügung. Bei der eine Verkürzung (Teil IV) sprechen wir von einer »negativen Mehrnummer«. In der Tat ergibt sich eine recht komplizierte Algebra von Implikationen zwischen allen Abweichungsphänomenen:

$$\begin{array}{llll}
 a \in \textit{Turba-Chorsatz} & \subset & \textit{Singularsatz} & \Rightarrow a \in \textit{Mehrnummer}(1) \\
 & & & \wedge a \notin \textit{Störung} \quad (!!!) \\
 a \in \textit{Soliloquenten-Auftritt} & \subset & \textit{Singularsatz} & \Rightarrow a \notin \textit{Mehrnummer}(-) \\
 & & & \wedge a \notin \textit{Störung} \quad (!!!) \\
 a \in \textit{Einfügung} & \subset & \textit{Störung} & \Rightarrow a \in \textit{Mehrnummer}(1) \\
 & & & \vee a \in \textit{Mehrnummer}(2) \\
 a \in \textit{Verkürzung} & \subset & \textit{Störung} & \Rightarrow a \in \textit{Mehrnummer}(-n) \mid n > 0
 \end{array}$$

Ein Turba-Chor z. B. verursacht eine Mehrnummer, ist auch ein Singularsatz, ist aber ^{†307} keinesfalls eine Störung, da das Grundschemata-G ja nicht beeinflusst wird, sondern nur adäquat umgesetzt.

Die Soliloquentenstellen sind Singularsätze, aber ³¹¹ weder Störungen noch Mehrnummern.

Eine Vertauschung zweier Sätze hingegen wie z. B. #16/#17 ist eine Störung, die weder Mehrnummer noch Singularsatz involviert.



^{†304 312} Man kann argumentieren, dass die Turba-Chöre der strukturelle Ausgangspunkt aller weiteren Einfügungen sind: Sie werden von der Konvention verlangt, und wenn eh schon zusätzliche Sätze eingefügt werden müssen, dann kann das auch als Strukturgenerator **angezapft** werden, und munter weitere Einfügungen vorgenommen.

³¹³ Insgesamt kann man sich die Gesamtzahl der Sätze wie folgt erklären:

$$\begin{array}{rll}
 & 54 & \text{Als } 6 \cdot 9, \text{ gegeben durch Grundschemata-G} \\
 + & 3 & \text{Durch die drei Turba-Chöre (HEERSCHAREN, HIRTEN, WEISE) in} \\
 \hline
 & 57 & \text{den Teilen II, III und V. (Dies sind auch Singularsätze.)} \\
 - & 2 & \text{Durch das Weglassen des zweiten secco und die Doppelfunktionen} \\
 & & \text{von #40 als Accompagnato und gleichzeitig als Choral in Teil IV.} \\
 & & \text{(Störungen vom Sub-Typus »Verkürzung«, es entstehen dabei Sin-} \\
 \hline
 & 55 & \text{gularsätze, siehe unten Abschnitt 6.4.2.)} \\
 - & 1 & \text{Durch die Integration des Accompagnato in dieselbe Nummer wie} \\
 & & \text{der Turba-Chor #45 in Teil V.} \\
 & & \text{(Störung vom Sub-Sub-Typus »Verkürzung durch Doppelfunkti-} \\
 \hline
 & 54 & \text{on«, produziert ebenfalls 1 Singularsatz.)} \\
 + & 10 & \text{Durch Störungen vom Sub-Typus »Einfügung«.} \\
 \hline
 & 64 &
 \end{array}$$

³¹⁴ Paradoxerweise werden die drei Mehrnummern der Turba-Chöre, deren notwendiges Auftreten (nach obigem Modell) das Konzept der Erweiterbarkeit ja erst induzierte, in dieser Darstellung bereits durch (subtraktive) Störungen ausgeglichen, ehe (Zeit-2) die weiteren (satznummern-erweiternden) Störungen überhaupt stattfinden.

^{↑309} Allerdings muss man sich bei den Abweichungen vom Typ Mehrnummer durchaus hüten, in zahlenmystische Überinterpretationen zu verfallen: Die Nummerierung der Sätze *kann* allemal ein **Strukturindiz** sein, braucht aber keinesfalls eigene Semantik zu tragen. So werden z. B. inkonsequenterweise die drei Soliloquenten-Stellen (ENGEL, PROPHET, HERODES) nicht als eigene Sätze gezählt, die drei Turba-Chöre hingegen doch.

³¹⁵ Auch wird z. B. in Teil II *ein* Choralsatz (#12, »Brich an, o schönes Morgenlicht«) *mit*ten in das Evangelien-Secco-Rezitativ *ingeschoben*. Obwohl also nur *eine* singuläre Abweichung vom Grundschema-G vorliegt, nämlich eben der eingeschobene Choral, entstehen jedoch *zwei* zusätzliche Satznummern, da das vom Herausgeber gewählte Verfahren nicht nur für diesen, sondern außerdem für die Fortsetzung der Evangelisten-Rede (»Und der Engel sprach zu ihnen«) auch eine neue Nummer vergibt.⁴

6.2 Globale Verteilung und Buntheit

Betrachten wir unbefangen die Erscheinungen des Vordergrundes, so zeigen sich zugleich eine deutliche einfache übergeordnete **Tendenz** und eine unübertreffliche Buntheit im Detail.

Die erste kann formuliert werden als ...

REGEL 18: Die Dichte der Störungen **steigert** sich zu einem Höhepunkt in Teil IV oder V, und **rundet sich**, indem sie wieder abnimmt.

Dies unterstützt das **Reprises-Verhalten** von Teil VI, wie es auf parallelen **Bestimmungsschichten** für Arien (siehe Abschnitt 5.3.4 auf Seite 88) und *Accompagnati* (R 14 in Abschnitt 5.5 auf Seite 95) bereits realisiert ist.

Für die folgenden Überlegungen ist ein Blick auf die Falttafel allemal hilfreich. ³¹⁶ Zunächst nehmen die Abweichungen deutlich zu: Als Höhepunkt kann angenommen werden (a) ³¹⁷ das Ende von Teil III, wo zwei zusätzliche Sätze angehängt werden, gefolgt von der Singularität der Wiederholung des Kopfsatzes. Oder (b) ³¹⁸ der Teil IV, der als **dialektischen Umschlag** der Zunahme der Verlängerungen die allerdeutlichste Verkürzung bringt. Oder aber (c) ³¹⁹ gar Teil V, wo die Folge von #45 bis #52 fast durchgängig mit Abweichungen durchsetzt ist. ³²⁰ Dies ist mit sechs Sätzen auch die längste Strecke, in der der Chor schweigt.

³²¹ **Rundung** entsteht dadurch, dass dann die Störungen wieder deutlich abnehmen: In Teil VI, wenn man ^{↑620} das vierstimmige Rezitativ #63 als eh exterritorial betrachtet, läuft das Grundschema-G wieder fast ungestört ab.

⁴ In der Falttafel durch nur *ein* Einschub-Symbol  angedeutet, welches sich über zwei Nummern erstreckt. Die Formeldarstellung bezeichnet diesen Einschub als vom Sub-Sub-Typ »Mehrnummer(2)«

Bei den Singularsätzen sind die Turbae und SB-Choräle recht homogen. Alle anderen sind hingegen ausgesprochen variant, sogar ^{†544} die Soliloquentenstellen.

Für die Störungen bieten Abbildung 6.1 und Tabellen 6.2 und 6.3 ^{†303} eine deutliche Anmutung von Regel-Losigkeit bezogen auf deren Arten und Positionen. Dies dient dem ästhetischen Ziel der Erhöhung der Entropie und dem Eindruck üppigen Wucherns. Es treten auf:

- Sieben Einschübe mit jeweils anderem Inhalt.
- Vier oder fünf⁵ Einschübe zwischen Arie und Choral,
- mit drei oder vier⁶ Arten von Inhalt.
- Drei Einschübe an anderer Stelle.
- Zwei Einschübe in einem ersten Halbtteil,
- und fünf in einem zweiten.
- Vier Einschübe von einem Satz,
- zwei Einschübe von zwei Sätzen,
- ein Einschub von drei Sätzen.
- Vier Vertauschungen,
- in drei verschiedenen Ausprägungen.
- Zwei Vertauschungen in einem ersten Halbtteil,
- eine Vertauschung in einem zweiten,
- und eine Vertauschung, die beide Halbtteile betrifft.
- Eine Verkürzung.

Es regiert offensichtlich *varietas delectans*.

³²² Störungen vier und acht sind identisch: Vertauschung von Arie und Choral, bei #28/#29, erste Hälfte von Teil III und bei #46/#47, erste Hälfte von Teil V. ³²³ Beide treten nach einem Turba-Chor auf.

³²⁴ Sonst sind aber keine zwei Störungen identisch. (Vergleiche allerdings unten Abschnitt 6.4.21 zu Störung elf, die eine Wiederholung von Störung zwei erst irrigerweise annehmen lässt.)

Dem entspricht die parallele **Bestimmungsschicht** der »Satzzahlen pro Gattung«, vgl. Tabelle 6.2.⁷ ³²⁵ Wie immer man zählt, im **Vordergrund** werden letztlich ziemlich »krumme« Zahlen auf die sechs Teile des Gesamtwerkes verteilt, siehe Abschnitt 8.1.

³²⁶ Es gibt genau vier Vertauschungen benachbarter Sätze, aber nicht alle vier Möglichkeiten treten auch auf, sondern ^{†322} eine wird wiederholt. ³²⁷ Besonders wird die Variante Ev↔Acc ausgespart; der Evangelist als Beginn jeder Grundschemata-G-Hälfte hat also eine feste Position, nach dem Prinzip **konstant vs. variabel**. ³²⁸ Durch Störung zwei ist er allerdings doch von einer Vertauschung betroffen, aber eben nur an zweiter Position des vertauschten Pärchens, ermöglicht durch den zyklischen Ablauf.

⁵ Teil III.2 Ev–Acc–Aria–Chrl–Ev–Chrl kann auf zwei Arten interpretiert werden.

⁶ Wenn man das Quartett #63 nicht auch als Acc wertet.

⁷ Die Zahlen in Klammern in der Spalte »Choral« berücksichtigen die zwei SB-Choräle, wo der Choral ja parallel hinzugefügt ist und nicht störend in den Ablauf eingeschoben.

³²⁹ Es wird dreimal eine Zweier-Menge aus Secco und Accompagnato eingefügt, und zwar systematisch in drei Varianten, dabei verursachend fünf Störungen, darunter alle vier Einschübe zwischen Arie und Choral. Nennen wir diese Stelle *X*, so geschieht diese Einfügung in Teil II an der Stelle *X* im zweiten Halbteil *en bloc*; in Teil V aufgeteilt, an Stelle *X* im zweiten Halbteil und eine Stelle vorher; in Teil VI ebenfalls aufgeteilt, an den Stellen *X* beider Halbtteile.

³³⁰ Zweimal wird ein Choral als zusätzlicher eigener Satz, also als Störung eingefügt (Störungen eins und sechs), zweimal aber zum Singulersatz SB-Choral hinzugefügt, ohne das Grundschema-G zu stören. (Dazu einmal sogar durch Verkürzung, siehe Abschnitt 6.4.13.)

Es gilt also weder eine fade Regelmäßigkeit, noch gilt das strenge **Wiederholungsverbot** – ^{↑303}ästhetische Zielvorstellung ist schlechthin die Buntheit und Geschmücktheit.

³³¹ Diese aber ist, dem Strukturprinzip von **konstant vs. variabel** folgend, deshalb erreichbar, weil die vorangegangenen (Zeit-2!) Ableitungsschichten umso strenger generiert wurden.

6.3 Konstruktionslogik der Abweichungen aus ihren Auswirkungen

Schon aus den allgemeinen Grundsätzen des kompositorischen Handwerkes (**Minimierung der Willkür** etc., wie in Kapitel 2 ausgeführt) sollen trotz all dieser Buntheit die aufgeführten Abweichungen im **Mittelgrund** allemal sauber begründet sein. Noch mehr aber, weil ja auch ihre Keime und Vorbilder, die Singulersatz in ihren jeweiligen Quellbereichen durchaus stark vermittelt und nach musikalischer Notwendigkeit entstanden sind. ³³² Diese Begründetheit steht in einem scheinbaren Widerspruch zu der angestrebten ^{↑303} Anmutung von Spontaneität, und ist deshalb eine besondere Herausforderung für den Komponisten.

Als übergeordnete Regel kann deshalb nur ein aller-allgemeinstes Prinzip angegeben werden:

REGEL 19: Die Folge der Störungen soll unbemerkt beginnen und jede einzelne möglichst natürlich aus ihren Vorgängern folgen.

Es ist also eine möglichst weitgehende **Vermittlung** gefordert, zunächst ³³³ zwischen je zwei aufeinander folgenden/benachbarten Abweichungen, als *lokale* Wirkung. Betrachtet werden also Punkt-zu-Punkt-Beziehungen wie **Parallelbildung**, **Strukturecho** oder gegensätzliches **Aufwiegen**. Die meisten Abweichungen sind Reflex auf ihren unmittelbaren Vorgänger und rufen ihrerseits nur die unmittelbar folgende hervor, wie eine fallende Kette von Dominosteinen. Die allererste Abweichung ist ein Stein in einen Teich geworfen; alle folgenden sind die Reflexion der Wellen am Ufer, dann deren Reflexion am gegenüberliegenden Ufer, und dann die Schnitte der sich vielfältigenden Rückläufe.

Aber dabei kann es beim Fortschreiten der Zeit-1, wegen der verknüpfenden Natur unserer Wahrnehmung, nicht bleiben, und es folgt notwendigerweise

REGEL 20: Die von den Störungen verursachten Gestalten sollen darüber hinaus Fernbeziehungen über das Werk spannen, also *globale* Wirkung ausüben.

³³⁴ Es soll also im Endergebnis Eins-zu-eins-Entsprechungen auch in weiteren Abständen geben, z. B. die erste Störung der ersten Werkhälfte zu deren letzter oder zur letzten des Gesamtwerkes etc.

³³⁵ In beiden Fällen, lokal wie global, haben die Abweichungen naturgemäß die Möglichkeit, sich auf verschiedene **Bestimmungsschichten** und **Gattungsschichten/Werkschichten** der Gesamtarchitektur gleichermaßen zu beziehen, und sind so fähig, all diese **punktweise zusammenzuschweißen**.

Die Regelmäßigkeit (im weiteren Sinne des Wortes) ist also bei den Abweichungen nicht geringer als bei den durchgängigen, »longitudinalen« **Mittelgrund-Schichten**, sie ist nur andersartig.⁸

Die konkrete Ausführung dieses allgemeine Programmes bezieht sich also auf die *Auswirkungen* der Störungen, das sind die Strukturen und Muster, die ohne sie im Werke nicht zu finden wären. ³³⁶ Diese leben nicht nur, wie bisher aufgeführt, in der **Bestimmungsschicht** der **Gattungen** der einzelnen Sätze, im Rest des Kapitels abgekürzt als **G**, sondern **materialnotwendig** deshalb auch in den **Besetzungen**, abgekürzt **B**.

³³⁷ Die Behandlung der Bestimmungsschichten **G** und **B** kann parallel gehen (so dass eine bestimmte Struktur in Gattung und Besetzung gleichzeitig erscheint), sie muss es aber nicht. Die Bestimmungsschichten sind teilweise unabhängig und kontrapunktisch setzbar.

Im Grundschema-G können niemals zwei gleichartige Satztypen (auf der Ebene **G**) direkt auf einander folgen. Dies soll weiterhin gelten und muss somit zur Regel erhoben werden:

REGEL 21: Auch wegen einer Störung sollen niemals zwei gleichartige Sätze aufeinander folgen.

(Diese Regel ist eine Instanz des **Wiederholungsverbot**es. Auf der Ebene **B** entspricht ihr die sehr lange Vermeidung und seltene Verwendung der Sänger-Unifikation, wie besprochen in Abschnitt 5.5 auf Seite 95.)

Um die Regeln weiter konkretisieren zu können und ihre Umsetzung herauszuarbeiten, führen wir zunächst zwei getrennte **Materialanalysen** durch, um die eh unumgeharen **Material-Notwendigkeiten** zu überblicken und die überhaupt verbleibenden Freiheitsgrade überschauen zu können. Die beiden beteiligten Materialien sind die Operationen von Einfügen und Vertauschen *per se*, und die genuinen Symmetrien des ungestörten Grundschema-G.

⁸ Die Formulierungen dieser (Pseudo-)Regeln machen klar, dass an dieser Stelle abermals ein Wechsel der Analyse-Methode und des Darstellungs-Stiles verzeichnet und verziehen werden muss: was im Folgenden als bilaterale Befunde nur mitgeteilt wird, könnte eventuell auch abstrahiert und in Regeln gegossen werden; was als Rückverweis erscheint sollte eventuell als Vorweis symmetrisch gemacht werden; die wenigen Vorverweise sind rein *a gusto* und sollten eliminiert oder komplettiert werden; was Plan ist und was Effekt ist nicht deutlich getrennt. Notwendig wäre es, hier aufzuräumen, aber dazu ist zur Zeit leider keine Zeit-5. (Siehe Tabelle 3.1 auf Seite 25;-) Deshalb übernehmen wir, ganz im Gegenteil, die Doppelseitigkeit des Inhaltes auch für die Form und stellen z. B. die SC-Folge als Plan an den Anfang, aber die SCS-Symmetrie als Resultat an das Ende. Leserin muss sich eh ihr eigenes Bild machen. Die Fülle der Befunde und deren Schönheiten mögen dafür entschädigen.

6.3.1 Materialanalyse: Auswirkungen der Störungen im Abstrakten

Wir abstrahieren zunächst von jeder konkreten Anwendung und setzen nur voraus eine unbegrenzte Folge von *genuinen Elementen*, deren n paarweise verschiedenen Typen zyklisch eine Grundsequenz der Länge n wiederholen. Wir betrachten die Auswirkungen der grundlegenden Störungs-Operationen Vertauschen und Einfügen ganz abstrakt. Die Ergebnisse sollen auf die **Bestimmungsschichten** **G** und **B** des Grundschemas-G angewandt werden, bei je leicht unterschiedlichem n , aber das kommt erst später (Zeit-4). Übernommen und verallgemeinert wird nur R21, was hier bedeutet, dass auch nach den Störungen keine Elemente gleichen Typs benachbart sein dürfen.

Eine erste Art von Auswirkungen zeigt sich an den erklingenden Nachbarschaften, also geordneten Paaren von Typen, genannt (*direkte*) *Abfolgen*. Die wiederholte Grundsequenz definiert n direkte Abfolgen. Diese heißen *genuine Abfolgen*. Der *Abstand* zweier Typen A und B ist die minimale Zahl der Schritte, die in der (gegebenenfalls wiederholten) Grundsequenz vorangegangen werden müssen, um von A nach B zu kommen. Diese Zahlen sind äquivalent modulo n . Der Abstand einer Abfolge ist der Abstand von ihrem linken zum rechten Bestandteil. Die genuine Abfolgen haben den Abstand $+1$. Der Abstand der Typen zweier entfernterer Elemente ist immer gleich der Summe der paarweisen Abstände aller dazwischenliegenden (modulo n).

Die Zahl 0 entspricht als Abstand gelesen der identischen Wiederholung, die ja verboten bleiben soll, und darf sich folglich nie ergeben. Der Abstand $-n$ heißt »invers« zum Abstand n ; eine Abfolge ist invers zu einer anderen, wenn die beiden Bestandteile ausgetauscht sind; die zu den genuine Abfolgen inversen heißen *invers-genuin*. Alle anderen heißen (*zur Grundsequenz*) *fremde Abfolge*.⁹

Eine zweite Art von Auswirkungen folgt wiederum aus denen der ersten Art: Wann immer nämlich eine Abfolge direkt folgt auf die ihr inverse Abfolge, sind die äußeren Elemente dieses Tripels vom selben Typ, und es herrscht (direkte, einfachst-materielle) Symmetrie.

Es ist klar, dass die Grundsequenz selber die so definierte Symmetrie nur hervorbringen kann für den trivialen Fall $n = 2$. Denn sonst folgt niemals ein genuiner Abstand auf seinen inversen.

Ein relativ unaufwendiger Fall ist nun, dass eine der beiden an der Symmetrie beteiligten Abfolgen (= Abstand zwischen benachbarten Elemente) genuin ist, und nur die andere durch eine Abweichung¹⁰ hervorgebracht werden muss. Dies nennen wir *genuin generierte Symmetrie*, oder *gg-Symmetrie*. Sind beide Abfolgen, die die Symmetrie konstituieren, Konsequenz ein und derselben Abweichung, so heißt das

⁹ Anwendungsbeispiele zur Verdeutlichung: Sei $n = 4$ und die Folge $\langle 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, \dots \rangle$, dann sind $(1, 2)$ und $(4, 1)$ genuine Abfolgen mit dem Abstand 1 und $(2, 1)$ und $(1, 4)$ invers-genuine mit dem Abstand -1 .

Für das Grundschemas-G (ohne Kopfsatz) ist Acc-Ar eine genuine, Ar-Acc eine invers-genuine und Acc-Choral eine fremde Abfolge.

¹⁰ Im Kontext der später wieder aufgenommenen konkreten Werkanalyse sind, wie erwähnt, damit Singulärsätze und Störungen gemeint; in der folgenden abstrakten Materialanalyse nur letztere.

doppelt synthetische Symmetrie, oder *ds-Symmetrie*. Sind beide die Symmetrie bildenden Abfolgen die Konsequenzen von je einer anderen Abweichung, so heißt das *doppelt doppelt synthetische Symmetrie*, oder *dds-Symmetrie*.

Methodologische Zwischenbemerkung vi: Arten von Symmetrien

Bei einer Symmetrie **mit materieller Achse** steht ein Element im Mittelpunkt, das sich gleichsam zu sich selbst symmetrisch verhält, und seine linken und rechten Nachbarn verhalten sich symmetrisch gegeneinander.

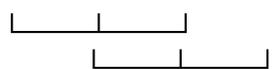
Bei einer Symmetrie **mit struktureller Achse** verhalten sich alle Elemente symmetrisch, in der Mitte steht »Luft«, die Grenze zwischen zwei Elementen, (In den hier besprochenen Fällen schließt das ubiquitäre Wiederholungsverbot derartige Symmetrien fast durchgängig aus.)

Unter **einfachster-materieller** Symmetrie verstehen wir eine schlichte Abfolge

X Y X

Die beiden *X* heißen »Arme«, wie bei einer Waage, das *Y*, wie erwähnt, Achse. Trivial aber wichtig ist, dass die beiden darin enthaltenen Abstände gegeneinander invers sind, $(x, -x)$. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass Symmetrien umso wirkmächtiger sind, je einfacher.

Verschränkte Symmetrien nennen wir Bildungen nach dem Prinzip

A B A B


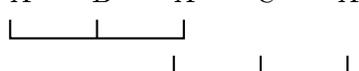
wo vier Elemente durch Überlappung zwei dreiteilige Symmetrien bilden. Wie stark diese je wirkmächtig sind, ist, wie bei allen Befunden, immer kritisch zu überprüfen. Materiell vorhanden und damit zumindest Ahnung und Anregung im Rezeptionsprozess sind sie allemal, wenn sie sich gegenseitig vielleicht auch eher neutralisieren statt verstärken. Hier bilden die Abstandsmaße der Elemente die Folge $(x, -x, x)$.

Hier ist die Achse der ersten Symmetrie ein Arm einer zweiten. Bei der **nivellierten Symmetrie** wird sie, dazu dual, Arm derselben:

A A A

Diese Symmetrie ist objektiv zweifellos gegeben, wird aber in der Wahrnehmung durch die identische Wiederholung zumeist jeder Wirkmächtigkeit beraubt werden.

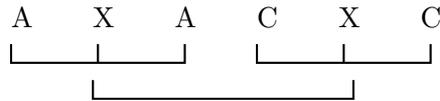
Verkettete Symmetrien teilen sich genau ein Element, die Abstände sind $(x, -x, y, -y)$:

A B A C A


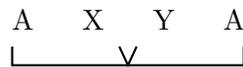
Gereihte Symmetrien sind zwei aufeinander folgende, aber nicht überlappende Symmetrien:



Hyper-Symmetrien sind Symmetrien *von* Symmetrien, z. B. bezogen auf voranstehende gereichte Symmetrie:



Eine **doppelzentrische Symmetrie** hat zwei verschiedene benachbarte Elemente als materielle Achse:



(Dieses gegabelte Symbol findet sich auch auf der Falttafel.)

Entsprechend kann man eine **dreifach-zentrische Symmetrie** definieren, die konkrete **Wirkmächtigkeit** wird aber **rapide** abnehmen, siehe die Diskussion unten in Abschnitt 6.4.22 auf Seite 153. — \wp —

Jeder Einschub von k weiteren Elementen (der bekannten Typen) in die Grundsequenz der Länge n hat nun *per se* bestimmte Auswirkungen. Seien die linksseitigen Abstände der eingeschobenen Elemente s_0, s_1, \dots , und der rechte Abstand des letzten entsprechend s_k . Es muss gelten wegen dem Wiederholungsverbot

$$\forall_{i \in \{0..k\}} \bullet s_i \not\equiv 0 \quad (6.1)$$

wobei \equiv immer für die Gleichheit modulo n steht. Außerdem muss, weil wir ja in die Grundsequenz einfügen, die überall den Abstand $+1$ hat, gelten

$$\sum_{i \in \{0..k\}} s_i \equiv +1 \quad (6.2)$$

Jeder Einschub ist in der Vordergrundgestalt nur dann erkennbar, wenn er neue Abfolgen einführt, die in den genuinen nicht enthalten sind. Dies ist nur dann nicht der Fall, wenn $s_0 \equiv s_1 \equiv \dots \equiv s_k \equiv +1$, also $1 * k + 1 \equiv +1$, was bedeutet dass $k = n * m$ mit $m \geq 1$. Im Resultat wäre dieser Einschub als solcher gar nicht zu erkennen, ein ganz extremer Fall von **Vordergrund-Kongruenz**, siehe Abschnitt 6.3.2.

Sei $k = 1$. Dann folgt aus 6.2 und 6.1

$$\forall_{i \in \{0..1\}} \bullet s_i \neq 1 \quad (6.3)$$

Bei $n = 2$ gibt es aber außer 0, 1 keinen weiteren Werte für s , also sind Einfügungen gar nicht möglich. Bei $n = 3$ bleibt nur übrig $s = 2 \equiv -1$. Bei $n = 4$ bleiben $s = 2 \equiv -2$ und $s = 3 \equiv -1$. In all diesen Fällen wird oben definierte genuin-generierte Symmetrie (gg-Symmetrie) erzeugt:

Für $n = 3$ gilt $(s_0, s_1) = (-1 \equiv +2, -1)$. Aus der Operation und den Werten für k, n und s_0 bis s_k berechnen wir eine Kurzbezeichnung. Diese Operation heißt also (Ein-1:3-1-1). Sie bewirkt zwei invers-genuine Abfolgen. Zusammen mit den umgebenden genuinen Folgen ergibt sich die Folge der Abstände

$$\langle \dots, +1, +1, -1, -1, +1, +1, \dots \rangle$$

Dies aber bedeutet zwei verkettete symmetrische Tripel, wo $+1$ und -1 an einander stoßen. Das eingeschobenen Element ist letztes der ersten und erstes der letzten Symmetrie. (Man lese die *Kommata* in diesen Abstandsfolgen immer als die Elemente.) Vorstehende Formel bewirkt z. B., mit dem eingeschobenen Element in Klammern, die Typen-Folge K-L-(K)-M-K-L-M

Bei $n = 4$ heißen die Operationen (Ein-1:4-1+2)

$$\langle \dots, +1, +1, -1, +2, +1, +1, \dots \rangle$$

und (Ein-1:4+2-1)

$$\langle \dots, +1, +1, +2, -1, +1, +1, \dots \rangle$$

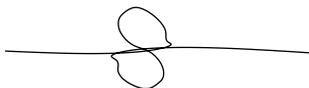
Hier ergibt sich also jeweils nur *eine* gg-Symmetrie: Bei den Abständen $(+1, -1)$, resp. $(-1, +1)$ erscheint jeweils eine invers-genuine und eine fremde Abfolge. (Beispiele K-L-(K)-M-N und K-L-(N)-M-N)

Erst bei $n > 4$ kann eine (direkte) Symmetrie überhaupt vermieden werden, z. B. in (Ein-1:5+3-2) mit

$$\langle \dots, +1, +1, +3, -2, +1, +1, \dots \rangle$$

weil ab jetzt $+3 \neq 0$, z. B. J-K-L-(J)-M-N.

Diese Erkenntnis ist verblüffend und von fundamentaler Bedeutung für die Konstruktion: ³³⁸Die *allereinfachste* Maßnahme, das Einfügen *auch nur eines Elementes an beliebiger Stelle* bringt (unter Wiederholungsverbot und mit $n \leq 4$) die so wichtige Eigenschaft der Symmetrie material-notwendigerweise hervor. Das gilt dann ja auch für das Grundschema-G des Weihnachtsoratoriums.



Zum doppelten Einschub $k = 2$:

Für $n = 2$ ist wegen 6.1 nur $(s_0, s_1, s_2) = (+1, +1, -1 \equiv +1)$ möglich. Dieser hat also im Vordergrund gar keine Auswirkungen und ist deshalb in unserem Kontext nicht verwendbar. Sei also im Folgenden $n \geq 3$. Betrachten wir die Möglichkeiten geordnet nach wachsender Anzahl neu eingeführter Abfolgen (= Abstände benachbarter Paare).

Sei diese zunächst minimal, also nur *ein* Abstand aus s_0, s_1, s_2 sei $\neq +1$. Dieser muss dann, um 6.2 zu erfüllen, auf -1 gesetzt werden. Egal welcher von den dreien gewählt wird, im umgebenden Kontext führt es allemal zu der Abfolge

$$\langle \dots, +1, +1, +1, -1 + 1, +1, \dots \rangle$$

sodass wir die Operation als (Ein-2:3ff-1) bezeichnen können, wie in der Folge K-L-(K-L)-M-K-L. Sie bewirkt eine neue Abfolge, die invers-genuine -1 , und zwei verschränkte Symmetrien, die diese -1 benutzen. Sie sind genuin generiert (gg), weil der jeweils andere Abstand $+1$ ja genuin ist.

Will man genau zwei neuartige Abfolgen, so geht zunächst $(s_0, s_1, s_2) = (+1, x, -x)$ mit $x \neq 1 \wedge -x \neq 1$. Deshalb muss gelten dass $n \geq 4$, denn dann geht zumindest $x = 2$. Die Operation Fall heißt also (Ein-2:4ff+x-x).

Hier nun herrscht ds-Symmetrie um das rechts eingeschobene Element; dessen linker und rechter Abstand sind beide nicht-genuin und die einzig neu eingeführten. ($\gg ds \ll = \gg$ doppelt synthetisch $\ll =$ beide an der Symmetrie beteiligten Abstände gehen auf dieselbe Störung zurück, wie auf Seite 111 definiert.)

Die Formel $(s_0, s_1, s_2) = (x, -x, +1)$ ist im Vordergrundresultat nicht von vorangehender zu unterscheiden. Sie haben in gewisser Weise einen *Vexier-Typ*:

$$\begin{array}{c} K - L - (M - K) - M - N - \\ K - L - M - (K - M) - N - \end{array}$$

Dieses Resultat kann allemal so rezipiert werden, als wären nicht zwei Elemente in die Sequenz eingeschoben worden, sondern nur *ein* neues Element \gg in das Innere \ll eines genuinen, dessen Ablauf damit in zwei Teile unterbrechend:

$$K - L - M - (K) - M - N -$$

Dieser Effekt heiÙe *Vexier-eins*.

Der Fall $(s_0, s_1, s_2) = (x, +1, -x)$ (Ein-2:4ff+x+1-x) schafft zwei neue, nicht-genuine Abfolgen, aber keine (direkte) Symmetrie.

Beispiel: N-K-L-(N-K)-M-N-K Es treten allerdings eine Fülle von verschränkten und verketteten doppelzentrischen Symmetrien auf (N-(KL)-N, K-(LN)-K, N-(KM)-N, K-(MN)-K). Aber gerade durch ihre Häufung neutralisieren sich diese und werden wohl nur selten wirkmächtig werden. (Vgl. zu den mehrzentrischen Symmetrien den Abschnitt 6.4.22).

Sollen alle drei Abstände nicht genuin sei, so ergibt sich

$$(s_0, s_1, s_2) = (x, y, 1 - x - y) \quad (6.4)$$

$$x \neq +1 \wedge y \neq +1 \wedge s_2 \neq +1 \quad (6.5)$$

Aus 6.4 und 6.5 folgt $-x - y \neq 0$, also $x + y \neq 0$.

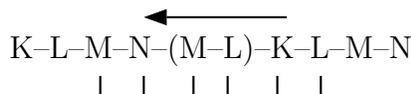
Aus 6.4 und 6.1 folgt $1 - x - y \neq 0$, also $-x - y \neq -1$, also $+x + y \neq +1$.

Für $n = 3$ gibt es für s_0 und s_1 nur die Möglichkeit $-1 \equiv 2$. Dies führt aber zu $s_2 = 3 \equiv 0$ und scheidet aus,

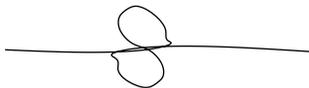
Für $n = 4$ ist genau das aber mit $(s_0, s_1, s_2) = (-1, -1, 3 \equiv -1)$ eine Lösung, genannt (Ein-2:4-1-1-1). (Die anderen möglichen Belegungen $(2, -1, 0)$ und $(2, 2, -3 \equiv 1)$ sind keine Lösungen.) Dies bedeutet drei invers-genuine Abfolgen und zwei gereihete gg-Symmetrien:

$$\langle \dots, +1, +1, -1, -1, -1, +1, +1, \dots \rangle$$

Die Teilfolge von beiden eingeschobenen Elemente mit ihren Nachbarn beschreibt also einen einmaligen vollständigen *Rücklauf* der Grundsequenz



Bei $n > 4$ entstehen zunehmend mehr Möglichkeiten für die Belegung von s_1 und s_2 , nämlich alle die 0 und +1 weder enthalten noch dazu kombinieren. Für $n = 5$ sind so möglich $(+2, +2, +2)$, $(+3, -1, -1)$, $(+4, -2, -1)$, $(+4, -1, -2)$ etc. Man sieht dass die erste Lösung schlagartig drei fremde Abfolgen einbringt. Auch dies ist bei genügend großem n naturgemäß leichter. Da das Ohr die großen Abstände aber nur noch schwer unterscheiden kann, werden die Möglichkeiten bei noch stärker wachsendem n zwar deutlich zahlreicher, aber nützlich eher als Entropiegenerator denn als Strukturierungsmittel.



Bei **Vertauschungen** zweier benachbarter Elemente der Ausgangsfolge entstehen immer drei neuartige Abfolgen (also nicht genuine, solche mit Abständen $\neq +1$) nach der Formel

$$(s_0, s_1, s_2) = (+2, -1, +2)$$

(Wie gesagt: In diesen Tupeln oder Folgen von Abstände sehe man die Kommata immer als die Elemente.) Die vertauschten Elemente haben **materialnotwendig** untereinander den invers-genuine Abstand und ihre Außenkanten abhängig von n eventuell einen fremden.

Für $n = 2$ gilt $2 \equiv 0$, es sind also Vertauschungen nicht erlaubt, wegen dem Wiederholungsverbot.

Für $n = 3$ gilt $2 \equiv -1$, die Reihenfolge geht über in

$$(s_0, s_1, s_2) = (-1, -1, -1)$$

Wir nennen den Fall (Tausch:3-1-1-1); sein Effekt ist sehr ähnlich wie in (Ein-2:4-1-1-1): drei invers-genuine Abfolgen, einmaliger vollständiger Rücklauf der Grundsequenz, zwei gereichte gg-Symmetrien. Hier sind wegen $-1 + (-1) + (-1) = -3 \equiv 0$ deren Zentren identisch und es entsteht Hyper-Symmetrie:

$$\begin{array}{cccccccc} A & - & B & - & C & - & (B & - & A) & - & C & - & A & - & B & - & C. \\ & & & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & & & & & & \\ & & & & & & \underbrace{\hspace{3cm}} & & & & & & & & & & & \end{array}$$

(Dies galt oben bei $n = 4$ natürlich nicht.)

Für $n \geq 4$ ist der Abstand 2 nicht mehr $\equiv 0$. und die Formel $(+2, -1, +2)$ generiert (Fall Tausch:4ff+2-1+2) tatsächlich zwei fremde Abstände und einen invers-genuine, dabei keine Symmetrie.

Um für $n \geq 4$ durch Vertauschungen Symmetrien zu erzielen, müssen zwei Vertauschungen sich genügend nahe kommen, siehe unten Abschnitt 6.4.9 auf Seite 136. Eine sich so ergebenden Symmetrie ist noch schwächer als eine ds-Symmetrie, da nicht nur beide Abstände aus einer Störung hervorgehen, sondern beide sogar noch aus verschiedenen; sie heißt (siehe oben) dds-Symmetrie. Bei einer weiteren Erhöhung von n ändert sich grundsätzlich nichts, nur werden lokale Symmetrien nur durch Vertauschen noch aufwendiger.

Tabelle 6.4 fasst die Arten von Störungen und ihre Auswirkungen zusammen.

6.3.2 Vordergrund-Kongruenz der Störungen

Die Auswirkungen der Störungen im Vordergrund sind durch die oben aufgeführten Formeln ihrer Abstände eindeutig beschrieben. Diese wurden oben als rechts- und linksseitig eingebettet in den ungestörten Normalablauf $\langle \dots, +1, +1, +1, \dots \rangle$, die genuine Grundsequenz, angenommen.

Die Frage aber, welche aktive kompositorische Maßnahme die Ursache einer Störung ist, hat keine eindeutige Antwort. Vielmehr ist dies ein schönes Beispiel für Vordergrund-Kongruenz, weil hier deren Wirkungs- und Wahrnehmungsmechanismen deutlich demonstrierbar, einfach nachvollziehbar und exakt beschreibbar sind:

Nehmen wir als Beispiel die Störung (Ein-2:3ff-1), also Einfügen von zwei Elementen mit $n \geq 3$ in der konkreten Form (Ein-2:4-1). Diese Operation schließt drei neu zu definierende Abstände ein. Welche Elemente aber tatsächlich eingefügt »wurden« (betrachtet in der Zeit-2 des stufenweisen Ableitungsprozesses im Mittelgrund) lässt sich am Ergebnis allerdings nicht ablesen:

K	L	M	L	M	N	K	L	M	N
+1	+1	-1	+1	+1	+1				
	L	M							
		M	L						
			L	M					

Klasse	Name	neue Abfolgen		Symmetrien	
	Beispiel	invers-genuin	fremd	gg	ds
Einfügung $k = 1$	Ein-1:3-1-1 K-L-M-(L)-K-L-M	2	-	2 verkettet	-
	Ein-1:4-1+2 K-L-M-(L)-N-K-L-M	1	1	1	-
	Ein-1:5-2+3 K-L-M-(K)-N-J-K-L-M	-	2	-	-
Einfügung $k = 2$	Ein-2:3ff-1 K-L-M-(L-M)-K-L-M	1	-	2 verschränkt	-
	Ein-2:4ff+x-x K-L-M-(K-M)-N-K-L-M	-	2	-	1
	Ein-2:4ff+x+1-x K-L-M-(K-L)-N-K-L-M	-	2	-	-
	Ein-2:4-1-1-1 K-L-M-(L-K)-N-K-L-M	3	-	2 gereiht	-
Vertauschung	Tausch:3-1-1-1 K-L-M-K-(M-L)-K-L-M	3	-	2 gereiht, hyper	-
	Tausch:4ff+2-1+2 K-L-M-N-K-(M-L)-N-K-L-M	1	2	-	-

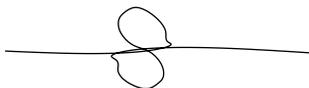
Tabelle 6.4: Störungen und ihre Auswirkungen

Die letzten drei Zeilen geben drei verschiedene Einfügungsoperationen, die alle zum gleichen Vordergrundergebnis führen. Dies entspricht den unterschiedlichen oben als Alternativen angeführten Abstands-Folgen $(s_0, s_1, s_2) = (-1, +1, +1)$ oder $(+1, -1, +1)$ oder $(+1, +1, -1)$.

Die meisten der oben aufgeführten Mittelgrund-Operationen haben derartig mehrdeutige Relationen zum sich ergebenden Vordergrund.

Wir nehmen allerdings normalerweise an, dass das Prinzip der **Minimierung der Willkür** auch im Rezeptionsmechanismus des Hörers gilt: eine Störung wird frühestens dann (Zeit-1) angenommen, sobald es unumgänglich ist. In Fällen wie diesen wird das Rezeptionsvermögen erst beim Eintreten des Abstandes -1 eine Störung empfinden, und an dieser Stelle der Zeit-1 auch den kompositorischen Eingriff im Mittelgrund, in Zeit-2 vermuten, also einen Einschub der zweiten Folge L–M.

Jedes Nach-Vorne-Verlagern der vermuteten zugrundeliegenden Operation kann selbstverständlich a posteriori geschehen, aber nur dann, wenn andere Daten, wie Parallelbildungen auf anderen **Bestimmungsschichten** und/oder zu anderen Zeit-1-punkten etc., dies als sinnvollere Interpretationsvariante nahelegen. Wenn also in dem Werk, aus dem obiges Beispiel genommen sei, an anderer Stelle immer wieder penetrant Elemente vom Typ M eingeschoben werden, dann kann genau jene nachträgliche Uminterpretation stattfinden und M–L als der störende Einschub erkannt werden.



Noch weitergehende **Vordergrund-Kongruenz** besteht dann, wenn Einfügungen und Vertauschungen sogar als deren Gegenteil, als Verkürzungen hörbar werden, geeignete konkrete Ausprägung vorausgesetzt. Dieser Vexier-Effekt, genannt *Vexier-zwei*, hat abnehmende Wahrscheinlichkeit bei zunehmendem Abstand. Im Falle von $n = 4$, wie beim Grundschema-G, ist aber der einzig mögliche fremde Abstand minimal, nämlich $\equiv 2$.

K	L		M	N	K	L	...
K	L	N	M	N	K	L	...
			$\uparrow x$	$\uparrow y$			
K	L		N	M	K	L	...
				$\uparrow x$			

Sowohl der Einschub als auch die Vertauschung kann ab dem N erstmal als Weglassen des M gehört werden. Erst ab der Stelle $\uparrow x$ kann sich die Wahrnehmung vom Weglassen zum Vertauschen korrigieren.

Effekt *Vexier-drei* besteht darin, dass ein Einschub als eine Vertauschung missverstanden werden kann, wenn er genau mit den Abständen $(2, -1)$ geschieht. Erst ab Position $\uparrow y$ ist klar, dass $N-M$ keine Vertauschung ist, sondern das erste N halt eingeschoben.

6.3.3 Symmetrie als grundlegend generierendes Prinzip der Abweichungen

Interessanterweise scheint es diese (zunächst nur als vorbereitend gemeinte) **Materialanalyse** der Störungs-Operationen Einfügen-an-sich und Austausch-an-sich zu sein, die die Auswahl des die Störungen regulierenden Prinzips fast schon zwingend nahelegt. Weil nämlich ³³⁸ schon die einfachsten Formen von Einschüben **materialnotwendigerweise** lokale Symmetrien hervorbringen, werden genau diese zum regulierenden Prinzip erwählt:

REGEL 22: Die Organisation der Störungen erfolgt durch das **Anstreben von Symmetrien**, auf verschiedenen Größenskalen.

Dies ist eine doppelte Dialektik, auf beiden Seiten der lokalen Phänomene: Zum einen ³³⁹ wird ein sonst als ein Maximum möglicher Ordnung angesehenes Prinzip benutzt, um wildes Wuchern hervorzubringen. Zum anderen (soviel sei in Zeit-1 und Zeit-4 vorwegnehmend gesagt) ³⁴⁰ wird dieses Wuchern letztendlich (am Ende der Ableitung in Zeit-1 und Zeit-2) wieder höchlichst geordnete Strukturen hervorbringen.¹¹

¹¹ Eine frühere (Zeit-5) Variante dieses Textes bezeichnete die im Folgenden aufgezählten Phänomene als »Sekundärsymmetrien«. Dies ist zutreffend insoweit die Störungen (die Operationen Einfügen, Vertauschen etc.) das Primäre sind, und die Symmetrien als deren Folge zwangsläufig im **Vordergrund** aufscheinen. Es gibt allerdings eine falsche Gewichtung der Rollen, denn die Symmetrien sind hier ja nicht bloßer Nebeneffekt, wie bei einer typischen **Sekundärsymmetrie** (z. B. in der klassischen Folge Exp-Exp-Df-Rp-Df-Rp die beiden verschränkten am Schluss), sondern Zweck und oberstes Organisationsmittel.

Überraschend, dass Symmetrien ³⁴¹ bisher (Zeit-2) so selten eine wichtige Rolle spielen. Grundschemata-G ist ja hauptsächlich der zweifache lineare Ablauf von vier Elementen.¹² Lokale Symmetrien, wie die einfachst-materielle Symmetrie, kann dieses Schema von sich aus ³⁴² in Bestimmungsschicht **G** (Folge der Gattungen) gar nicht und ³⁴³ in **B** (Folge der Besetzungen) nur sehr eingeschränkt hervorbringen. Die wenigen möglichen heißen *genuine Symmetrien* und werden untersucht in Abschnitt 6.3.4.

Deutlich diesem Befunde entgegenstehend sind es aber ³⁴⁴ in aller Musik allemal genau die Symmetrien, die für den Hörer eine zumeist direkt und einfach nachvollziehbare Struktur realisieren, ein Werk *en detail* interessant und reizvoll machen, dem Geist Ruhepunkt und Ausgangspunkt bieten, kurz – in der Musik jeden Stils und jeder Epoche einfach unverzichtbar sind. Dies ist ein zweiter Grund für R 22

Ein dritter ist, dass Symmetrien durch ihr bisheriges (Zeit-2) Fehlen diese letzte Phase der kompositorischen Ableitung deutlich absetzen und so als solche erkennbar machen.

Zunächst wird das Prinzip der Symmetrie auf lokaler Skala angewandt: ³⁴⁵ Fast jede Abweichung (Störung und Singularsatz) ist mit dem Auftreten einer Symmetrie verbunden, entweder aus **Material-Notwendigkeit** (laut erwähnten Analysen) oder (ganz im Gegenteil und als **Parallelbildung** dazu) durch freie und willkürliche **Setzung** des Komponisten.

Und umgekehrt ³⁴⁶ setzt fast jede im **Vordergrund** erscheinende Symmetrie (bis auf die wenigen genuinen, siehe Abschnitt 6.3.4) eine Abweichung voraus. ³⁴⁷ Symmetrie und Abweichung haben also gegenseitige **Signalfunktion**.

Die sich letztlich im **Vordergrund** ergebenden Symmetrien sind in der Falttafel eingezeichnet, in Zeile 6 für die Gattungen **G**, über deren Raster, und in Zeile 11 für die Besetzungen **B**, darunter. Beide Male als dreizinkige Klammern in drei verschiedenen Strichstärken, entsprechend der zugesprochenen **Wirkmächtigkeit**, außerdem aufgelistet in Tabelle 6.7 auf Seite 137.

Die Gliederung des Werkes wie gegeben durch die Satznummerierung in der Partitur kann nicht immer die Symmetrieverhältnisse ausdrücken, siehe auch Methodologische Zwischenbemerkung viii auf Seite 179. Besonders bei #7, #13, #45, #50 und #55 muss feiner aufgeteilt werden. Dazu führen wir Bezeichnungen wie #45a ein, ähnlich wie die Herausgeber der Matthäus-Passion.

6.3.4 Materialanalyse: Genuine Abfolgen und Symmetrien im Grundschemata-G und seinen Erweiterungen

Bevor wir obenstehende abstrakte Vorüberlegungen auf das Grundschemata-G anwenden, betrachten wir es unmodifiziert, was die darin enthaltenen genuinen Abfolgen und potentiellen Symmetrien betrifft. Für seine Bestandteile gelten im Folgenden die Abkürzungen K=Kopfsatz, Ev=secco-Rezitativ des Evangelisten, Tb=Turba-Chor, Solq=Soliloquent, Acc=Accompagnato, Aria, Chrl=Choral

¹² In Kürze werden weitere fakultative Elemente hinzukommen, was aber die folgenden Überlegungen nicht tangiert.

S	=	Ev, das Secco des Evangelisten
C	=	Choralsatz Chrl; Chor, wenn er einen solchen singt. Auch SB-Choral
c	=	Chor, wenn er ein Tb oder K singt
s	=	das (singuläre) Secco-Rezitativ des Basses #22
A	=	Aria
a	=	Accompagnato. Auch in den Varianten SB-Choral und Quartett
α	=	Prophet #50b und Quartett #63, beide als Accompagnato aufgefasst
q	=	Soliloquent

Tabelle 6.5: Einbuchstabige Abkürzungen der Gattungen und Besetzungen

Die Abfolgen der vokalen Besetzungen sind immer: Chor \rightarrow T \rightarrow X \rightarrow Y, mit X und Y als ein oder zwei beliebige Sänger.¹³

Grundschemata-G wie definiert in Kapitel 4.8 ab Seite 51 lautet ja

$$K - (\text{Ev} - \text{Acc} - \text{Ar} - \text{Chrl}) - (\text{Ev} - \text{Acc} - \text{Ar} - \text{Chrl})$$

Jedoch ist das Erweitern von Ev zu Ev-Solq oder zu Ev-Tb eine durchaus konventionelle Art der Vertonung und deshalb beides ^{†307} nicht als Störung eingeordnet worden. Wir nennen das Ergebnis ein (*erweitertes*) *Schema-G*. Wir nennen alle im Grundschemata-G enthaltenen Strukturen *genuin-1* und all nur in einem erweiterten Schema-G *genuin-2*; beide zusammen heißen *genuin*.

Für eine prägnante Bezeichnung der Auswirkungen im Vordergrund, also neue Abfolgen und Symmetrien, definieren wir neben den obigen auch noch einbuchstabige Abkürzungen.¹⁴ Sie haben einen etwas weiteren/abstrakteren Bedeutungsumfang, da sie in den Bestimmungsschichten **G** und **B** gleichermaßen anwendbar sein sollen; ihre Definitionen finden sich in Tabelle 6.5.

^{†336} Wie erwähnt zeigen sich die Folgen der Störungen (= neueingeführte Nachbarschafts-Folgen und generierten Symmetrien, im Folgenden markiert mit **(F)** und **(S)**) auf der Bestimmungsschicht der Gattung **G** oder auf der der Besetzung **B**.

In Grundschemata-G und den erweiterten Schemata-G (ohne jede Störung) findet man neun genuine Abfolgen in **G** und mehrere in **B**, abhängig von der Belegung der Variablen X und Y, wie aufgelistet in Tabelle 6.6. Ihre Anordnung ermöglicht nur wenige genuine Symmetrien.

In der konkreten Partitur treten die »Umwege« über Tb und Solq naturgemäßerweise selten auf. Treten sie nicht ein, dann erklingen die innen liegenden Übergänge des Grundschemas-G je zweimal, nämlich einmal je Halbteil, und die außen liegenden nur je einmal, am Beginn oder beim Übergang zwischen den Halbtönen.

Der Blick auf die Tabelle zeigt die ^{†343} wenigen theoretischen Möglichkeiten für genuine einfachst-materielle Symmetrien, alle in Bestimmungsschicht **B** der Besetzung. Sie ergeben sich nicht zuletzt durch entsprechende Belegungen der Variablen

¹³ Die Frage ob $X = Y$ wird ausführlich behandelt in Kapitel 5.5 und $X=T$ in Abschnitt 5.5 auf Seite 95. Der singulär rein instrumentale Kopfsatz #10 wird zunächst wie jeder andere K behandelt.

¹⁴ Ähnlich wie es für Aminosäuren ja auch zwei Abkürzungssysteme gibt ;-)

$$\begin{array}{r}
 \mathbf{G} : \text{K} \quad \rightarrow \text{Ev} \\
 \mathbf{B} : \text{Chor} \rightarrow \text{T} \\
 \quad \quad \quad \text{Ev} \rightarrow \text{Tb} \\
 \text{gS1} \quad \underline{\quad \quad \quad \text{T} \rightarrow \text{Chor}} \\
 \quad \quad \quad \quad \quad \quad \text{Tb} \rightarrow \text{Acc} \\
 \text{gS2} \quad \underline{\quad \quad \quad \text{Chor} \rightarrow X} \\
 \quad \quad \quad \text{Ev} \rightarrow \text{Solq} \\
 \quad \quad \quad \text{T} \rightarrow \text{S/B} \\
 \quad \quad \quad \quad \quad \quad \text{Solq} \rightarrow \text{Acc} \\
 \text{gS3} \quad \underline{\quad \quad \quad \text{S/B} \rightarrow X} \\
 \quad \quad \quad \text{Ev} \longrightarrow \text{Acc} \\
 \quad \quad \quad \text{T} \longrightarrow X \\
 \quad \quad \quad \quad \quad \quad \text{Acc} \rightarrow \text{Aria} \\
 \text{gS4} \quad \underline{\quad \quad \quad \text{gS6} \quad \underline{\quad \quad \quad X \rightarrow Y}} \\
 \quad \quad \quad \quad \quad \quad \text{Aria} \rightarrow \text{Chrl} \\
 \quad \quad \quad \quad \quad \quad \text{Y} \rightarrow \text{Chor} \\
 \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad \text{Chrl} \rightarrow \text{Ev} \\
 \quad \quad \quad \quad \quad \quad \text{gS5} \quad \underline{\quad \quad \quad \text{Chor} \rightarrow \text{T}}
 \end{array}$$

Tabelle 6.6: Genuine Abfolgen (von Gattungen **G** und Besetzungen **B**) und Symmetrien (nur von Besetzungen **B**) im ungestörten aber erweiterten Grundschemata-G

X und Y .³⁴⁸ Von ihnen treten bemerkenswert wenige tatsächlich auf, sodass^{†347} die gegenseitige Signalfunktion von Symmetrie und Abweichung nicht verunklart wird.

$$\begin{array}{l}
 (\text{gS1, genuin-2, cSc})^{15} \\
 \text{K} \quad \rightarrow \text{Ev} \rightarrow \text{Tb} \\
 \text{Chor} \rightarrow \text{T} \rightarrow \text{Chor}
 \end{array}$$

³⁴⁹ Diese Symmetrie tritt in Teil III bei #24–#26 und in Teil V bei #43–#45a tatsächlich auf, wird aber³⁵⁰ in einen engen Zusammenhang mit weiteren und teils deutlicheren Symmetrien gestellt und damit teilweise neutralisiert.

Das Ev #20 vor dem Turba der Heerscharen #21 in Teil II folgt hingegen nicht auf ein K. (Es ist Bestandteil eines Einschubes, aber auch wenn es das reguläre Ev im zweiten Halbteil wäre, träte diese Symmetrie nicht auf.)

$$\begin{array}{l}
 (\text{gS2, genuin-2, Sca}) \\
 \text{Ev} \rightarrow \text{Tb} \rightarrow \text{Acc} \\
 \text{T} \rightarrow \text{Chor} \rightarrow X=\text{T} \\
 \\
 (\text{gS3, genuin-2, Sqa}) \\
 \text{Ev} \rightarrow \text{Solq} \rightarrow \text{Acc} \\
 \text{T} \rightarrow \text{S/B} \rightarrow X=\text{T}
 \end{array}$$

³⁵¹ Diese beiden Symmetrien treten nie auf, da der T nur in VI.2 ein Acc singt, und dort weder Tb noch Solq erklingen, siehe die ausführlichen Diskussionen in Abschnitt 5.5 auf Seite 95.

¹⁵ Lies: Name der Symmetrie »genuine Symmetrie 1« = »gS1«. Sie ist vom Typ »genuin-2«, braucht also das erweiterte Schema-G. Die Kurzschreibweise laut Tabelle 6.5 ist »cSc«. Siehe die graphischen Markierungen in Tabelle 6.6.

(gS4, genuin-1, SaA)
 Ev → Acc → Ar
 T → X → Y=T

³⁵² Diese Symmetrie müsste eigentlich bei jeder Arie des Tenors zwangsläufig auftreten. ³⁵³ In Teil II wird sie neutralisiert, weil nach dem Evangelium der Singularsatz des Soliloquenten folgt. Als doppelzentrische mit der Achse (Solq–Acc) = (S–B) ist sie also durchaus vorhanden ³⁵⁴ In Teil IV wird Symmetrie (gS4) vermieden durch Störung sieben, die Transformation des Teiles als Ganzem: das zweite Evangelium wird ja durch die Echo-Arie #39 ersetzt, siehe Abschnitt 6.4.13.

³⁵⁵ In Teil VI taucht sie tatsächlich auf, verschränkt mit einer Symmetrie auf der Bestimmungsschicht der Gattungen **G**. Der Ablauf heißt

#60 #61 #62 #63
 Ev → Acc → Ar → Acc
 T → T → T → S+A+T+B

³⁵⁶ Schon als nivellierte Symmetrie, mehr aber noch durch diese Verschränkung, neutralisiert sie sich quasi selbst, auf *dialektische* Weise, durch ihr Überschießen. ³⁵⁷ Der architektonisch so wichtige und klanglich so deutliche Effekt der Sänger-Unifikation, siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 95, überlagert in der Wirkung vollkommen die (rein objektiv allerdings vorhandenen) Symmetrien.

Wegen der zyklischen Wiederholung der Halbtteile ergibt sich noch

(gS5, genuin-1, ACS)
 Ar → Chrl → Ev
 Y=T → Chor → T

Diese Symmetrie müsste jede T-Arie im ersten Halbteil begleiten. ³⁵⁸ Bei #15 würde sie eigentlich erscheinen, wird aber explizit zerstört durch Störung zwei, die folgende Vertauschung von Choral und Evangelium. ³⁵⁹ Sonst sind alle Tenor-Arien in einem zweiten Halbteil. ³⁶⁰ Bei #58–#60 wird diese potentielle Symmetrie (wenn doch der Tenor die Arie im ersten Halbteil sänge) allerdings stellvertretend realisiert durch die ^{↑542}reprisehaft-siegesgewiss und programmatisch-betont auftretenden SCS-Symmetrie, siehe Abschnitt 6.4.25 auf Seite 155.

Weiterhin wäre möglich

(gS6, genuin-2, qaA)
 Solq → Acc → Ar
 S → X → Y=S
 B → X → Y=B

³⁶¹ Teil II mit dem ENGEL enthält keine S-Arie, und Teil VI mit dem HERODES enthält keine B-Arie; als Folge treten beide Symmetrien nicht auf.

Nimmt man wiederum ^{↑312} die Turba-Chöre an als Vorbild aller Störungen, dann drängt sich sofort auf, dass ³⁶² eine sehr natürliche und naheliegende Symmetrie entsteht, wenn nach einem Turba oder einem Soliloquenten der Evangelist *einfach die Erzählung fortsetzen würde*:

(gS7, genuin-2, ScS)
 Ev → Tb/Solq → Ev
 T → X → T

Dies ist ³⁶³ in der Tat in Johannes- und Matthäus-Passion ein sehr häufiger Normalfall. ³⁶⁴ Im Weihnachtsoratorium hingegen wird dies *konsequent vermieden!*

³⁶⁵ Diese Vermeidungshaltung, zusammen mit den anderen expliziten Vermeidungen und Neutralisierungen der wenigen im unmodifizierten Schema möglichen ^{↑350 ↑353} ^{↑354 ↑356 ↑358 ↑351 ↑359 ↑361}, verstärkt noch ^{↑347} die bereits angelegt Verbindung von Abweichungen und Vordergrund-Symmetrien: sie erhalten gegenseitige **Signalfunktion**.



Von diesen sieben genuinen Symmetrien sind nur gS4=SaA und gS5=ACS genuin-1 und entstehen aus T-Arien.

Es treten nur zwei genuine Symmetrien tatsächlich auf, an insgesamt nur vier Positionen, und nur dreimal als **wirkmächtig** einfachst-materielle: ^{↑349} Zweimal die Symmetrie gS1=cSc, die aus dem Turba kommt und damit eh ^{↑312} die »Mutter aller Abweichungen« repräsentiert, als ³⁶⁶ einzige 2-genuine, ab #24 und #43.

^{↑355} An zwei von drei möglichen Stellen die 1-genuine Symmetrie gS4=SaA, als ³⁶⁷ einzige 1-genuine. (ab #13 und #60, in Tabelle 6.7 als Besetzungsfolgen eingetragen.)

Diese alle aber ^{↑350 ↑353 ↑356} in Kontexten, die ihre **Wirkmächtigkeit** stark neutralisieren.

Alle anderen treten nicht auf; dies entweder einfach als ^{↑351 ↑359 ↑361} Folge der bis dato bereits (Zeit-2) definierten Bestimmungen, oder aber sie werden ^{↑354 ↑358} durch neu eingeführten Störungen explizit unterdrückt.

6.4 Konstruktion der einzelnen Abweichungen

Die Auswirkungen der Störungen im Vordergrund sind neue, nicht-genuine Abfolgen und Symmetrien, im Folgenden markiert mit **(F)** und **(S)**, auftretend in den Bestimmungsschichten Gattung **G** und Besetzung **B**. Die Leserin ziehe auch Tabelle 6.7 auf Seite 137 und die Falttafel hinzu.

Vorausgeschickt seien die Kombination der beiden **Materialanalysen**:

Die Auswirkungen von Einfügung und Vertauschung auf das Grundschema-G ergeben sich, wenn man obige abstrakte Überlegungen mit $n = 4$ als Länge der Grundsequenz instantiiert. Es gibt für jeden Typen allemal genau einen im genuinen und einen im invers-genuinen Abstand. Mit $n = 4$ auch genau einen im »fremden« Abstand.

Das bedeutet, (a) dass vier Abfolgen im fremden Abstand möglich sind. Diese sind paarweise invers und heißen SA, AS, aC und Ca. Es bedeutet auch, (b) dass die Einfügung vom Typ (Ein-2:4ff+x-x) möglich ist, und (c) dass jede Vertauschung vom Typ (Tausch:4ff+2-1+2) ist, also zwei fremde Abfolgen außen und eine invers-genuine innen bewirkt.

Beim erweiterten Schema-G ist $n = 5$, aber die dritte Position ist mit Turba oder Soliloquent variabel besetzt. Diese Singularsätze sind aber (bis auf ^{†503} die ein einziges Mal und nur sehr beiläufig, als Seiteneffekt einer Wiederholung eintretende Folge ac in #45) niemals von Störungen betroffen. Ihre Abfolge heißt also immer:

$$\begin{aligned} \text{Ev} &\rightarrow \text{Solq} \rightarrow \text{Acc} = (\text{Sqa}) \\ \text{Ev} &\rightarrow \text{Trb} \rightarrow \text{Acc} = (\text{Sca}) \end{aligned}$$

Zum **Ausgleich** finden sich belebende und architektonisch wirkende Varianten unterhalb der Ebene der Satzreihenfolge: Einmal mit #22 wird das Acc unbegleitet gesungen, *in der Art* des Evangeliums (^{†114} siehe Abschnitt 5.2 auf Seite 66). Ein andermal mit #50b ist der Soliloquent der T, also *die Besetzung* des Evangeliums, (^{†430} siehe Abschnitt 6.4.7 auf Seite 134). Typischer Chiasmus.

Allerdings befinden sich jedesmal (bis auf HERODES) Störungen in unmittelbarer Nähe. Für die Menge der Abfolgen (**F**) sind also die Erweiterungen Solq und Tb nicht relevant. Neue Symmetrien (**S**) entstehen gegebenenfalls durch ein Zusammenwirken mit den benachbarten Störungen und heißen dann genuin-2 generiert oder g2g. (Die im nicht-erweiterten Grundschema-G entstehenden heißen entsprechend genuin-1 generiert oder g1g.)

Tabelle 6.7 auf Seite 137 zeigt, dass alle vier invers-genuinen und alle vier fremden Abfolgen des Grundschemas-G (Fall $n = 4$) auch tatsächlich auftreten, die meisten mehrfach. Ihr jeweils erstes Auftreten ist fett gedruckt; ihre Disposition wird sich als architektonisch relevant herausstellen; ^{†508} ^{†513} dass und wie sie sich am Ende zum Total komplettieren hat fundamentale Bedeutung.

6.4.1 Die SC-Folge als Signal

Es ergeben sich prägnante Abkürzungen für fundamentale Konstellationen:

- Sc-Folge, die normale Abfolge bei jedem Turba-Einsatz, ist genuin-2,
- CS-Folge, der normalen Übergang zwischen den Halbtönen, ist genuin-1, und
- SC-Folge, auf unterschiedliche Weise dual zu beiden und ohne Störung nicht möglich.

Die Folge Sc tritt tatsächlich dreimal auf, bei jedem Turba-Einsatz, **materialnotwendigerweise**.

Die SC-Folge hingegen ist invers-genuin-1. ³⁶⁸ Sie bekommt deutliche **Signalfunktion** für Abweichungen: ³⁶⁹ Sie begleitet tatsächlich *fast jede Abweichung (Störung und Singularsatz) in der ersten Werkhälfte*. Naturgemäßerweise fallen heraus alle Turbae, die ja das Sc bringen. Deutlich gesetzt fällt heraus die vorletzte Abweichungsgruppe in Teil III.¹⁶

³⁷⁰ In Teil IV, der ja als Aufhebung des Grundschemas-G »eine einzige Störung« ist, siehe Abschnitt 6.4.13, erscheint ^{†475} die SC-Folge zweimal, aber in abgeschwächter Form, siehe unten Abschnitt 6.4.13 auf Seite 141.

¹⁶ Das sind #28–#32, die Störungen vier und fünf und das darin liegende Duett. Diese sind nämlich von dem anderen Typ, aus der anderen Werkhälfte, wie ausgeführt unten in Abschnitt 6.4.25 auf Seite 155.

³⁷¹ In Teil V pausiert die SC-Folge, trotz ^{†319} der ungebremsten Türmung von Störungen. ³⁷² In Teil VI erklingt sie wieder bei beiden Störungen, wenn auch ³⁷³ einmal modifiziert.

³⁷⁴ Im (nicht-erweiterten) Grundschemata-G ist die SC-Folge nur als Näherung möglich: T-Arie – Choral. ³⁷⁵ Diese wird aber an der Stelle II.1 durch Störung zwei (Vertauschung Choral–Evangelium, #16, #17) ausdrücklich vermieden, ebenso ³⁷⁶ bei VI.2 durch Störung zwölf, den Einschub von #63. ³⁷⁷ Beides verhindert jede Verunklarung der Signalfunktion der SC-Folge.

Wir folgen nun hauptsächlich der Zeit-1 und betrachten dabei alle Abweichungen (also Singularsätze und Störungen) in diesem sequentiellen Zusammenhang, der sie nicht nur auf einander sich beziehen lässt, sondern sie organisch ^{†333} sukzessive erst hervorbringt.

6.4.2 Ausgangspunkt: erste Abweichung, Singularsatz #7

³⁷⁸ Der Singularsatz #7 ist eine Kombination aus *Accompagnato* des Basses und Choral, als einstimmige Melodie vom Sopran vorgetragen, im Folgenden genannt »SB-Choral«. Dieser ^{†49} wie alle *Accompagnati* neu komponierte Satz hat tragende Funktion in der Gesamtarchitektur des Werkes, besonders in harmonischer Hinsicht, und wird dahingehend in Abschnitt 10.6 ausführlich besprochen werden.

^{†485} Zudem ist er zutiefst reliert zu den Sätzen #38 und #40 in Teil IV, deren Satzstruktur er vorwegnimmt, siehe Abschnitt 6.4.13.

³⁷⁹ Seine Aufgabe im übergeordneten, globalen Prozess zunehmender Abweichungsphänomene ist das Legen des in Zeit-1 frühesten Keimes¹⁷ dass nämlich mit diesem Singularsatz das Grundschemata-G bereits »leicht aufgeweicht« wird, aber andererseits nicht wirklich »gestört«: Die Gattung Choral, die in Zeit-1 »noch gar nicht dran ist«, wird nach vorne gezogen, und darüber hinaus in die andere Satzform *Accompagnato* integriert.

Obwohl die Partitur (Bach, 1960, S. 43) die Satzüberschrift »Choral« angibt, ist dieser Satz zweifellos ein integraler Bestandteil der (bekanntermaßen allemal recht bunten) *Accompagnati*-Schicht, durch seine Position im Grundschemata-G und durch den zeitgenössischen Text. (Die analogen Sätze #38 und #40 heißen in der Partitur »Recit[ativo] con Chorale«. Diese unterschiedliche Benennung gibt anscheinend die unterschiedliche interne Reihenfolge der Einsätze wieder.)

³⁸⁰ Ein zweiter Keim, der hier gelegt wird, ist, dass Teil I, zählt man dieses einstimmige Auftreten mit, nun drei Choräle aufweist, statt der zwei des Grundschemata-G.

³⁸¹ Ein dritter Keim ist, dass hier die beiden Schichten S=Choral und B=*Accompagnato* zwar im selben Satz kombiniert werden, aber noch nicht wirklich zweistimmig singen, sondern sukzessive. Genauer: Der Choral beginnt jeweils, und immer wenn das Bass-Acc einsetzt, das ist viermal der Fall, ³⁸² überlappen beide Stimmen genau für die Dauer eines Achtels.

¹⁷ Welches in der Konstruktionsreihenfolge Zeit-2 der früheste Keim ist, ist strittig und teils nicht entscheidbar, siehe unter anderem die Methodologische Zwischenbemerkung vii auf Seite 128 und Abschnitt 7.4.2 auf Seite 168.

Eine tatsächliche synchrone Zweistimmigkeit wird im Sinne einer **Steigerung** aufgespart für das Duett S+B, #29 und für die zwei weiteren SB-Choräle #38 und #40 in Teil IV. In diesen drei Sätzen vollzieht die Gleichzeitigkeit von S und B eine **systematische Zunahme**, deren ³⁸³Zielpunkt der exakt synchrone Schluss in #40 T. 16 ist, mit dem Textkontrapunkt »preisen dich?« / »dank[en] dir?«. Dies ist Teil des ^{†624}übergeordneten **Steigerung**, der zu #63 führt.^{18 †485}Die unten in Abschnitt 6.4.13 durchgeführte Konstruktion beinhaltet eh, dass #38 und #40 die eigentlichen SB-Choräle sind, und #7 hier nur ein Vor-Echo, dass also $\text{Zeit-1} \neq \text{Zeit-2}$.

Von den neu eingeführten Abfolgen (**F**) ist die eine allerdings architektonisch fundamental wichtig, die ^{†368}SC-Folge mit ihrer **Signalfunktion**.³⁸⁴Dazu kommen die Folgen aC und Ca. Diese erscheinen allerdings nur intern zum Satz, durch die Abwechslung von Choral und Rezitativ, und sind mehr auf der windschiefen Schicht der sich entwickelnden Vokalpolyphonie relevant, ähnlich wie CA.

³⁸⁵Ein vierter **Keim** ist (**S**) die dadurch hervorgebrachte und die Grenzen der Halbtöne überspannende g1g-Symmetrie der Form CSC:

$$\begin{array}{l} \#5 \rightarrow \#6 \rightarrow \#7 \\ \text{Chrl} \rightarrow \text{Ev} \rightarrow \text{Chrl}(+\text{Acc}) \end{array}$$

Die sich auf der rechten Seite dieses Satzes ergebende g1g-Symmetrie hat die Formel CAC:

$$\begin{array}{l} \#7 \rightarrow \#8 \rightarrow \#9 \\ (\text{Acc}+)\text{Chrl} \rightarrow \text{Aria} \rightarrow \text{Chrl} \end{array}$$

All diese, SC-Folge, CSC-Symmetrie und CAC-Symmetrie (und mehr noch die Folgen CA und die nur satzinternen aC und Ca) sind deshalb nur ³⁸⁶schattenhaft vor-gebildet, weil (a) der Choral in #7 ja nur ein ein-stimmiger ist und (b) der gesamte Satz kein eindeutiger Choralsatz ist, sondern halt diese Mischform. Außerdem werden (c) Secco und Choral durch das Instrumentalvorspiel zeit-1-lich getrennt.³⁸⁷Allerdings nur durch dieses, und nicht durch das *Accompagnato*: Im Gegensatz zu #38 und #40 beginnt und endet der Sopran / die Choralschicht diesen Satz.

³⁸⁸Andererseits (fünfter **Keim**) wird hier zum ersten Mal die Sopranstimme eingeführt, das Auftreten des ENGELS vorbereitet, und die ganze überaus komplexe Eigenlogik der Sopranstimme nimmt hier ihren Anfang.¹⁹

³⁸⁹Die Kombination Sopran+Bass (sechster **Keim**) ist auch ^{†198}die erste Kombination in den mehrstimmigen Arien, wird hier schon (Zeit-1) vorbereitet und erst zuletzt (Zeit-1) ^{†631}mit dem exterritorialen Quartett #63 geschlossen werden.

³⁹⁰Zuletzt spielt dieser Satz eine entscheidende Rolle bei der Aufdeckung einer ganz anderen semantischen Schicht des Gesamtwerkes: er ist einer der zentralen Schlüssel zum Verständnis des Weihnachtsoratoriums als einer deutschen Messe.²⁰

Schon die allererste der Abweichungen ist also ein volles Beispiel, wie diese ^{†335}verschiedene **Werk-** und **Bestimmungsschichten** punktverschweißen können.

¹⁸ Siehe Abschnitte 7.7 und 7.8.

¹⁹ Siehe Abschnitt 7.4.

²⁰ Siehe Abschnitt 23.1 auf Seite 378.

Methodologische Zwischenbemerkung vii: Nicht-Sequenzierbarkeit

Gleich bei der ersten Abweichung, dem Singularsatz #7, stoßen wir auf ein schweres Darstellungsproblem.³⁹¹ Dieser Satz ist nämlich eines der wenigen, aber zentral wichtigen Beispiele für Nicht-Sequenzierbarkeit, wie eingeführt in Abschnitt 3.1.

Die Konstruktion, der wir am liebsten folgen würden, da sie uns die unaufwendigste dünkt, konstruiert »zuerst« (in Zeit-2, also dem Ableitungsvorgang vom Hintergrund zum Vordergrund) die Sätze #38 und #40, wie unten in Abschnitt 6.4.13 durchgeführt, und »danach« den Satz #7 als vorweggenommene Parallelbildung, als Vor-Echo.

Andererseits aber geht dieser Satz (in der Zeit-1, dem Ablauf der Aufführung) ja jenen voraus, und, wichtiger noch, allen die dazwischen liegen. Die unmittelbar wirkmächtigen Einflüsse auf die dazwischenliegenden Sätze werden besser wiedergegeben, wenn die Darstellung der Zeit-1 folgt, was aber eine kompliziertere Konstruktion zur Folge hat.

In Wahrheit allerdings gilt ja keine der beiden Reihenfolgen: Alle Strukturbeziehungen zwischen allen genannten Sätzen und alle Aussagen darüber existieren ja eh *gleichzeitig* in der psycho-internen Modellbildung. Diese wird ja nur bei jedem Hören, Spielen, Durchdenken jedesmal wieder neu »abgespult«.

Eine ähnliche Problematik kann man auch vermuten zwischen dem SB-Choral #7 und dem SB-Duett #29 wie konstruiert in Abschnitt 5.3.2 auf Seite 82. Allerdings musste die dortige Konstruktion den SB-Choral nur der Vollständigkeit halber erwähnen und war nicht auf ihn angewiesen.

Dennoch aber bleibt auch da das Unbehagen, die Darstellung sei der Sachlage nicht adäquat. Aber tatsächlich ist ja niemals eine Sequentialisierung der Wirklichkeit voll angemessen; Ursache und Wirkung leben auf der Ebene der psycho-internen Modellbildung – der frühe Satz spiegelt die späteren in gleichem Maße wie die späteren den früheren. Alle Beziehungen gelten »gleichzeitig«, im Sinne von Zeit-1 und von Zeit-2.

Bemerkenswert ist, dass der Fall einer solchen Nicht-Sequenzierbarkeit so selten eintritt! Bisher war eine Sequentialisierung eines gedachten Ableitungsprozesses immer möglich, ohne wichtige wirkmächtige Beziehungen unterschlagen oder vorgreifen zu müssen.

Wir folgen in diesem Kapitel der sequentiellen Reihenfolge der Zeit-1, und müssen für die wirkliche Konstruktion also (in diesen seltenen Fällen) entweder Vorverweise oder Vorgriffe oder gar beides in Kauf nehmen.

— 8 —

6.4.3 Die Rahmenbildung um die erste Werkhälfte, Singularsätze #10 und #24b

Die wichtigsten Abweichungen der Teile II und III (Singularsätze #10 und #24b, Störungen eins und zwei) sind nur im Zusammenhang erklärbar, im Sinne einer

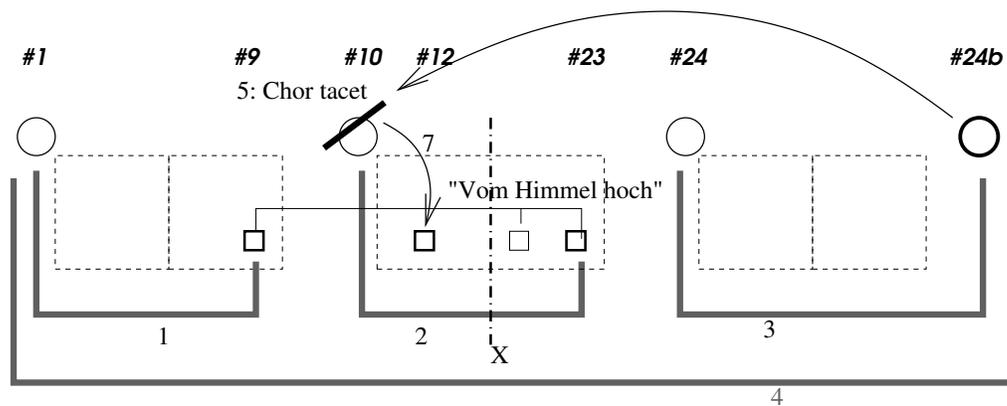


Abbildung 6.2: Rahmenbildung um die erste Werkhälfte

^{†333} »lokaler Kettenreaktion« als Erklärungsmodell, wobei die Abfolge in Zeit-2, wie im Folgenden aufgelistet, munter in Zeit-1 vor- und zurückspringt und ^{†335} munter die Werkschichten wechselt:

³⁹² Ausgangspunkt ist die Idee einer Rahmenbildung jeweils um die einzelnen Teile der ersten Werkhälfte. Diese ist eine Art von **Rundung**. Auch hier ist der dem Grundschema-G fremde Begriff der **Symmetrie** also fundamental für die Konstruktion, allerdings nicht auf der lokalen Ebene, sondern auf deutlich größerer Skala. Diese Rahmenbildung soll übertragen werden auf ^{†24} die erste Werkhälfte als Ganzer, die ja die drei unmittelbar aufeinander folgenden Weihnachtsfeiertage umfasst. Die Konstruktion verläuft in dieser logischen Kette von Maßnahmen (die Ziffern finden sich auch in Abbildung 6.2):

1. ^{†31} Teil I und III enthalten ja, für gesteigerte Festlichkeit, Pauken und Trompeten.
³⁹³ Diese werden am Ende von Teil I in den letzten Choral #9 mit feierlichen Einwüfen integriert, um den Abschluss des Werkes möglichst prunkvoll zu gestalten.
2. ³⁹⁴ Diese Einwurf-Technik, einmal eingeführt, wird auch für den Schluss-Choral von Teil II #23 (in Zeit-1) beibehalten. ³⁹⁵ Diesmal ist allerdings anders, dass nur die nächtlich-verhangenen Oboen statt der schmetternden Trompeten kommentieren. ³⁹⁶ Es ist allerdings dieselbe wohlbekannte Choralmelodie, »Vom Himmel hoch da komm ich her«, eines der bekanntesten Weihnachtslieder überhaupt, was den Bezug verdeutlicht.²¹
3. In Teil III würde ein einfaches Beibehalten dieser Einwurf-Technik aber nicht ausreichen, denn ³⁹⁷ es gilt ja nicht nur diesen Teil, sondern auch die gesamte erste Werkhälfte prunkvoll abzuschließen und deutlich syntaktisch zu verklammern. Es muss also eine **Steigerung** her. ³⁹⁸ Deshalb wird da nicht nur das In-

²¹ Wenn die Folge der drei Tonarten D-Dur – C-Dur – G-Dur, in denen der Choral erklingt, als Stufen im Quintenzirkel gesehen werden, beschreiben sie ein Einpendeln auf eine Tonika. Im Gegensatz dazu ist die absolute Tonlage beim ersten Mal »neutral«, dann tiefst, und zuletzt in »extremer Höhenlage«, so Dürr (1967, S. 41)

Wolff (1996, S. 26) sieht die Klammer zwischen erstem Choral #4 und letztem #64 als Vergrößerung dieser Entsprechung.

strumentarium (wie in Teil I), sondern *der gesamte Eingangssatz einschließlich dem prächtigen Blech wiederholt* (Singulärsatz #24b \boxtimes).²²

4. ³⁹⁹ Damit ist nun der Teil III (a) auf sehr ähnliche Weise wie seine Vorgänger eingerahmt, aber (b) deutlich eine formale Ebene höher, nämlich außerhalb von Grundschemata-G, und damit sehr viel prägnanter. (**Steigerung**).
⁴⁰⁰ Auch wird damit ein starker klanglicher und satztechnischer Bezug vom allerersten Anfang des Gesamtwerkes #1 zum Schluss der ersten Werkhälfte hergestellt. (**Rundung**)
⁴⁰¹ Das jeweilige Rahmenverhalten der Teile I bis III ist damit **quasi-fraktal** auf die ganze erste Werkhälfte vergrößert.²³
5. Da nun der Chor damit schon dreimal einen »Kopfsatz« singt, so wie es das Grundschemata-G für drei Teile auch vorsieht, wird zum **Ausgleich** ^{†75} der Kopfsatz des Teiles II ohne Chor, rein instrumental ausgeführt (Singulärsatz #10, »Sinfonia«, \bigcirc).
6. Nebenbei werden dadurch auch zwei wichtige semantische Beziehungen verdeutlicht:
 - a) ⁴⁰² Die Texte der beiden Chorsätze sind Aufforderungen an den Sender (Teil I: »Jauchzet!«) und den Empfänger (Teil III: »Erhöre!«) der hier vorgebrachten Botschaft, des hier aufgeführten Gesamtwerkes.
 - b) ⁴⁰³ Sind diese Sätze damit »heutige«, ist der von ihnen eingerahmte Kopfsatz, so man ihn als Schilderung der flötespielenden Hirten am Feuer auffasst, ein »damaliger«.
7. Der nächste Ableitungsschritt (Einschub von Choral #12, siehe nächsten Abschnitt) ist ein schönes Beispiel, wie von der allerobersten Ebene die Konsequenzen allmählich in immer feinere Gliederungsebenen eindringen: die in Zeit-2 letzte Konsequenz dieser Kette wird zur in Zeit-1 ersten Störung.

⁴⁰⁴ Die A–B–A-Symmetrie der drei Kopfsätze ist vorgebildet, spiegelt sich **quasi-fraktal** in den Sätzen #9, #17 und #23 der für den Begriff von Weihnachten so zentralen Melodie »Vom Himmel hoch«: erst bereichert durch Einwüfe, dann schlicht, zuletzt wieder bereichert, den Bogen schließend.

6.4.4 Störung eins

⁴⁰⁵ Da am Anfang von Teil II der Chor nicht auftritt, wird als **Ausgleich** als #12 in das Evangelien-Secco ein Choral eingeschoben. Während die Hirtenmusik #10 noch als nur Modifikation des Grundschemata-G gelten mag, ist dies nun seine erste wirkliche Störung.

²² Schon Dürr (1967, S.40) arbeitet diese Klammer heraus und bemerkt, dass ausschließlich Teil III mit einem konzertanten Chorsatz endet. Er betont eh, wie Blankenburg die gesamte erste Werkhälfte als in sich symmetrisch mit dem Zentrum #17, eine Auffassung, der wir nur begrenzt folgen.

Hoyer (2012, S.10) bewertet die formale Funktion noch stärker, denn #24 sei »ein Jubelchor, welcher [...] der Kantate beziehungslos gegenübersteht, sodass ihm lediglich die echt barocke Funktion eines prunkvollen Rahmens zukommt.«

²³ Wegen dieser Quasi-Exterritorialität im Verhältnis zu Teil III halten wir es auch für angemessen, die Singulärsatz #24b nicht als Störung zu zählen.

⁴⁰⁶ Störung eins ist vom Typ (Ein4ff+x-x), der oben in Abschnitt 6.3.1 auf Seite 115 als Vexier-Typ-eins beschrieben wurde: dass zwar nominell zwei Sätze eingeschoben werden, dies aber wirkt, als wäre ein einzelner Satz (hier Choral #12) *mitte hinein* in eine Satz des Grundschemas-G (das Secco-Rezitativ) eingeschoben worden.

Zwar mutet dieses Vorgehen zunächst »brutaler« an, da ja ein Satzzusammenhang zerrissen zu werden scheint, entspricht aber genau dem ^{†363} oben beschriebenen und hier vermiedenen Normalfall der Turba-Behandlung, nur dass statt einem Turba-Chor ein Choral (abgekürzt: C statt c) steht.

⁴⁰⁷ Beides, dass Zerreißen des Satzes und dass es ein Choral ist, haben eine deutliche Betonung der »Störhaftigkeit« dieses Ereignisses zur Folge, die geeignet ist, den dort beginnenden Prozess der weiteren Störungs-Zunahme deutlich zu **verankern**. Darüber hinaus bewirken sie (**S**) bei #11 eine g1g-Symmetrie der Form SCS (die Folge CS ist genuin-1, wenn auch die Halbtteilgrenze überschreitend) und somit dual zur ^{†385} allerersten CSC bei #7. Wegen ihres gewaltsamen Zustandekommens wirkt sie deutlich stärker als jene.

Andererseits ist diese erste Störung schon sehr stark **vermittelt**:

- Sie steht, je nach Betrachtungsweise, zwischen dem Einschub von einem oder zwei Sätzen.
- Es könnte theoretisch sogar auch (dritte Betrachtungsweise) durch **Vordergrund-Kongruenz** (siehe Abschnitt 6.3.2 auf Seite 117) die Folge SC, also #11 – #12 als das Eingeschobene aufgefasst werden (obwohl die Trägheit des menschlichen Wahrnehmungsapparates erst mit #12 den Beginn der Störung erkennt.)
- ⁴⁰⁸ Eigentlich würde zusammen mit dem Kopfsatz die weitere (verschränkte) Symmetrie cSC entstehen, aber diese ist unhörbar, da der Chor im Kopfsatz ja schweigt.
- Von ihren Folgen ist CS genuin-1, bei jedem Übergang zwischen den Halbtteilen. (**F**) Folge SC hingegen ^{†368} hat zwar **Signalfunktion**, ist aber hier mitnichten neu, sondern in #7 bereits eingeführt.

Störung eins ist somit mehrfach begründet:

- ^{†405} Als klangliches **Aufwiegen** des im Kopfsatz fehlenden Chores.
- ⁴⁰⁹ Als **Parallelbildung** des zusätzlichen, dritten Chorales in Teil I #7.
- ⁴¹⁰ Als verschärfendes **Strukturecho** der ^{†385 †386} vorangehenden, nur angedeuteten Symmetrie CSC bei #5 – #7.
- ⁴¹¹ Die vorangehenden »leichten Modifikationen« des Grundschemas-G führen so zu dessen erster Störung: deutlicher **Umschlag von Quantität in Qualität**. Vorangehend in Zeit-2, siehe vorstehenden Abschnitt, sind #7, #24b, #10. Vorangehend in Zeit-1 die Singularsätze #7 SB-Choral und #10 Sinfonia. Die Folge Abweichung–Abweichung–Störung hat deutliche Ähnlichkeit zum A–A'–X-Sequenzmodell.²⁴

²⁴ Siehe Methodologische Zwischenbemerkung ii auf Seite 45.

6.4.5 Soliloquent Engel, #13b

^{†311} Der Soliloquent ENGEL ist ein Singularsatz (■), aber weder Störung noch Mehrnummer. Als zentraler Satz des Werkes ist er ^{†335} Schnittpunkt sehr unterschiedliche Werk- und Bestimmungsschichten.

Er wird im Zusammenhang mit den übergeordneten Prozessen und Symmetrien der Sopranstimme ausführlich gewürdigt, siehe Abschnitte 5.3.5 und 7.4,

Betrachtet man die Setzweise und nicht die Textherkunft, dann können diese wenigen Takte als *accompagnato* gelten. ⁴¹² Dann wäre dies die einzige Stelle im ganzen Werk, wo als (F) neuartige Abfolge entgegen R 21 zwei gleichartige Sätze, zwei *Accompagnati*, aneinander stießen. ⁴¹³ Dies betont noch die exzeptionelle Rolle des ENGELS. ⁴¹⁴ Außerdem stoßen hier die Instrument-Gruppen aneinander:

#13b		#14
Solq	→	Acc
Streicher		Oboen
Himmel		Erde

Hier wird also in sequentieller Reihenfolge nachträglich noch einmal deutlich gegeneinander gestellt. was in der einleitenden Sinfonia #10 schon einmal vermittelt wurde, aber (zumindest laut Blankenburg (1982)) erst in #23 gänzlich vermittelt werden wird (Zeit-1), siehe die genaue Diskussion in Abschnitt 14.10 auf Seite 314.

^{†356} Darüber hinaus hat #13b die Auswirkung, (S) die umgebende 1-genuine Symmetrie gs4 zu neutralisieren, indem er sie in eine doppelzentrische verwandelt:

#13a	#13b	#14	#15
Ev	→ Solq	→ Acc	→ Aria
T	(S	B)	T

Hier ist auch ein Keim gelegt für eine Entwicklung mehr-zentrischer Symmetrien, siehe unten Abschnitt 6.4.22.

6.4.6 Störung zwei

In der regelmäßigen Abfolge Singularsatz–Störung–Singularsatz–Störung (die in sich eine Anti-Steigerung beinhaltet, da der erste Singularsatz »mutwillig«, der zweite hingegen konventionell genuin-2 ist) folgt als zweite Störung ebenfalls eine vom andern Typ (Wiederholungsverbot!), also eine Vertauschung.

Diese allererste (Choral vs. Evangelist in Teil II, #17/#16) ist ⁴¹⁵ die einzige, welche die Mitte des ablaufenden Grundschemas-G überschreitet, also den ersten Satz des zweiten Halfteiles mit dem letzten der ersten vertauscht. ⁴¹⁶ Sie kann deshalb als Vorbereitung des teleskopartigen Ineinanderschiebens beider Halfteile in Teil IV gehört werden. ²⁵ ⁴¹⁷ Alle anderen Störungen sind immer lokal zu einem Halbtteil. Man beachte jedoch die gewollte Irritationswirkung von Störung elf.²⁶

⁴¹⁸ Sie ist auch die einzige, die (S) gar keine Symmetrie erzeugt!

²⁵ Siehe Abschnitt 6.4.13.

²⁶ Siehe Abschnitt 6.4.21.

Laut der abstrakten Analyse bewirkt jede Vertauschung zwei fremde Intervalle am Rand und ein invers-genuines in ihrer Mitte.²⁷ **(F)** Diese fremden Abfolgen sind hier AS und Ca. ^{†384} Die Folge Ca ist bereits bekannt aus der allerersten Abweichung Singularsatz #7. ⁴¹⁹ Die Folge AS (Evangelist folgt unmittelbar auf Arie) ist neu, aber gemeinsam mit der nächsten Störung bei #19, siehe Tabelle 6.7. ⁴²⁰ Diese je paarweise Gemeinsamkeit der Vordergrund-Phänomene ist ^{†333} eine typische Punkt-zu-Punkt-Logik in lokalem Maßstab.

Die genuin-inverse ist die bekannte ^{†368} SC-Folge mit ihrer **Signalfunktion**. Sie erklingt nicht nur nebenbei, sondern auf das deutlichste betont genau in die Mitte des Teiles. ⁴²¹ Genau dieser Übergang ist damit die immaterielle Repräsentation der **Spiegelachse** der ersten Werkhälfte, die den Rahmen um diese (seinerseits materialisiert durch Störungen, wie beschrieben in Abschnitt 6.4.3 auf Seite 128) genau halbiert, siehe die Linie »X« in Abbildung 6.2 auf Seite 129.

⁴²² Dies wird auch textinhaltlich sowohl begründet als auch auf das deutlichste betont durch das **Einst-und-Jetzt-Aufeinanderfalten** am Übergang #16 – #17, wie diskutiert in Abschnitt 22 auf Seite 375.

^{†375} Gleichzeitig verhindert diese Störung die genuine Abfolge Aria–Chorl, die hier mit T–Chor auf der Bestimmungsschicht **B** der SC-Folge zu sehr ähnlich wäre und deren **Signalfunktion** verunklaren würde.

6.4.7 Störung drei und Singularsatz »unbegleitetes Accompagnato« #22

Störung drei besteht im Einfügen von sogar drei Sätzen vor dem abschließenden Choral von Teil II: Evangelien-Rezitation, Turba-Chor der HEERSCHAREN und nachfolgendem Accompagnato des Basses.

Die ersten beiden erklären sich . . .

1. aus nicht-tiefliegenden Gründen, nämlich aus dramaturgischen des Vordergrundes: ⁴²³ Das Jauchzen der HIMMLISCHEN HEERSCHAREN soll natürlich recht nah am Ende des Teiles stattfinden: Der Gloria-Chorsatz soll emotionaler Höhepunkt und satztechnische Krönung des Teiles sein. Dies wäre durch die Grundschemata-G gemäße Behandlung, als Teil des zweiten Evangelisten-auftrittes, und damit vor Accompagnato und Arie, nicht gegeben.
2. ⁴²⁴ Vorbereitet wird das Turba (obwohl es **dialektischerweise** ^{†312} aus historisch-praktischer Sicht ja gar keiner Begründung bedarf!-) durch Störung eins: Dort folgte (nicht-genuin) ein Choral auf den Evangelientext, hier nun ein Chorsatz, der satztechnisch zwar länger dauert und stärker herausfällt, **chiastischerweise** aber den Evangelientext einfach fortsetzt.
3. ⁴²⁵ Des weiteren bewirkt das nun zweimalige Auftreten des Chores kurz hintereinander am Schluss des Teiles eine Schwerpunktverschiebung der Chor-Klanglichkeit nach hinten, die die Wiederholung des Chor-Kopfsatzes am Ende von Teil III im Sinne einer **Steigerung** mit vorbereitet.

²⁷ Siehe Abschnitt 6.3.1 auf Seite 111.

Diese Störung führt bis hierhin weder neue Abfolge (**F**) noch Symmetrie (**S**) ein: Die Folge Sc ist genuin-2, ist normal für Turbae, und die Folge, die zu diesem Einschub hinführt, die nicht-genuine Folge AS wurde ^{†419} gerade eben durch die vorangehende Störung eingeführt, ⁴²⁶ der dritte Evangelisten-Einsatz durch diese also vorbereitet.

Das folgende Accompagnato hingegen erklärt sich nur aus deutlich tieferliegenden Gründen. ⁴²⁷ Auf den ersten Blick scheint es musikalisch überflüssig und wenig gehaltvoll: Den HIMMLISCHEN HEERSCHAREN zuzurufen »So recht, Ihr Engel, jauchzt und singt, . . . « scheint pure Redundanz, ja sogar etwas albern, da die es doch selber viel besser wissen müssten. Das sind doch die Profis im Jubeln!?

Fast wäre ein Aufführungsleiter geneigt, es einfach zu streichen.

In den Tiefen des Mittelgrundes aber erfüllt es aber überraschend viele und überraschend wichtige architektonische Funktionen, und sogar inhaltliche:

1. (**F**) ⁴²⁸ Seine linksseitige Abfolge ist genuin-2: Es ist normal, dass nach einem Tb ein Acc folgt.
2. ⁴²⁹ Hier ist es sogar eine noch direktere Parallelbildung zum Beginn dieses Teiles in #14: Hier folgt ein Accompagnato auf den Turba-Chor wie dort auf den ENGEL-Soliloquenten: beide Mal als Kommentar.
3. ⁴³⁰ Andererseits bildet dieser Satz #22 einen Singularsatz \square , da hier eine rezitativisch gesetzte freie Spruchdichtung (damit der Accompagnato-Schicht angehörig) *ein einziges Mal unbegleitet*, also secco gesungen wird.²⁸ Wir repräsentieren es deshalb durch die einmalige Verwendung der Abkürzung »s«.
4. ⁴³¹ Damit wird einerseits das Aufgreifen des Grundschemas-G relativiert und abgeschwächt (denn selbstverständlich folgt rechtsseitig nicht auch die genuine Folge, also eine dritte, überzählige Arie.)
5. ^{†99} Darüber hinaus entspricht das unbegleitete Accompagnato einem Aufwiegen des vorangehenden komplementären Falles: im ENGEL-Soliloquenten in #13 zu Beginn dieses Teiles wird ja ein einziges Mal ein Evangelientext begleitet (accompagnato) gesetzt. Dies geschieht darüber hinaus sogar als ^{†598} dessen exakte Spiegelung an der Mitte des Teiles.
6. ⁴³² So gezählt gibt es in Teil II an Acc-ähnlichen Solisten-Einsätzen vier: je zwei nach Grundschemas-G und zwei zusätzliche, in schönster Schiefsymmetrie

$$\text{Bass/Sopran} = 3/1$$

7. ⁴³³ Als seine rechtsseitige Abfolge (**F**) erklingt zum ersten Mal Acc-Chrl (hier sC). Diese ist lediglich als ^{†381} interne Abfolge aC in #7 bisher erklingen. (Vgl., wie immer, Tabelle 6.7 auf Seite 137.)
8. ⁴³⁴ Nimmt man aber die tatsächliche Satzform, dann ist ⁴³⁵ die Abfolge sC, was als abgeschwächte Variante der SC-Folge gehört werden kann. Diese sogar unmittelbar anschließend an das 2-genuine Sc.
9. ⁴³⁶ Weitere Auswirkung: #22 trennt die beiden Sätze des Chores #21 und Choral #23: Zwar in ganz anderen Schichten des Grundschemas-G, und aus ganz

²⁸ Laut Kritischem Bericht wurde seine Niederschrift zunächst als erwartungsgemäß begleitetes begonnen und erst danach diese Singularität als notwendig erkannt. (Blankenburg und Dürr, 1962, S. 44)

anderen Rollen des **Mittelgrundes** heraus, müsste sonst nämlich als **Vordergrund-Kongruenz** der Chor zwei Sätze ohne Atempause singen, was ⁴³⁷ bei Bach immer eine seltene **Singularität** ist.²⁹

10. Die Fakten in den letzten beiden Listenpunkten bewirken zusammen (**S**) zwei Symmetrien. Diese sind verschränkt, haben also zwei Sätze gemeinsam, und beide genuin-2 generiert. Sonst aber sind sie in jeder Hinsicht komplementär:

- Ab #20 erklingt Scs auf **Bestimmungsschicht G**. Ursache ist der Singularsatz #22: Sca wäre 2-genuin, und erst die Singularität macht a zu s. Die Arme der Symmetrie S–()–s sind nur näherungsweise äquivalent.
- Ab #21 erklingt csC auf **Bestimmungsschicht B**. Ursache ist die Störung drei: nach einem Turba wäre caA 2-genuin, aber diese bewirkt, dass die Folge als Ganze an den Schluss des Teiles disloziert ist, macht aus dem A ein C. (Dass die Achse der Symmetrie durch den Singularsatz #22 von a nach s mutiert, ist für die Symmetrie unerheblich, hat höchstens **Signalfunktion**.)

Die Arme der Symmetrie Chor–()–Chor sind zweifellos identisch.

Dies ist ein schönes Beispiel, wie ^{†337} **G** und **B** kontrapunktisch gesetzt werden, und ^{†335} durch Abweichungen **punktweise zusammenschweißt**.

11. Auf der **Bestimmungsschicht B** kann dies csC (Chor–Bass–Chor) gehört werden als eine variierte aber direkte Antwort auf die erste Symmetrie dieses Teiles, das SCS (Ev–Chor–Ev) von Störung eins ab #11, ...
12. ... aber auch auf T–B–T ab #13. Dieses aber wird ja durch #13b zur doppelzentrischen Symmetrie verunklart, siehe ^{†356} und Abschnitt 6.4.22.
13. ⁴³⁸ Inhaltlich ist **Accompagnato #22** eine Antwort auf die allererste Textzeile des Gesamtwerkes in #1, bei größtmöglichem Kontrast des konkreten Klanges:
 »Jauchzet, Frohlocket!«
 »So recht ihr Engel, jauchzt und singet [...]!«
 und besonders ein Wiederaufnehmen der Zeilen des Mittelteiles
 »Dienet dem Höchsten [...]!«
 mit der selbst-bezüglichen, meta-musikalischen Ausdeutungsmöglichkeit, siehe unten Abschnitt 13.1 auf Seite 274, und stellt damit wiederum explizit die **Beziehung zwischen einst und jetzt**, zwischen Singen und Gelingen her.³⁰
14. ^{†104} In diesem Zusammenhang ist es signifikant, dass #22 ja ein Kommentar zu dem gerade erst verklungenen ersten Gloria in der Geschichte der Kirche ist, welches dazu noch mit B–A–C–H unterzeichnet ist.³¹

²⁹ Diese Vordergrundfunktion wird auch von Blankenburg (1982, S. 74) angeführt.

Im Weihnachtsoratorium folgen Chorsätze aufeinander nur ansatzweise, bei den Folgen #35–#24b getrennt durch das instrumentale Vorspiel, und #45c–#46 getrennt durch #45d, das eingeschobene **Accompagnato**, siehe die Unterstreichungen in der Falttafel.

Man vergleiche allerdings die ebenfalls **singuläre**, zutiefst erschütternde Gegenüberstellung der *zwei* Choralstrophen in Satz 54 der Matthäus-Passion »O Haupt voll Blut und Wunden« *versus* »O edles Angesicht«.

³⁰ Siehe Kapitel 22.

³¹ Siehe Abschnitt 23.2 und Kapitel 22.

6.4.8 Singularsatz Turba Hirten

Der Turba-Satz #26 der HIRTEN ist völlig regulär. **(F)** Es gibt nur 2-genuine Abfolgen. Die Sätze #24 - #26 zeigen **(S)** auf Bestimmungsschicht **B** die 2-genuine Symmetrie $gS1 = cSc$, die ^{†349} immer dann auftritt, wenn ein Turba im *ersten* Evangelium auftritt, also folgend auf den Kopfsatz.³² Dies ist die erste einfache genuine Symmetrie überhaupt; alle vorangehenden sind gg =genuin generiert. (^{†356} bis auf die bei #13: die ist 2-genuin, aber nicht einfachst-materiell sondern doppelzentrisch, und damit deutlich weniger wirkmächtig.)⁴³⁹ Transmusikalisch kann die Tatsache, dass auf den englischen Turba-Chor nun die irdische Reaktion folgt, eingeordnet werden in das grundsätzliche ^{†584} »Gehet hin!«

6.4.9 Störung vier und Störung fünf

Störung vier, das Vertauschen von Arie #29 (S+B-Duett »Herr, dein Mitleid«) und Choral #28, und Störung fünf, das Vertauschen von Alt-Accompagnato #32 und Alt-Arie #31 (beide in Teil III) haben eine Vielzahl von mögliche Begründungen und begrüßenswerten Folgen:

- ⁴⁴⁰ Die Vertauschungen wandern im Grundschema-G schrittweise nach vorne, siehe Abbildung 6.1 und die Falttafel. Nach einem Vertauschen bei Grundsequenz-Länge $n \geq 4$ (wie in der **Materialanalyse** Abschnitt 6.3.1 auf Seite 111 festgestellt) folgt auf das ursprünglich zweite Element ein invers-genuiner Schritt, und auf das ursprünglich erste und dessen Vorgänger ein fremder, nämlich = +2. Durch dieses Wandern haben also die durch die Störungen generierten Intervalle immer ein gemeinsames:

Grundschema-G	Ev	Acc	Aria	Chrl	Ev	Acc	Aria	Chrl
	S	a	A	C	S	a	A	C
Störung zwei								
			+2	+2	-1			
			AS	Ca	SC			
Störung vier								
		+2	+2	-1				
		aC	AS	CA				
Störung fünf								
	+2	+2	-1					
	SA	aC	Aa					

Dies zeigt sich auch in Tabelle 6.7. Es ist gleichsam die systematischere Version der ^{†420} oben schon beobachteten überlappenden Vordergrund-Phänomene, einer Instanz ^{†333} des Organisationsprinzips der lokalen Punkt-zu-Punkt-Verknüpfung.

³² Siehe Abschnitt 6.3.4 auf Seite 122.

betroffener Satz/Sätze wegen Störung (n) / Singularsatz ($\#n$) G = Gattung, B = Besetzung			Abfolgen in G		Symmetrien in G u/o B				
			inv-g	fremd	genuin	g1g	g2g	ds	dds
I	#5...	#7	G						(CSC)
	#6...	#7	G	SC					
	#7	#7	G		(aC,Ca) ^x				
	#7...	#7	G	CA					(CAC)
II	#11...	1	G B	SC					SCS
	#13...	#13b	B						Ev-(S-B)-T
	#15...	2	G	SC	AS,Ca				
	#19...	3	G		AS				
	#20...	#22	G						Scs
	#21...	3	B		sC(∼aC)				csC
III	#24...	#26	B						cSc
	#24...	#26,4	B						c_c_C
	#26...	#26,4	B						caC
	#27...	4	G	CA	aC, AS				
	#27...	4,#29	B						B-C-(B+S)
	#29...	4+5	G						ASA
	#30...	5	G	Aa	SA,aC				
#33...	6	G B	SC					CSC	
IV	#36...	#38	(B*)	SC					cSC
	#38...	7 [†]	G	CA, Aa					aAaA=_ACA
	#38...	7 [†]	B						aAa
	#38...	7 [†]	G B		(aC,Ca) ^x				CAC
	#36...	7 [†]	B						fast perfekte Zentralsymmetrie des ganzen Satzes
	#40...	#40	G						CAC
V	#43...	#45	B						cSc
	#45a ...	#45	G	ac ⁺					caca
	#45a ...	#45,8	B						cacaC
	#45d ...	8	G	CA	aC,AS				
	#48...	9,#51	G	aS					SaS aSα
	#48...	9	B						SaS
#50b ...	(9)#51,10	G	Aa					αAa	
VI	#57...	11	G		AS				
	#58...	11	G B	SC					SCS
	#60...	—	B						TTT
	#61...	12=#63	G	Aα					aAα
	#63...	12=#63	G	(∼SC)	αC				

^x mehrfache Anschlüsse satzintern.

* zur Frage der Besetzung des S in SB-Chorälen siehe ^{†469}.

[†] Störung sieben impliziert die beiden Singularsätze #38 und #40; die Klassifikation g1g/ds und die »wegen«-Spalte entsprechen der Herleitung in Abschnitt 6.4.13.

⁺ einzige inverse Folge aus dem *erweiterten* Schema-G.

Tabelle 6.7: Auswirkungen der Abweichungen im Vordergrund

Konkret entstehen hier diese **(F)** neuen Abfolgen:

- aC entsteht zweimal, als erste ab #27 und als letzte ab #32. Sie ist bekannt aus Störung drei (in der Variante sC) und ^{†386}vorgebildet bereits in der allerersten Abweichung #7.
- CA erklingt ab #28, ist die hier erste invers-genuine, ^{†386}vorgebildet bei #7, aber dort abgeschwächt.
- Aa ab #31 ist die zweite invers-genuine und völlig neuartig.
- AS ab #29 ist fremd, gab's schon bei ^{†419}Störung zwei, wiederholt bei Störung drei.
- SA ab #29 ist fremd und neu.

Auffälligerweise fehlt die SC-Folge, die sonst fast immer auftritt.

2. Alle fremden Folgen bei Länge der Grundsequenz $n = 4$ überspringen genau eine Position der genuinen Sequenz und können also unter Umständen naturgemäßerweise auch als Auslassungen gehört werden, siehe Vexier-zwei, Seite 119. Bei den konkreten Erscheinungsformen ist das aber wohl nur bei S–A naheliegend, also ein Weglassen des a=Accomp, welches ja eh die ^{†65}formal flexibelste Schicht darstellt.
3. ⁴⁴¹Bis hierhin (in Zeit-1) scheinen also alle Abweichungen auf das Evangelisten-Secco bezogen, auch diesmal, obwohl es gar nicht direkt tangiert ist, sondern nur indirekt, als Symmetrieachse.
4. ⁴⁴²Störung vier bewirkt **(S)** linksseitig eine schwache aber neuartige caC-Symmetrie ab #26, nur auf der **Bestimmungsschicht B**. Diese ist genuin-2 generiert (g2g).
5. ⁴⁴³Wie stark die mit dieser verschränkte, ebenfalls nur auf **B** lebende **(S)** Symmetrie Bass–Chor–(Bass+Sopran) ab #27 überhaupt **wirkmächtig** wird, ist zweifelhaft. Allerdings ist *die erste doppelt-synthetische*, und das in doppelter Hinsicht: Die Folgen aC ist fremd und CA genuin-1 invers, was in der Materialanalyse in Abschnitt 6.3.1 der Maßnahme (Tausch:4ff+2-1+2) entspricht und der Abständen (2, -1, 2). Außerdem wirken Störung vier und Singularsatz #29 (Duett S+B) zusammen, um die Symmetrie hervorzubringen.
6. ⁴⁴⁴Das Nach-vorne-Rotieren des Chrl #28 hat als Auswirkung **(S)** eine Symmetrie (»leicht gröber« als die bisherigen, nämlich mit Schrittweite von zwei Positionen in der Satzfolge) von drei Chorsätzen zu Beginn des Teiles. ⁴⁴⁵Diese sind mit Kopfsatz–Turba–Choral je ein Vertreter aller dem Chor zufallende Gattungen, und somit dual zu dem dreimaligen Choralgesang im Teil davor.
7. ^{†270}Störung vier dient dem Prinzip des maximalen Besetzungskontrastes zwischen aneinander stoßenden Sätzen, wie in Abschnitt 5.5 auf Seite 96 als architektonisches Prinzip der Accompagnati-Disposition ausführlich diskutiert, als »Teilprinzip (b1)«.
8. Darüber hinaus bewirkt sie **(F)** (durch das Herstellen der Folge aC an ihrem Anfang) die Identität auch des weiteren Ablaufes nach den beiden Turbae, den HEERSCHAREN und den HIRTEN, nämlich Turba–BassAcc–Choral, und unterstützt damit noch deutlich deren ^{†529}inhaltliche Gleichsetzung.
9. ^{†276}Störung fünf hat, wie oben in Abschnitt 5.5 ausführlich diskutiert, **Signalfunktion** für die **symmetrische** Disposition in der Accompagnato-Schicht.
10. Symmetrien **(S)**:
Fast wie in einer typischen Fächerreihe  folgen auf die mittel-komplexen

g1g-Symmetrien des Anfangs als erster Extremwert die genuine cSc,³³ gefolgt vom anderen Extrem einer doppelt-doppelt-synthetischen:⁴⁴⁶ Hier bewirkt erst das Zusammenwirken von zwei verschiedenen Störungen die Symmetrie. Es entsteht zum ersten Mal eine die Teilmitte überspannende, also die beiden Halbtteile verbindende Symmetrie (#29 – #31), *dialektischerweise* ohne dass die Störungen selber das tun.⁴⁴⁷ Diese hat die neuartige Gestalt ASA, also

$$\text{Aria} - \text{Ev} - \text{Aria}$$

Dass sie neuartig ist, ist unüberhörbar, da noch nie (Zeit-1) zwei Arien so nah aufeinander folgten (Zeit-1).

⁴⁴⁸ Die hier etablierte Symmetrie ist deutlich auf die in Teil II/Störung zwei bezogen, ist in mancherlei Hinsicht komplementär zu dieser (was betroffene Sätze getrennt nach Ursache und Auswirkung angeht), aber auch ⁴⁴⁹ deren **Steigerung** im Sinne eines übergeordneten Entwicklungsprozesses, wenn man sie auffasst als fünfgliedrig:

$$(\text{aC}) - \text{A} - \text{S} - \text{A} - (\text{aC})$$

Dies setzt den ⁴¹⁶ mit Störung zwei beginnenden Entwicklungsprozess fort, nämlich zunehmende Verdeutlichung der Teil-Mitte bis hin zum (fast-)perfekt zentralsymmetrischen Teil IV.

6.4.10 Singulersatz Duett #29

Der also in eine schon sehr weit gesteigerten Symmetrie integrierte Satz #29 ist auf ³³⁵ der windschiefen Bestimmungsschicht der Arien-Disposition die erste (Zeit-1 und Zeit-2) mehrstimmige.³⁴

²⁴⁶ ⁴⁸⁸ Diese Arie wird (Zeit-4) eine wichtige Rolle als Spiegelachse in der Eigenlogik der Sopranstimme spielen, und auch für die Disposition der anderen Mehrstimmigkeiten, siehe Abschnitt 7.4.2.

6.4.11 Störung sechs: Einschübe von Evangelium und Choral am Ende von III

Am Ende von Teil III folgt nach den zwei Vertauschungen wieder ein Einschub, siehe Abbildung 6.1 auf Seite 105.

- ⁴⁵⁰ Dieser begründet sich zunächst als ³³³ **Parallelbildung** zum vorangehenden Einschub Störung drei: beide am Ende des Teiles, und wieder werden zwei Sätze eingeschoben. Da der Evangelientext hier kein Turba vorsieht, wird dieses durch den zweiten eingeschobenen Satz, den Choral, **aufgewogen**.

³³ #24, Turba-HIRTEN, die erste *deutliche*, einfachst-materielle, denn die 2-genuine bei #13 ist zwar früher (Zeit-1), aber zur doppelzentrischen verunklart.

³⁴ Siehe Kapitel 5.3.2.

2. ⁴⁵¹ Damit bezieht sich diese letzte Störung der ersten Werkhälfte auf deren erste, wo ja mit #12 auch ein Choral eingeschoben wurde. Dies ist ein wichtiges Beispiel für eine ^{†334} Punkt-zu-Punkt-Beziehungen in einem weiteren Maßstab, siehe nächsten Abschnitt.
3. ⁴⁵² Als Auswirkung (**F**) erscheint wieder die SC-Folge mit ihrer **Signalfunktion**, wie zuvor bei #7, Störungen eins und zwei und (zu sC abgeschwächt) Störung drei.
4. ⁴⁵³ Als Symmetrie (**S**) erscheint CSC ab #33. Wir kategorisieren sie als g1g: Zwar stammen beide Abstände aus dem Einschub, es ist aber (a) nicht eindeutig, welcher der Choralsätze eingeschoben ist, und allemal ist der Abstand CS ein genuiner (als würde ein neuer Halbteil beginnen). Sie kann aber auch als ds aufgefasst werden.
5. Programmatisch/inhaltlich ist zunächst wichtig, dass das explizite Ende der HIRTEN-Erzählung abgesetzt und deutlich an das Ende des Teiles und somit an das der Werkhälfte gesetzt wird: Dadurch wird der appellative Charakter des Gesamtwerkes und die heutige Relevanz betont, siehe auch ^{†529}. ⁴⁵⁴ Während die Dislokation des Turba im Teil davor äußerlich-klangliche Gründe hatte, ist der Grund für die Dislokation hier rein inhaltlich.

6.4.12 Die Hyper-Symmetrie der bisherigen Störungen

⁴⁵⁵ Die wichtigste Rolle der letzten Störung aber ist die Vollendung einer Hyper-Symmetrie um die Teile II und III:

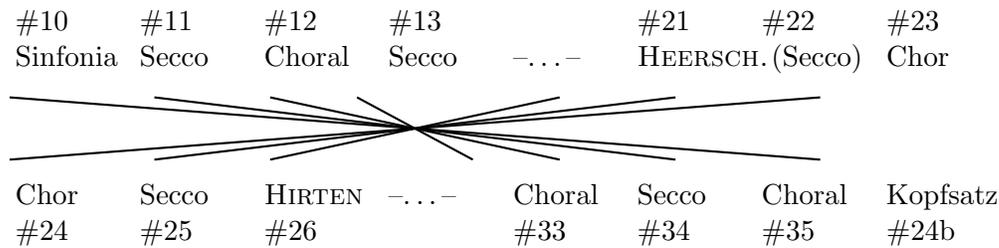
^{†451} Zunächst wird mit Störung sechs die Störung eins beantwortet:

- Die Symmetrie #11 ff. SCS wird beantwortet mit #33 CSC
- Dort war der Choral eingeschoben, hier ist es der Ev (plus Choral).
- Technisch können beide Störungen (**chiastisch**) als Einschub von SC (#11–#12 und #34–#35) oder von CS (#12–#13a und #33–#34) begriffen werden, wegen **Vordergrund-Kongruenz**, siehe Seite 117, allerdings mit je unterschiedlicher »Natürlichkeit«.
- Hier ist die Störung am Ende des Teiles, dort am Anfang.

Von diesen beiden Stellen nach innen gehend folgen darauf Acc (#14 und #32), Aria (#15 und #31) und Ev (#16 und #30). Dann folgen zwei oder vier Sätze, die nicht auf einander bezogen sind. Aber ganz in der Mitte, beim Übergang von Teil II zu III sind die Entsprechungen wieder eindeutig:

Turba-Chor (#21 und #26), Secco-Rezitativ (#22 durch Bass und #25 durch Ev), und Chorsatz (#23 der als Normalfall abschließende Choral, #24 der Kopfsatz, der (**chiastisch**) auch als un-normaler Abschluss gebracht werden wird.)

Nach außen hin wird diese Hyper-Symmetrie vervollständigt durch die Singularsätze #10, chorloser Kopfsatz, und #24b, wiederholter Kopfsatz:



Sie ist auch eingezeichnet als große Klammer in der Symmetrie-Zeile der Falttafel – extremes Fernhören! Die Falttafel zeigt auch deutlich, dass es sich um eine echte Symmetrie »höherer Ordnung« handelt, eine »Symmetrie von Symmetrien«, denn SCS ganz zu Beginn #11 wird ganz selbstverständlich aufgewogen durch CSC am Ende #33.

Ja, es ergibt sich sogar ein deutlicher Repriseneffekt: Die vorangehenden drei Symmetrien, siehe Tabelle 6.7, hießen Scs, csC und cSc, »behalfen« sich also mit nicht-Choralsätzen und einem falschen Secco, und waren dazu auch noch verschränkt. Hier nun mit CSC das »makellose« Gegenstück zum Anfang von Teil II und die erstmalige Verwirklichung des in #7 nur Angelegten. Typisches Beispiel für ^{†334} Fernbeziehung.

⁴⁵⁶ Durch diese Hyper-Symmetrie und die Repriseneffekte werden die Teile II und III nochmal sehr stark zusammengebunden. Dies ist ein deutlicher Höhepunkt der ^{†334} Fernbeziehungen zwischen den Abweichungen, und der Fernbeziehung an sich, im gesamten Werk.³⁵ Diese werden am Ende von Werk-Abschnitten wie am Ende jedes Gesamtwerkes materialnotwendig häufiger, siehe unten Abschnitt 6.4.25).

Man beachte besonders, dass ⁴⁵⁷ ohne das unscheinbar-seltsame #22 (als Spiegel des Evangelisten-Secco #25) diese werkumspannende Konstruktion nicht möglich wäre.

6.4.13 Störung sieben und Teil IV: Knotenpunkt der Abweichungen und Häufung der Singulärsätze

An Störungen fanden in der ersten Werkhälfte drei Vertauschungen statt, siehe Abbildung 6.1 auf Seite 105. Dementsprechend drei Einschübe, von einmal einem und zweimal zwei Sätzen. Da erster Einschub *in* einen Satz erfolgte (Evangelisten-Secco #11 und #13), generieren alle je zwei Mehrnummern, insgesamt also sechs.

Dazu zwei Mehrnummern durch die beiden Turbae, macht bis hierhin 35 statt der 27 Satznummern, die das Grundschemata-G alleine bewirkt hätte.

⁴⁵⁸ Als Ausgleich erfolgt mit Teil IV nun die *Verkürzung* eines Teiles. ⁴⁵⁹ Dies ist eine Parallelbildung, weil ^{†16} der jeweils erste Teil einer Werkhälfte ja der kürzeste sein soll,³⁶ und der Prozess fortschreitender Verlängerung sonst an seinem immanenten Widerspruch scheitern würde.

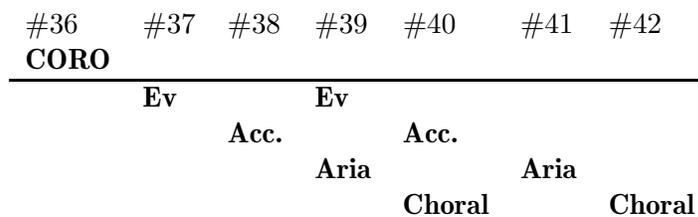
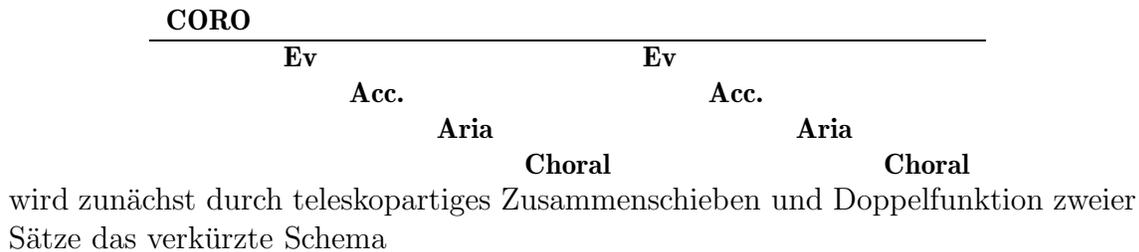
³⁵ Blankenburg (1982, S. 58) sieht im Gegensatz dazu Zentral-Symmetrien der Teile I bis III *je für sich* und für die erste Werkhälfte als Ganzer, denen unsere vorangehenden Erkenntnisse vehement widersprechen wollen.

³⁶ Als »Aufgesang« der »Gegen-Bar-Form«, wie beschrieben zu Beginn in Abschnitt 4.5 auf Seite 44.

⁴⁶⁰ Diese Verkürzung geschieht dadurch, dass die Folge der Sätze quasi teleskopartig in einander geschoben wird, und ein Satz so eine doppelte Funktion erfüllt. Dies ist eine Instantiierung der abstrakten Kompositionstechnik der **Zusammenführung**. Diese geschieht durch eine Folge von vier kompositorischen Maßnahmen:

Schritt 1:

⁴⁶¹ Aus dem Grundschema-G



Als erste Auswirkung auf die Abfolgen (**F**) kommen damit zwei invers-genuine dazu, nämlich die in der Graphik »nach rechts oben« führenden, Aa und CA. Dies sind aber genau die beiden, die im Zentrum stehen der Störungen fünf und vier aus dem vorangehenden Teil, fast als wären dessen beiden Arien auf einander geschoben worden. Die hier nun simultan erklingende Kombination Acc+Chrl=aC erklang in beiden Störungen als fremde Abfolge, als erste und letzte. ⁴¹⁶ Die Folge der Vertauschungen erscheint wieder einmal als zielgerichtete Vorbereitung der hier erreichten perfekten Zentralsymmetrie.

Eine weitere vermittelnde Vorbereitung besteht darin, dass ⁴⁶² jede Vertauschung schon allein laut der abstrakten **Materialanalyse** als Verkürzen um eine Position, als Weglassen eines Elementes gehört werden kann, durch Vexier-Effekt-zwei, siehe Abschnitt 6.3.2 auf Seite 119. Dies ist im bisherigen Ablauf allemal potentiell präsent, geschieht tatsächlich aber nie. Hier nun geschieht überspringend das Weglassen von zwei Positionen, wenn man die Folge Aria–Acc betrachtet. Dies aber ebenfalls nur potentiell, da ja bei der tatsächlichen Folge Aria–(Acc+Chrl) der Choral mitnichten wegfällt.

Schritt 2:

Auf den zweiten Evangelientext (jetzt in Satz #39) wird verzichtet. Dies ist aus folgenden Gründen möglich:

- ⁴⁶³ Auf der parallelen und unabhängigen Bestimmungsschicht der Disposition der Arienbesetzung³⁷ weist dieser Teil ja eine Tenor-Arie auf; der Tenor-Sänger ist also im **Vordergrund**, als Klangfarbe, hinreichend vertreten, um die einheitliche Grundfarbe des Gesamtwerkes zu wahren.

³⁷ Siehe Kapitel 5.3.

2. ^{†246} Darüber hinaus wird #39 in der parallelen Bestimmungsschicht der Arienbesetzungen in eine Echo-Arie transformiert,³⁸ in der ⁴⁶⁴ laut Text »der Heiland selber« spricht. Er sagt zwar nur wenige Worte (»Ja, ja«, »nein, nein«), aber das reicht selbstverständlich aus, da es ja »er selber« ist, den Evangelisten adäquat zu vertreten.
3. ^{†246} Darüber hinaus ist in oben beschriebener Konstruktion der Echo-Sopran entstanden als Spiegelung des ENGELS.
- ⁴⁶⁵ In der Echo-Stimme kommen also Evangelist, ENGEL, und der Heiland selber zur Deckung. Das ist semantisch, mystisch und auch **liturgisch** mehr als jeder verlesene Evangelientext.
- ⁴⁶⁶ Dieses Zusammentreffen wird bei der konkreten Umsetzung noch weiter auf die Spitze getrieben und findet seinen Höhepunkt in einer einzigen Achtel-Note, die das spirituelle Zentrum des ganzen Weihnachtsoratoriums darstellt.³⁹

(Diese Liste ist auch wieder ein schönes Beispiel, wie ^{†335} Abweichungen verschiedenste Bestimmungsschichten punktverschweißen.)

Schritt 3:

⁴⁶⁷ Satz #40 wird zu einem kombinierten Satz, in welchem Choral und Accompagnato-Rezitativ *gleichzeitig* und *kontrapunktisch* als ein zweistimmiges Ereignis ablaufen:

CORO					
Secc.	(Echo)				
Acc.	Aria	Acc.	Aria		
		Choral		Choral	

⁴⁶⁸ Es entsteht so eine *neue Satzform*, in welcher ein Accompagnato-Rezitativ des Bass-Solisten kontrapunktiert wird mit einer einstimmigen Choral-Melodie einer Sopranstimme (⁴⁶⁹ über deren solistische oder chorische Ausführung die Partitur leider nichts verrät).⁴⁰ Diese Satzform nennen wir, wie erwähnt, **SB-Choral**.

⁴⁷⁰ Schon nach Schritt (1), also als genuin generierte, entstehen (**S**) Symmetrien um Arie #39, zuvörderst

$$\text{Acc} - \text{Aria} - \text{Acc} = \text{aAa} \quad (\text{Z})$$

Diese ist völlig neu, da noch nie eine Arie eine materielle Symmetrieachse bildete.⁴¹ Diese Symmetrie ist ein doppelt duales **Strukturecho** zu der ebenfalls neuartigen ^{†447} ASA, genau in der Mitte des vorangehenden Teiles.

(^{†515} Sie wird in Teil V noch einmal wiederaufgenommen werden, als αAa , und ^{†539} in Teil VI als $\text{aA}\alpha$.)

Sie lebt auf der Bestimmungsschicht **G** und gleichzeitig auf **B**.

³⁸ Siehe Abschnitt 5.3.5 auf Seite 89.

³⁹ Siehe Abschnitt 16.39 auf Seite 324.

⁴⁰ Siehe Abschnitt 7.4 auf Seite 165.

⁴¹ Und hebt Arie #39 damit im Gesamtwerk nochmals deutlich heraus, siehe auch Abschnitte 7.4.2, 7.4 und 16.39.

⁴⁷¹ Mit (Z) verschränkt ist ab #39

$$\text{Aria} - \text{Acc} - \text{Aria} = \text{AaA}$$

welche ein andersartiges Echo auf ASA ist. Sie tritt nur hier einmalig auf und ist deutlich weniger **wirkmächtig**, da sie nur auf Bestimmungsschicht **G** lebt, und da sie »verrutscht« steht zu der (am Schluss dieser Ableitung auftauchenden) überwältigenden Symmetrie von Teil IV als Ganzem.

Andererseits wird sie wegen der Doppelfunktion des SB-Chorales auf **G** verstärkt durch die gleichzeitige Folge

$$\text{Aria} - \text{Choral} - \text{Aria} = \text{ACA}$$

⁴⁷² Mit (Z) verkettet erscheint am Schluss des Satzes ab #40 auf **G** und **B**

$$\text{Choral} - \text{Aria} - \text{Choral} = \text{CAC}$$

Siehe Tabelle 6.7 auf Seite 137 für eine Zusammenfassung dieser kompliziert schief-symmetrischen Hyper-Symmetrien.



⁴⁷³ Der Teil als Ganzer erlangt, die allerste Symmetrie verlängert, in Verbindung mit der Arien-Besetzungs-Logik aus Kapitel 5.3, plötzlich die Möglichkeit zu einer **den gesamten Teil umspannender, nahezu perfekter Symmetrie** auf Bestimmungsschicht **B**, siehe Falttafel. Seien bis hierhin (Zeit-2) neben dem Echo-Sopran zusätzlich noch die Streicher als Instrumente des SB-Chorales und die Oboe als Instrument der ersten Arie definiert. Dann stellt sich das bis jetzt Festgelegte dar als ...

#36	#37	#38	#39	#40	#41	#42
Kopfsatz	Ev	Acc	Aria	Choral	Aria	Choral
				Acc		
tutti	b. c	...	Ob	Str.	...	tutti
Chor	T	B	S+S	S+B	T	Chor

Schritt 4:

Um die (fast) perfekte Symmetrie des Teiles IV zu erreichen, wird ⁴⁷⁴ auch das erste Accompagnato zu einem SB-Choral erweitert. Wir erhalten als endgültiges Satzschema von Teil IV, mit deutlich (**S**) zentralsymmetrischen vokalen und instrumentalen Besetzungen:

CORO						
Secc.						
		Acc.	Aria	Acc.	Aria	
		Choral		Choral		Choral
tutti	(b. c.)	Str.	Ob	Str.	(2Vl)	tutti
Chor	T	S+B	S+S	S+B	T	Chor

Als **(F)** neue Abfolge wird durch diesen letzten Schritt nur SC eingeführt, mit seiner Signalfunktion.⁴² Die Abfolge CA ist ja bereits (Zeit-2) mit dem späteren (Zeit-1) SB-Choral gegeben.

Als **(S)** neue Symmetrien erscheint ab #38 auf **B** und **G**

$$\text{Choral} - \text{Aria} - \text{Choral} = \text{CAC}$$

nun auch parallel zur zentralen Symmetrie (Z). Und am Beginn, nur in **B**

$$\text{Chor} - \text{Ev} - \text{Choral} = \text{cSC}$$

Beide aber erst nach der neuerlichen Modifikation **(4)**, deshalb ist erstere doppelt-synthetisch.

Die Symmetrien cSC am Beginn ab #36 und oben erwähnte CAC am Ende sind weit weniger **wirkmächtig** als die am Zentrum ausgerichteten Symmetrien, sie werden von der Gesamt-Symmetrie gleichsam aufgesogen.

Ebenso **(F)**⁴⁷⁵ die SC-Folge, die mit ihrer Signalfunktion für Störungen zwar zweimal in diesem Teil auftritt, aber beide Male abgeschwächt: Ab #37 zwar mit der wörtlichen Besetzung, aber S und C durch mehrere Takte des beginnenden a getrennt (im Gegensatz zu ^{†387}), bei #41 das S=Ev durch eine Arie des T ersetzt.

⁴⁷⁶ Man beachte, dass das linear ablaufende, gar zweimal-lineare Grundschema-G, wie noch ungestört exprimiert in Teil I, durch schrittweise kleine Modifikationen, (mit z. B. dem Zwischenzustand der ^{†449} Fünfer-Symmetrie im Zentrum von Teil III und als ^{†455} als **quasi-fraktale** Verkleinerung der Hyper-Symmetrie) in sein schieres Gegenteil überführt worden ist, die (fast) perfekte **Zentralsymmetrie** (bestes Beispiel: Jesu, meine Freude).

Insbesondere ist die ursprüngliche Entscheidung, ^{†43} in den verschiedenen Teilen des Werkes nicht etwa ein »Vielheit von Kantaten-Formen« darzustellen, an dieser Stelle dadurch endlich aufgehoben, dass bei diesem Weg zwischen zwei Extremformen auch der bunteste Strauß von Zwischenstufen präsentiert worden ist.

⁴⁷⁷ Dialektisch aufgehoben ist Grundschema-G trotzdem noch deutlich vorhanden, sogar Substanz tragend, siehe den ^{†464} verkappten Evangelisten.

^{†379} Dialektisch ist auch, dass der erste Keim zum Transformationsprozess die Aufweichung in #7 war, ein SB-Choral, der eine Rückspiegelung (/Vorwegnahme) der Satzform ist, die hier am Schluss erst erreicht wird.

⁴⁷⁸ Die Transformation impliziert weiterhin **dialektischerweise**, dass Teil IV zwei Sätze weniger hat als Grundschema-G, aber dennoch einen Choral mehr, wie alle vorangehenden Teile. ⁴⁷⁹ Dies ist aber auch der letzte Mehr-Choral, die letzten beiden Teile haben keinen, siehe Abschnitt 6.4.14.

⁴⁸⁰ Die Störung des Grundschemas-G und der neue Singulersatz-Typ SB-Choral bedingen hier einander gegenseitig, sind nichts anderes als zwei Effekte ein und derselben kompositorischen Maßnahme, zwei Seiten einer Medaille. Deshalb ist Teil IV ein Knotenpunkt der Störungs- und der Singulersatz-Schicht.

⁴² Allerdings auf genau dieselbe Weise abgeschwächt wie beim allerersten Mal bei #6 – #7, da ja #38 nicht Chrl, sondern SB-Choral ist.

6.4.14 Fernbeziehungen und Hyper-Symmetrien um Teil IV

Dieser Knotenpunkt strahlt weiter aus:

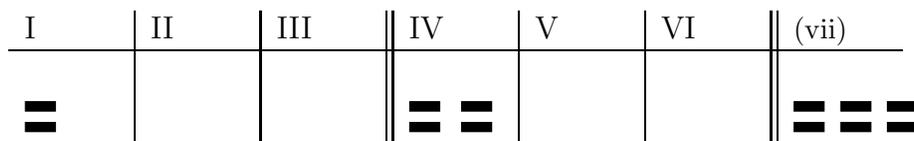
^{†9} Teil IV ist als der Aufgesang⁴³ der zweiten Werkhälfte und als ein alleinstehender zutiefst verknüpft mit Teil I als Beginn des ersten Werkhälfte und ^{†11} ^{†23} ^{†27} ebenfalls ein abgesetzter.

Die Parallelbildungen sind auffällig: So sind (1) ⁴⁸¹ Teil I und IV die einzigen Teile ohne Soliloquent oder Turba-Chor, so ist (2) ⁴⁸² die den Teil IV abschließende d-moll Tenor-Arie #41 »Ich will nur Dir zu Ehren leben« inhaltlich, tonartlich und satztechnisch durchaus eine Aufwiegung der den Teil I abschließenden D-Dur Bass-Arie #8 »Großer Herr, o starker König«, so greift (3) ⁴⁸³ der abschließende Choral, im Gegensatz zum vorhergehenden Teil III, die Satzform des Teiles I wieder auf, sogar noch ⁴⁸⁴ verdeutlicht durch motivische Entsprechung der instrumentalen Einwürfe.

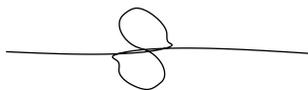
⁴⁸⁵ Soll also die erste Werkhälfte im Sinne des Aufwiegens auch einen solchen SB-Choral enthalten, so bietet sich an, diesen in den Teil I zu setzen, und in der Tat wird ja diese neue Satzform im Sinne eines Expositionsverhaltens in #7, dem zweiten Accompagnato des Teils I bereits angewandt, mit den oben (Abschnitt 6.4.2) beschriebenen zusätzlichen günstigen Auswirkungen.

⁴⁸⁶ Dass die SB-Choräle in Teil I und Teil IV auf einander bezogen sind, wird auch deutlich durch deren tonartliche Disposition signalisiert: Beide greifen extrem weit in den subdominanten Bereich und bilden so tonale Tiefpunkte des Gesamtwerkes, wie ausführlich diskutiert in Abschnitten 10.6 und 16.38.

⁴⁸⁷ Der Rhythmus des zunehmenden Auftretens der Singularität »SB-Choral« induziert ein globales Raster, welches wiederum translimitiert:



⁴⁸⁸ Dieses Vor-Echo des SB-Chorals in Teil I etabliert wiederum (in der Eigenlogik der Sopranstimme⁴⁴) eine Schiefsymmetrie mit der Achse der SB-Arie #29 »Herr, dein Mitleid«, siehe unten Abbildung 7.2 auf Seite 168. ⁴⁸⁹ Auch damit werden die Sätze mit der Besetzung S+B eng zusammengebunden.



^{†246} Die diesem Singulärsatz vorangehende Echo-Arie #39 »Flößt, mein Heiland« ist in der windschiefen Bestimmungsschicht der Arien-Solisten-Disposition als Spiegelung des Soliloquenten ENGEL am Duett III.1 entstanden, siehe Abbildung 5.6 auf Seite 88.

(^{†203} Das Duett war seinerseits Ergebnis einer Spiegelung, hier also eine Spiegelung der zweiten Generation.)⁴⁵

⁴³ Erster Teil der Gegen-Bar-Form, siehe Abschnitt 4.5.

⁴⁴ Siehe Abschnitt 7.4.

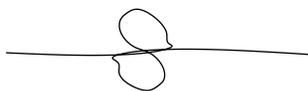
⁴⁵ Siehe Abbildung 5.3 auf Seite 81 und Abschnitte 5.3.2 und 7.4.2.

Andererseits aber wird IV.1 nun selber zur **Spiegelachse**, zunächst ⁴⁹⁰ spiegelt sich das Duett #29 an der Echoarie #39 auf das Terzett #51 (das ist ungefähr = 49), und zwar gemessen der in Satznummern, aber auch in der abstrakten Disposition der Arien, wie dargestellt in Abbildung 5.4 auf Seite 84 und Abbildung 7.2 auf Seite 168.

⁴⁹¹ Dann aber, fast noch wichtiger, gruppieren sich fast alle wichtigen Singularsätze, und der Schluss des Werkes, der erste nicht mehr vorhandene Satz, in regelmäßigen Abständen von dreizehn Nummern⁴⁶ um die zentrale Echoarie:

- #13 = 1 * 13 ENGEL
- #26 = 2 * 13 HIRTEN
- #39 = 3 * 13 Echo-Arie
- #50 ~ 4 * 13 PROPHET
- #65 = 5 * 13 Translimitation

Dies ist in der Falttafel ganz oben eingetragen.



Die Echo-Arie kann, wie ausgeführt, als **Spiegelachse** des Teiles IV aufgefasst werden. Damit steht sie aber auch im Zentrum einer **Schiefsymmetrie** des Gesamtwerkes, und zwar bezogen auf die Anordnung der Aufführungstermine:⁴⁷

Dezember								Januar						
24	25	26	27	28	29	30	31	1	2	3	4	5	6	7
7	6	5	4	3	2	1		⇔	1	2	3	4	5	6
I	II	III						IV	(V)				VI	
●	●	●						●	●				●	

Blickt man von Teil IV aus in beide Richtungen, und zwar perspektivisch, also mit abnehmendem Gewicht bei zunehmendem Abstand, gleichsam mit inversem Hebel-Gesetz, dann ist alles im Gleichgewicht und wir finden wieder die klassische Schiefsymmetrie

7/5

wie ⁴⁹² im Verhältnis der weißen und schwarzen Tasten.



In #7, dem ersten SB-Choral, wurden eine ganze Reihe von **Keimen** gelegt. Insbesondere, ^{↑380} dass Teil I nun drei statt nur zwei Choralsätze aufweist, jedoch das gerade exponierte Grundschemata-G nur bereichernd, nicht erweiternd.

⁴⁶ Man beachte aber die eingeschränkte Aussagefähigkeit der Satznummern wie diskutiert in der Methodologischen Zwischenbemerkung viii auf Seite 179.

⁴⁷ Siehe Abschnitt 4.4 auf Seite 42.

⁴⁹³ Als Konsequenz daraus folgen in Teilen II und III zusätzliche Choral-Sätze, das Schema echt erweiternd.

⁴⁹⁴ Dies wird umrahmt von Teil IV: Hier sind es sogar zwei Choräle, die hinzutreten, aber diesmal beide lediglich hinzutretend, nicht störend, das Grundschema-G sogar verkürzend.

⁴⁹⁵ Dies wird indiziert dadurch, dass es zwar drei Sätze mit dem Titel »Choral« sind, aber nur zwei verschiedene »Choral-Strophen«, die erste nämlich auf die zwei Sätze der beiden SB-Choräle aufgeteilt. Somit ⁴⁹⁶ ist dieser Teil eine *Aufwiegung* des Teiles I, als sein Dual (»normale« Choralsätze zu SB-Chorälen: einmal zwei zu eins, dann eins zu zwei), und er ist ⁴⁹⁷ organische Überleitung zu den letzten beiden Teilen, die dann ⁴⁹⁹ nur noch die eigentlich gemeinte Zahl an Choralsätzen nach Grundschema-G aufweisen.

⁴⁹⁸ Insgesamt ergibt sich also folgende Sekundärsymmetrie:

Teil	<table style="border-collapse: collapse; border: none;"> <tr> <td style="border-top: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding: 2px 5px;">I</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding: 2px 5px;">II</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding: 2px 5px;">III</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding: 2px 5px;">IV</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding: 2px 5px;">V</td> <td style="border-top: 1px solid black; padding: 2px 5px;">VI</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px 5px;">Sätze namens »Choral«</td> <td style="padding: 2px 5px;">3</td> <td style="padding: 2px 5px;">3</td> <td style="padding: 2px 5px;">3</td> <td style="padding: 2px 5px;">2</td> <td style="padding: 2px 5px;">2</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px 5px;">Choralstrophen</td> <td style="padding: 2px 5px;">3</td> <td style="padding: 2px 5px;">3</td> <td style="padding: 2px 5px;">2</td> <td style="padding: 2px 5px;">2</td> <td style="padding: 2px 5px;">2</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px 5px;">SB-Choräle</td> <td style="padding: 2px 5px;">1</td> <td style="padding: 2px 5px;">0</td> <td style="padding: 2px 5px;">0</td> <td style="padding: 2px 5px;">2</td> <td style="padding: 2px 5px;"></td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px 5px;">Mehrnummern deswegen</td> <td style="padding: 2px 5px;">0</td> <td style="padding: 2px 5px;">1</td> <td style="padding: 2px 5px;">1</td> <td style="padding: 2px 5px;">-1</td> <td style="padding: 2px 5px;"></td> </tr> </table>	I	II	III	IV	V	VI	Sätze namens »Choral«	3	3	3	2	2	Choralstrophen	3	3	2	2	2	SB-Choräle	1	0	0	2		Mehrnummern deswegen	0	1	1	-1	
I	II	III	IV	V	VI																										
Sätze namens »Choral«	3	3	3	2	2																										
Choralstrophen	3	3	2	2	2																										
SB-Choräle	1	0	0	2																											
Mehrnummern deswegen	0	1	1	-1																											

6.4.15 Singulärsatz und Mehrnummer(-1) in Teil V, #45

⁴⁹⁹ Die Integration des Alt-Accompagnatos in den Turba-Chor der WEISEN VOM MORGENLANDE, welches eine neue Form von Singulärsatz (◆) hervorbringt, kann als ³³³ *Strukturecho* im Kleinen angesehen werden der auf den ganzen Teil IV angewandten Abweichungs-Maßnahme: Es ist ebenfalls ein teleskopartiges Ineinanderschieben. Statt einer Choral-Integration (Choral+Bass) besteht es in einer Chor-Integration (Turba+Alt).

⁵⁰⁰ Dieser Satz kann als Singulärsatz in doppeltem Sinne bezeichnet werden: zunächst als Turba-Chor, und dann weiterhin durch die Integration eines Satzes einer ganz anderen Werkschicht. ⁵⁰¹ Dies wird dem Analysierenden indiziert durch das entsprechende numerische Phänomen: Eigentlich müsste durch den Turba-Chor *eine* Mehrnummer entstehen, welche durch die Integration/Doppelfunktion von #45 aufgehoben wird.

⁵⁰² Die Ähnlichkeit zum Verfahren in Teil IV ist besonders deutlich, weil hier wie dort zwar (rein oberflächlich) eine oder zwei Satznummern fortfallen, aber dennoch beide Male (nur einen Schritt weiter gen Hintergrund) keine wirkliche Störung vorliegt: die Folge K–S–Tb–a ist genuin-2. Abweichend ist nur, dass der Turba-Chor noch kurz *fortgesetzt* wird, dass die Schichten *überlappen*.

Resultat des Singulärsatzes sind (**F**) ⁵⁰³ die Abfolge ac, die einzige jemals auftretende genuin-2-inverse, und (**S**) die verschränkten Symmetrien caca, lebend auf Bestimmungsschichten **G** und **B**.

(Die den Teil V eröffnende Symmetrie cSc ist ³⁴⁹ die 2-genuine gS1, nur auf **B**, genau wie bei den Hirten zu Beginn von Teil III.)

6.4.16 Störung acht Teil V, Vertauschung #46 – #47

^{†322} Störung acht, die Vertauschung von Arie und Choral, ist exakte Parallelbildung zu Störung vier, ^{†323} hier wie dort nach einem Turba-Chor.⁴⁸

⁵⁰⁴ Sie erzeugt (**S**) nur linksseitig die Symmetrie Chor-Alt-Chor ab #45c. Diese ist genuin-2-generiert, lebt nur auf Bestimmungsschicht **B**, und kann als abschließendes Glied gehört werden einer gar fünfstelligen Verschränkung c-a-c-a-C. Dies ist, obwohl die Symmetrien aus zwei verschiedenen Gründen stammen, ein deutlicher Höhepunkt dieser Kombinationsmethode.

Andererseits ist ihre Wirkung durch die viel deutlicheren Symmetrien innerhalb von #45a – #45d wohl ziemlich überschattet. Dass eine Störung so wenig zur Symmetrie beiträgt scheint ⁵⁰⁵ eine deutliche und architektonisch relevante Veweiigerungshaltung/Kontraststellung zu dem gerade eben erfolgten siebenstelligen Triumph der Symmetrie in Teil IV.

Als Vertauschung erzeugt sie (**F**) zwei fremde Abfolgen aC und As, und, in diesem Teil von architektonischer Bedeutung, siehe ^{†513}, eine invers-genuine CA.

6.4.17 Teil V, Singularsatz Prophet und Störung neun

⁵⁰⁶ Störung neun (Einschub von Evangelisten #50 am Ende von Teil V) ist zunächst **Strukturecho** von Störung drei: Nach den kurzen Aufgesängen beider Werkhälften (Teile I und IV) wird nun wieder damit begonnen, in den Stollen zusätzliche Sätze einzufügen. Und dies fast an derselben Stelle wie in der ersten Werkhälfte, und genau dieselbe Art von Störung, siehe Abbildung 6.1 auf Seite 105. Eine andere Art von ^{†334} Fernbeziehung.

^{†114} Der eingeschobene Evangeliansatz ist darüber hinaus aber noch ein besonderer, da er mit dem »quasi accompagnato« Auftritt des PROPHETEN MICHA als zwei Halbsätze #50a und #50b aufgefasst werden kann, wie ausführlich oben beschrieben in Abschnitt 5.2 auf Seite 66.

⁵⁰⁷ Als (**F**) neue Abfolge bewirkt diese Störung zum allerersten Mal die invers-1 genuine aS. (zeitgenössischer Kommentar #49 »Warum wollt ihr erschrecken?«, gefolgt von #50a »Und ließ versammeln . . . «) ⁵⁰⁸ Damit ist die Menge der auftretenden invers-1 genuinen Abfolgen im Gesamtwerk *zum Total komplettiert*.

⁵⁰⁹ Es ergibt sich (**S**) die (notwendigerweise neuartige) g1g-Symmetrie SaS auf **G** und **B** ab #48.

Fasst man den Propheten als Acc auf, symbolisiert durch α , was laut Abschnitt 5.2 durchaus möglich ist,⁴⁹ dann ergeben sich sogar die verschränkten g1g-Symmetrien

$$S - a - S - \alpha$$

allerdings nur auf Bestimmungsschicht **G**. Trotzdem ein leichtes Strukturecho zu den g2g-Symmetrien caca vom Anfang des Teiles in Satz #45. ⁵¹⁰ Hier beginnt unsere

⁴⁸ Siehe Abschnitt 6.4.9.

⁴⁹ . . . und was für #50a, #50b und #51 durchgängig die Störungen zu genuinen Abfolgen verheilen lässt.

Kategorisierung sich zunehmend zu zerfasern: Von den drei Abfolgen ist nur (aS) zweifelsfrei die Folge einer Störung. die anderen (Sa \sim S α) sind genuin-1. Deshalb ist die Symmetrie g1g.

Wenn man den Singularsatz aber als zum Zustandekommen der ganzen Struktur für notwendig betrachtet (denn wir befinden uns ja schon gar nicht mehr im Grundschema-G, sondern in einer Störung), dann wäre die Symmetrie sogar doppelt-synthetisch = ds.

^{†271} Ein Nebeneffekt der Einfügung von #50 ist die Vermeidung der Sängere-Unifikation zwischen Alt-Accomp. #49 und Alt-Beteiligung in der Arie #51.

6.4.18 Singularsatz Terzett

Die Herleitung des Singularsatzes #51 (▲) erfolgt ausführlich in Abschnitt 5.3.2 auf Seite 78.

6.4.19 Störung zehn, Teil V, #52, zusätzliches Alt-Accompagnato

Das eingeschobene zusätzliche Accompagnato des Altens ist recht weit vorne im Mittelgrund auf mehrere Arten begründet:

- ⁵¹¹ Quantitativ als **Strukturecho** des zusätzlichen Bass-Accompagnatos #22 = Störung drei = Singularsatz □. A und B sollen auf der Accompagnato-Schicht ähnlich behandelt werden⁵⁰ – eine ^{†334} Fernbeziehung.
- ⁵¹² Ebenfalls quantitativ, als **Ausgleich** der vorangegangenen Integration des regulären Alt-Accompagnatos in den Turba-Chor #45, damit der Alt auch in dem Teil, in welchem er ausschließlich die Accompagnato-Schicht realisiert, auch tatsächlich zweimal »alleine singen darf«, siehe ^{†551}. Dies ist eine ^{†333} Nahbeziehung.
- Eingeführt wird (**F**) die Folge Aa, bekannt aus Teil III. Damit ist nicht nur in diesem Teil (mit ^{†508} vorangehender Störung) das Total der genuin-inversen Abfolgen im Gesamtwerk komplettiert, sondern ⁵¹³ sie erklingen auch fast alle in diesem Teil:

$$\begin{aligned} \#46 - \#47 &= CA = Choral - Arie \\ \#49 - \#50 &= aS = Acc - Secco \\ \#51 - \#52 &= Aa = Arie - Acc \end{aligned}$$

^{†368} Damit ist ein Prozess abgeschlossen, der mit der allerersten Störung und der dort aufgestellten Indikatorfolge SC-Folge begonnen hatte. ^{†371} Diese erklingt dialektischerweise hier nicht.

- ⁵¹⁴ Zusammen mit dem seltsamen, secco vorgetragenen #22, eingeschoben in Störung drei, ist hier die Anzahl aller Accompagnati voll, die laut Grundschema-G vorgesehen sind. Die in Teil VI folgenden Accompagnati von S und T sind also nicht nur **singulär**, sondern auch (so gesehen) **überzählig**.

⁵⁰ Siehe ^{†286} auf Seite 97 und Abbildung 5.8 auf Seite 92.

⁵¹⁵ Durch die Auffassung von #50b als Acc (siehe oben) ergibt sich **(S)** als neue Symmetrie αAa . Sie ist Konsequenz von Störung neun, dem Singulersatz PROPHEt und Störung zehn, also kategorisierbar als (mindestens!-) doppelt-doppelt-synthetisch. Der ^{†510} oben begonnene Aufweichungsprozess unserer Kategorien erreicht hier einen Höhepunkt: Die Kombination von zwei Störungen und einem Singulersatz, eine Konzentration von drei Abweichungen, die sich für einen Effekt zusammenschließen, bisher nie gehabt, bringt *dialektischerweise* eine sehr einfache und (mit α als a gelesen) von #38 schon bekannte g1g hervor.

⁵¹⁶ Insgesamt ergeben sich also in Teil V die Symmetrietypen caca, SaS α und αAa . Diese sind eine systematische Ergänzung zu ASA aus Teil III und aAaA aus Teil IV.

^{†541} Es fehlen hingegen systematisch die Arten von Symmetrien, die die Sätze davor und die Hyper-Symmetrie der Teile II und III bestimmten, die ausschließlich mit S, s, C und c. Ein deutliches **Strukturindiz** ist, dass ⁵¹⁷ Teil V der einzige ist, in dem ^{†371} die SC-Folge nicht auftritt. ^{†320} Dem entspricht auch, dass von #47 bis #52 die längste zusammenhängende Strecke liegt, in welcher der Chor schweigt.

6.4.20 Singulersatz Soliloquent Herodes #55b

Zum Inhalt der Soliloquentenstelle siehe Abschnitt 6.4.27.

Zur Positionierung und den Spiegelachsen siehe die Abschnitte 6.4.26 und 7.4.2.

6.4.21 Störung elf

Störung elf, der Einschub des Evangelien-Rezitativs #58 vor dem Choral der ersten Hälfte von Teil VI, ist die letzte Störung des Grundschemas-G, wenn wir ^{†620} #63 als exterritorial betrachten, da dieser Satz der Zielpunkt von viel mehr als nur einer Entwicklungsschicht ist.

Sie ist bewusst bezogen auf die beiden allerersten Störungen:

⁵¹⁸ Zunächst erscheint hier **(F)** wieder die SC-Folge mit **Signalfunktion**, wie in Störungen eins bis drei und sechs bis sieben (und vor den Turbae #26 und #45). Nachdem sie ^{†371}^{†517} im vorangehenden Teil ausdrücklich nicht erklang, ist dies ein leichter **Repriseneffekt**.

Deren Auftreten ermöglicht, dass auch die (unter erwähnter Annahme) letzte Störung ⁵¹⁹ **(S)** eine Symmetrie zur Folge hat: Mit deutlich stärkerem **Repriseneffekt** erscheint nämlich ⁵²⁰ der Typ der allerersten Störung bei #11 aus Chor und Evangelium = SCS (eine g1g-Störung). ⁵²¹ Dies ist deren erste und einzige wörtliche Wiederholung: endgültiger Triumph der ^{†334} Fernbeziehungen zwischen den Symmetrien und deutlichster Abschluss ihrer Anordnung. ⁵²² Allerdings war in Störung eins die Entstehungsweise desselben Ergebnisses im **Vordergrund** im **Mittelgrund** *dialektischerweise* die komplementäre, siehe Abbildung 6.1: dort war nicht der Evangelist sondern der Choral (höchstwahrscheinlich) das Eingefügte.

(Diese Symmetrie existiert virtuell ein zweites Mal, wenn auch nur in der Bestimmungsschicht **B**, wenn nämlich der Tenor in diesem Teil die erste Arie sänge, ohne

jede Störung als Aria-Chrl-Ev, also T-Chor-T. Dann entstünde die 1-genuine Symmetrie gs5, die ja ^{†367} nicht auftritt, weil sie durch ^{†358} vorausgegangene Ariendisposition oder durch ^{†359} Störungen vermieden wird. Als Ausgleich dafür wird sie ^{†360} hier durch den Einschub quasi simuliert.)

⁵²³ Neu ist auch, dass eine derartige Symmetrie in die Mitte des Teiles gewandert ist: SCS am Anfang von Teil II und CSC am Ende von Teil III sind hier vermittelt, die Geschichten der SCsc-Symmetrien und die der Mittenbehandlung werden hier zusammengeführt.

⁵²⁴ Außerdem ist dadurch jedem geradzahligen Teil die Mitte von einer Störung betroffen, siehe die gepunkteten Kästchen in Abbildung 6.1: In Teil II die tatsächliche Vertauschung, in Teil IV verschwindet die Mittel-Lücke und wird durch das teleskopartige Zusammenschieben zur Mittelachse #39, und hier, in Teil VI, ein Echo von Teil II, wenn auch nur als Vexierbild, als Irreführung:

Störung elf ist nämlich auch ^{†334} **Strukturecho** auf Störung zwei aus Teil II bei #16 und bewusstes Spiel mit der Vordergrund-Kongruenz Vexier-drei (siehe Abschnitt 6.3.2 auf Seite 119). ⁵²⁵ Beim ersten Hören kann Störung elf nämlich wahrgenommen werden als Wiederholung von Störung zwei, der ersten Vertauschung, der vom letzten Satz der ersten Hälfte (Chrl) und erstem Satz der zweiten Hälfte (Ev); die ersten drei Elemente der Folge sind nämlich identisch Aria-Ev-Chrl. ⁵²⁶ Erst wenn dann (Zeit-1) das reguläre Evangelien-Rezitativ in #60 auch noch kommt, wird klargestellt, dass es sich bei Störung elf um einen lokalen Einschub gehandelt hat, als die schwächere Art von Störung.

Es steht also Vexiereffekt ^{†406} Vexier-eins bei der allerersten Störung, und ⁵²⁷ der Effekt Vexier-drei bei der allerletzten (^{†620} wenn man #63 wieder ausnimmt). ⁵²⁸ Hier dient er nicht zuletzt dazu, das dann »doch noch kommende« reguläre Rezitativ #60 als überraschend zu betonen und seine wichtige semantische und harmonische Funktion deutlich hervorzuheben.

⁵²⁹ Diese Betonung hat auch zur Folge, dass in allerdeutlichster ^{†334} Fernbeziehung die Enden der Werkhälften auf einander bezogen werden. Damit werden auch die Erzählungen von den HIRTEN und den WEISEN noch stärker als ^{†23} bisher parallel gesetzt:

1. ⁵³⁰ Das Ende beider Erzählungen kommt in einem dritten Evangelien-Secco.
2. ⁵³¹ In Teil III war dieses ein eingeschobenes, hier in Teil VI ist, dazu komplementär, es ein reguläres und der Vorgänger (im Sinne oben beschriebener Vexation) ist eingeschoben.
3. ⁵³² Beide Male klingt sehr ähnlicher Text (»Und die Hirten kehrten wieder um« / »zogen [...] wieder in ihr Land«).
4. ⁵³³ Beide Male klingt in deutlichstem Repriseneffekt die dualen Symmetrien: ^{†453} dort in Teil III CSC ab #33, ⁵³⁴ hier in Teil VI SCS ab #58.
5. ⁵³⁵ Beide Rezitative leiten nach fis-moll, das zweite sogar ^{†968} mit semantisch aufgeladener enharmonischer Modulation.⁵¹
6. Diese systematische Gleichbehandlung auf textlichem, formalem und harmonischem Gebiet hat selbstverständlich transmusikalischen Gehalt: ⁵³⁶ Als Zeugen der Geburt Christi sind die Ärmsten, die Hirten, und die Reichsten, im Volksmund ja »Heilige Drei Könige« genannt, gleich wichtig.

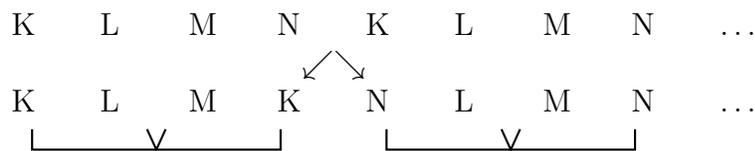
⁵¹ Siehe Abschnitt 12.5 auf Seite 256.

Der Vexiereffekt betont darüber hinaus noch die von ihm eingeleitete Sänger-Unifikation,⁵² die auch ^{†356} die objektiv durchaus vorhandenen Symmetrien hier vollkommen überlagert, und die Exterritorialität der gesamten letzten Werkhälfte.⁵³

6.4.22 Gegenbewegung: Zunehmend weichere Symmetrien durch mehrfache Achsen

Außerdem kann das vorzeitige Eintreten des Evangelisten bei #58 als Teil eines ^{†334} Entwicklungsprozesses gesehen werden, der ⁵³⁷ zunehmend mehr-zentrische Symmetrien verbindet.

Zwar ergibt sich bei Sequenzlänge $n = 4$ bei jeder Vertauschung materialnotwendigerweise eine solche:



Bemerkenswerterweise aber wird diese so leicht zu erreichende und rezeptionstechnisch eh äußerst schwach nur **wirkmächtige** Gestalt dennoch anscheinend konsequent vermieden. Ihre wenigen Auftritte unterliegen einem noch weitergehenden Aufweichungs- und Verfluchtigungs-Prozess:

1. Bei #13 würde die 1-genuine Symmetrie (gs4)⁵⁴ auf der Ebene **B** entstehen: Ev–Acc–Aria = T–B–T. Aber das Solq des ENGELS verunklart diese zu einer doppelzentrischen: T–S–B–T.
2. Erst in Teil V ab #49 erscheint die nächste doppelzentrische: Acc–Ev–Aria–Acc = A–T–(S+A+T)–S
3. Dann die letzte in Teil VI ab #55: Ev–Acc–Aria–Ev = T–S–S–T.
4. In #50b aber wechselt ja der T die Rolle und wird ^{†114} zu seinem eigenen Soliloquenten, dem PROPHETEN.⁵⁵ Damit wird die Stelle in Teil V erweitert zu Acc–Ev–Solq–Aria–Acc = A–T–T–(S+A+T)–A, also nach dieser (hier noch durchaus optionalen) Auffassung gar eine dreifach-zentrische.
5. In #55b ist der Soliloquent dann aber nicht mehr zu verleugnen, nämlich ein anderer Sänger. Diese Stelle heißt tatsächlich Ev–Solq–Acc–Aria–Ev = T–B–S–S–T, und kann bestenfalls wegen der Sänger-Unifikation (zwischen zwei verschiedenen Gattungen, also genau dual zur vorangehenden Schicht, wo eine Gattung zerspalten werden könnte) rein in der Bestimmungsschicht **B** als nur doppelzentrisch aufgefasst werden, als T–(B–S)–T.

⁵² Siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 95.

⁵³ Siehe Abschnitt 22 auf Seite 376.

⁵⁴ Siehe Abschnitt 6.3.4 auf Seite 122.

⁵⁵ Siehe Abschnitt 6.4.17 auf Seite 149.

Somit bewegen sich die doppelzentrischen Symmetrien in minutiös vermittelten kleinen Schritten auf die dreifach-zentrischen hin.⁵³⁸ Dieser Prozess ist streng an die drei Soliloquentenstellen gekoppelt: Beim ersten Mal noch material-notwendigerweise, danach aber deutlich sich kausal davon lösend, aber in ihrer Nähe bleibend, also freigesetzt.

Dieser Vorgang aber ist, in Gegenbewegung zur zunehmenden Bedeutung der Symmetrie für **Rundung** und **Reprise**, eine deutliche Leugnung ihres Begriffes und Nivellierung ihres Gehaltes. Denn eine dreifach-zentrische Symmetrie ist eh ubiquitär: eine solche stellt nämlich schon dar, ohne je als solche **wirkmächtig** zu werden – das völlig unmodifizierte Grundschemata-G selbst!

6.4.23 Die nivellierte Symmetrie bei der Sänger-Unifikation

Die auf Bestimmungsschicht **B** lebende Folge #59ff: Ev–Acc–Aria = T–T–T ist eine der^{↑348} sehr selten erklingenden genuinen Symmetrien des Grundschemas-G, nämlich gs4,⁵⁶ und die **einzige realisierte 1-genuine Symmetrie**. Ganz am Schluss erst, nach all den komplizierten Herleitungsprozessen, wird, ähnlich wie^{↑170} mit der Sopran-Simplex-Arie, das Einfache und Naheliegende erreicht.

Diese wird allerdings auf^{↑353} auf mehrfache Art neutralisiert, wie oben beschrieben, auch durch den folgenden Einschub, und ihre **Wirkmächtigkeit** von dem exzeptionellen Phänomen der Sänger-Unifikation eh vollständig verdrängt, siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 95.

6.4.24 Störung zwölf

Die Bedeutung von Störung zwölf, des Einfügens von Singularsatz #63, geht weit über die der vorangehenden Abweichungen hinaus: Alle **Bestimmungsschichten** des Werkes schneiden sich in diesem Satz. Er wird ausführlich besprochen werden in Abschnitt 7.8 auf Seite 174, nachdem die übergeordneten Prozesse und Entwicklungslinien, die auf ihn hinführen, dargestellt wurden, neben anderen die **translimitierenden** Komplexierungsprozesse.

Hier, im Zusammenhang der Abweichungen, sei nur gesagt, dass dieser Einschub (**F**) die Folge Arie–Chrl = T–Chor unterbricht, und so^{↑376} auch den entferntesten Anklang an die SC-Folge vermeidet, und (wenn man #63 als *Accompagnato* auffasst, was durchaus möglich ist, und mit α symbolisiert) (**S**)⁵³⁹ als allerletzte aufstellt die (genuin-1 generierte) Symmetrie

$$a - A - \alpha$$

sodass^{↑347} am Ende aller Störungen (nicht so triumphal wie^{↑519} bei Störung elf, aber immer noch mit hinreichender Deutlichkeit)⁵⁴⁰ eine Symmetrie steht.

⁵⁶ Siehe Abschnitt 6.3.4 auf Seite 122.

6.4.25 Großflächige Verteilung der Symmetrie-Typen

Betrachtet man die Verteilung der Symmetrien aus einigem Abstand, siehe Falttafel, so zeigt sich zunächst rein quantitativ die von Beginn an angestrebte **Rundung**, siehe R18.

Zieht man allerdings die deutlichst erklingenden je Halbteil heraus, so zeigt sich ein Zerfallen in zwei Typen, je nach den Gattungen der beteiligten Sätze:

I	(★) ★ CSC	e1	★ SC
II	★ SCS ★ csC	e2	★ SC
III	ASA ★ CSC	r1	★ SC
IV	★ aAa ★ AaA		★ SC
V	★ caca ★ αAa		
VI	SCS ★ aAα	R2	★ SC

⁵⁴¹ Jede Werkhälfte wird dominiert von den Symmetrien eines Types: Die der ersten beinhalten ausschließlich die Gattungen C-c-S-s, die der zweiten hauptsächlich A-a-α.

Jeweils der vorletzte Halbteil beider Werkhälften ist jedoch ausgetauscht; dies generiert eine deutliche Bar-Form

$$(2 + 1) + (2 + 1)$$

und hebt den Repriseneffekt bei R2 noch deutlicher heraus.

Die letzte Spalte der Tabelle zeigt das Auftreten der **signalhaften** SC-Folge, per Teil. Die jeweils markierenden Sternchen ★ zeigen, dass deren Verteilung von den beiden Symmetrie-Gruppen **quasi-fraktal** nachgebildet wird, per Halbteil.

Die Symmetrie der allerersten Abweichung (Singularsatz SB-Choral #7, oben bezeichnet mit »e1«) ist CSC, wenn auch da erst ^{↑386} abgeschwächt angelegt. Sie wird wiederholt im Sinne einer **ersten Reprise** bei Position r1. Diese ist andererseits ^{↑455} Bestandteil der Hyper-Symmetrie um Teile II-III, siehe Abschnitt 6.4.12, und bezieht sich in diesem Sinne auf das Dual SCS, exponiert bei Störung eins, Stelle e2. ⁵⁴² Diese wird »wörtlich« erst wieder aufgegriffen bei R2, der **zweiten Reprise**.

Die allereinfachst-mögliche Störungs-Operation, das Einfügen nur eines Satzes,⁵⁷ und ihre einfache Auswirkung, die einfachst-materielle Symmetrie K-L-K,⁵⁸ sind mit Störung eins #12 an den Anfang und mit Störung zwölf #63 an das Ende des Werkes gestellt, in Zeit-1 wie in Zeit-2.

⁵⁷ Im Vordergrund erscheint nur ein Satz aufs allerdeutlichste und unmissverständlichste eingefügt, nämlich *in* einen anderen.

⁵⁸ Wenn man wieder #63/Störung zwölf als exterritorial ausschließt, dann entsprechen sich noch genauer SCS ab #11 (oder CSC ab #7) und SCS ab #58.

Wir erleben hier einen gleich doppelten dialektischen Umschlag: (a) ^{†339}Die einfache lokale Symmetrie, ein Mittel welches landläufig als ein Maximum best-überschaubarer Geordnetheit gilt, wird verwendet, Abweichungen und üppiges Blühen hervorzubringen. ^{†340}An dessen Ende aber steht wieder, in nun größerem Maßstab, deutliche Symmetrie.

(b) ⁵⁴³Die Abweichungen sind angetreten, das starre Raster des Grundschemas-G belebend zu durchbrechen. Letztlich (Zeit-1 und Zeit-2) bilden sie selber aber auch genau ein solches, allerdings gegen das erste wohlthuend schwebend.

Als Ergebnis herrscht also, aus Abstand betrachtet, einfachste aber belebte Ordnung.

6.4.26 Fernbeziehungen um die Soliloquenten-Singularitäten

Zunächst einmal beziehen sich natürlicherweise alle drei Evangelien-Soli auf einander. ⁵⁴⁴Es gelten die satztechnischen Fakten ...

ENGEL S	PROPHET T	HERODES B
eigene Sängerin <i>hohe Streicher-Akkorde</i>	(Ev) <i>tiefe Streicher-Gegenstimme</i> (»Bass-Geheimnis«)	eigener Sänger (nur b. c.)
himmlische Offenbarung	menschliche Weisheit	Massenmörder

⁵⁴⁵ Inhaltlich (und dementsprechend satztechnisch) erkennt man einen **Prozess** zunehmender »Realistisch-Werdung« oder Aktualisierung, ja Verrohung. ⁵⁴⁶Dieser entspricht der Verdunkelung des Orchesters durch Wegfall der Flöten,⁵⁹ und widerspricht der zunehmenden »Sopranisierung« als eschatologischer Tendenz.⁶⁰

Zum ENGEL und zum PROPHETEN, so weit sie sich innerhalb der Evangelisten-Schicht bewegen, finden sich ausführliche Überlegungen oben in den Abschnitten 5.1 und 5.2. ^{†193}Der ENGEL ist darüber hinaus Keim der gesamten Eigenlogik der Sopran-Schicht, siehe Abschnitte 5.3.5 und 7.4.



Wichtig ist die genaue Entsprechung im Umfeld.⁶¹

^{†301}Nach dem ENGEL, Sopran, in #13 folgt einer bestätigenden Reflexion durch den Bass im Acc #14. Nach dem HERODES, Bass, in #55 folgt ein protestierender Kommentar durch den Sopran im Acc #56. Ein klarer Chiasmus.

^{†299}Dies ist auch *das einzige Accompagnato* des Soprans.

⁵⁴⁷Im Goldenen Schnitt zwischen ENGEL und HERODES steht die Echo-Arie #39.

⁵⁹ Siehe Abschnitt 4.6 auf Seite 49.

⁶⁰ Siehe Abschnitt 7.4 auf Seite 165.

⁶¹ Siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 92.

6.4.27 Die aufgehobenen Texte

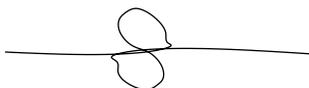
HERODES aber ist nicht innerhalb einer werkimmanenten Schicht zu verstehen, sondern in seinen wenigen Takten zutiefst verbunden mit dem »Großen Ganzen«, mit der Welt als wirklicher, und zwar vermittelt durch den Kalender:

Sein Text nämlich lautet »Ziehet hin und forschet [...] nach dem Kindlein, [...] dass ich auch komme und es anbete.«

⁵⁴⁸ Gesagt ist »anbete«, gemeint ist »ermorde«.

Diesen schlechthin ungeheuerliche Kontrast übersetzt Bach in die drei wenigen Noten eines abwärts kadenzierenden Schleifers, mit stilwidriger Textverteilung »bee-te-hehe«.⁶²

Dies ist nicht nur in werk-interner, psychologischer Hinsicht ein ergreifendes Beispiel von Bachs kompositorischer Meisterschaft im Minimalistischen, sondern auch architekturelevant. Ein Blick auf Abbildung 4.1 auf Seite 44 zeigt ja, dass die Bibel-lesung Mt 2,13.23, welche den Kindermord ausführlich schildert, vom Komponisten *ausgelassen* wurde, zugunsten der Vorziehung der Geschichte der WEISEN und ihrer Verteilung auf zwei Aufführungstage (siehe oberen Teil der Abbildung 4.1 auf Seite 44, dort die gestrichelten Pfeile).⁵⁴⁹ Der Inhalt des fortgelassenen Evangelientextes vom Sonntag nach Neujahr wird hier, in diesen wenigen drei Noten, in aller-konzentriertester Form doch noch gebracht.⁶³



⁵⁵⁰ Ähnliches kann man behaupten vom weggelassenen Anfang des Johannes-Evangeliums vom dritten Weihnachtsfeiertag (vgl. auch Abbildung 4.1): Die freien Dichtungen des Teiles IV beschäftigen sich ja ausführlichst mit dem Phänomen und der Bedeutung des Namens Jesu: deutliche *Aufhebung* von »Im Anfang war *das Wort*...«.

⁶² Man vergleiche diese Lösung mit dem ganzen Strauß von Lösungen des sehr ähnlich gelagerten Problems im über zehnminütigen Dialog Siegfrieds und Mimes kurz vor dessen Erschlagung in Siegfried II. Obwohl Nietzsche bis zuletzt, trotz grundsätzlicher Abwendung, Wagners Meisterschaft im Minimalistischen (!) bewunderte, wird wohl weder in dessen Werk noch anderswo ein zweites Beispiel von ähnlich hochkomprimierter Umsetzung konkreter transmusikalischer Semantik zu finden sein wie in diesen zwei Zweiunddreißigsteln des HERODES.

Jena (1997, S. 225) meint, die »Musik entlarvt [...] mit wenigen Noten die Zynik«.

Hoyer (2012, S. 92), dessen Hauptthema ja die Secco-Rezitative sind, differenziert deshalb stärker und widmet den wenigen Noten zwei ganze Druckseiten. Er kann nicht entscheiden, ob es »kalkulierte Arglosigkeit« ist, oder »halb misslungenes Bemühen [...] unverdächtig zu erscheinen«. Allemaal ist die Stelle »ein Kleinod psychologischer Redevertoung, dessen doppelsinnige Diktion erst in der Oper des 19. Jahrhunderts ihresgleichen findet.«

⁶³ Zu den ausgelassenen Texten siehe auch Fußnote 59 auf Seite 93.

Kapitel 7

Windschiefe Logiken der Vokalsolisten

Am Ende des ganzen mühsamen Ableitungsprozesses, den man »Komponieren« nennt, stehen die beiden einfachen Materialisationen von Partitur und Aufführung.

In diesen aber, zumindest in der heutigen Aufführungspraxis, »kollabieren« förmlich die differenzierten Dispositionsmaßnahmen des **Mittelgrundes** bezüglich der Vokalsolisten in flache Folgen von Stimmereignissen: Egal ob aus der **Werkschicht** von Evangelium, *Accompagnati* oder Arien hervorgegangen – der simple Fakt, dass eine bestimmte Sängerin/ein bestimmter Sänger singt, verbindet deren Auftritte auf der akustischen, physikalischen Ebene, kann stärkere wirksame Verbindungen bewirken als subtilere Mittel des **Mittelgrundes**, und kann so die kristalline Logik der Ableitungsgeschichte verunklaren zum organisch Wuchernden der **Vordergrund-Gestalt**.

Dies nennen wir (wie erwähnt) **Sänger-Unifikation**,¹ eine spezielle Instanz von **Vordergrund-Kongruenz**.²

Im allgemeinen können dabei drei theoretische Fälle unterschieden werden: (a) die sich ergebenden Strukturen und Wirkungen der **Vordergrund-Kongruenz** stehen **windschief** zu den vom **Mittelgrund** gemeinten, stören also weder, noch verstärken sie. In diesem Falle kann der Komponist »fünf gerade sein lassen« und sie sich selbst überlassen.

Es kann aber auch sein, dass (b) durchaus neue, andere verdrängende, deutlich wahrnehmbare Zusammenhänge und Effekte entstehen. Diese sind zwar nicht intendiert, aber immerhin auch (quasi »indirekte«) **Exprimierungen** des **Mittelgrundes**. Also kann auch hier die Komponistin diese einfach gelten lassen, wie es in vielen Varianten der Neuen Musik auch zum politisch-ästhetischen Konzept gehört.

Es kann aber auch (c) der Komponist die durch **Vordergrund-Kongruenz** entstehenden neuen Zusammenhänge explizit »ein Stückchen in den **Mittelgrund** zurückholen« und sie zu einer neuen **Bestimmungsschicht** machen, zum Gegenstand der Gestaltung. Diese, die quersteht zu den bisherigen **Bestimmungsschichten**, nennen wir *vokale Eigenlogik*, oder kurz *Eigenlogik*. In ihr werden die unterschiedlichen Gattungen verknüpft, »nur« weil sie vom selben Sänger gesungen werden, also verschiedene **Werkschichten**, und damit fast immer auch verschiedene **Bestimmungsschichten**.

¹ Siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 95.

² Siehe Abschnitt 2.6 auf Seite 17.

Im Weihnachtsoratorium ist dies besonders relevant für den Sopran, aber auch für andere Stimmen, wie unten genauer ausgeführt.

Darüber hinaus können aber nicht nur die Solostimmen je für sich, im Rahmen ihrer Eigenlogik, Teil eines übergeordneten **Prozesses** sein, sondern auch alle Stimmen finden sich im Rahmen der **Steigerung** und **Rundung** des Weihnachtsoratoriums zusammen in einem gemeinsamen Entwicklungsziel.

Zunächst aber seien die Ergebnisse der Dispositionen der verschiedenen Gattungen zusammengefasst und (zunächst rein numerisch) Bilanz gezogen.

7.1 Die Saldi für die Gesangssolisten

Die Ableitungsprozesse für die solistischen Besetzungen von Arien, Accompagnati und Soliloquenten (a) gingen von je möglichst einfachen, kristallinen Grundregeln aus, (b) führten zu komplizierten Verwicklungen wegen gegenseitiger **Konflikte**, und lieferten (c) ein trotz (a) unübersichtlich und scheinbar organisch wucherndes Endresultat. Dieses ist nach Gattungen geordnet dargestellt in Abbildung 7.1; die Tabellen 7.1 werten das Ergebnis numerisch aus, nach verschiedenen Achsen.

⁵⁵¹Die Relevanz dieser Art des Saldierens zeigt sich konkret in den (meist allerdings wohl überspitzten) Anekdoten, wie wichtig es für Opernsänger sei, *alleine* auf der Bühne zu stehen und »sich produzieren« zu können. Somit ist eine Simplex-Arie etwas qualitativ anderes als eine mehrstimmige, und sie »weggenommen« zu bekommen eine empfindliche Einbuße.³

Dies erklärt nicht zuletzt den Fettdruck in Tabelle 7.1, die Regel R 11d) (auf Seite 79) und die Sorgfalt, mit der die **ausgleichenden Ersatz-Auftritte** disponiert sind:

- ⁵⁵²Alle Sänger nehmen Teil an dem **singulären Rezitativ #64**.
- ⁵⁵³Der Alt und der Tenor behalten ungeschmälert ihre je drei Simplex-Arien: Sie müssen sich diese Auftritte nicht mit anderen Sängern teilen. Und sie sind als zusätzliche Stimme im Terzett vertreten.
- ⁵⁵⁴Der Bass verliert eine seiner Simplex-Arien, die zum Duett wird und die er sich mit dem Sopran teilen muss. ⁵⁵⁵Was er dazubekommt ist ein Soliloquentenauftritt, aber keinen zusätzlichen Arienauftritt.
- ⁵⁵⁶Der Sopran verliert zwei seiner Simplex-Arien, eine wird zum Terzett, die andere zur Echo-Arie (»Duett mit sich selbst«). ⁵⁵⁷Er bekommt dafür (genaues **Aufwiegen!**) als einzige Stimme aber auch zwei zusätzliche Auftritte: als Soliloquent und im Duett.
- Generell wird er entschädigt (a) ^{↑243}durch die Fülle der verschiedenen Satzformen,⁴ durch (b) ^{↑193}die ihm zuteil werdende eigene prozesshafte Behandlung⁵

³Dem entspricht auf der Seite der Hörerin, dass der Wechsel von Aktivität und Pausieren eines bestimmten Sängers ein unmittelbar »physisch« erfahrbarer Parameter ist und damit wichtiges **Strukturindiz**.

Die unten erwähnte geringe Präsenz des Soprans in der ganzen ersten Werkhälfte erwähnt auch Blankenburg (1982, S. 31), zusammen mit barbarischen Tendenzen in der Praxis, »die Sopranistin durch eine Einlage zu entschädigen.«

⁴Siehe Abbildung 7.1.

⁵Siehe Abschnitt 7.4.

Einsätze nach Teilen:

In (Klammern) \Rightarrow hinzugefügt zu AB-Grundschema

	I	II	III	IV	V	VI	
S		ENGEL	(Duett)	S(+Echo)	Terzett	Simplex 1 Acc	Quartett 6 (7) 1
A	Simplex 1 Acc	Simplex	Simplex 1 Acc		(Terzett) 3 Acc		Quartett 5 5
T		Simplex		Simplex	(Terzett)	Simplex 1 Acc	Quartett 5 1
B	Simplex 1 Acc		Duett 1 Acc		Simplex	HERODES	Quartett 5 7

Einsätze nach Gattungen:

	Acc.	Arien		sonstiges
S	1	1 Simplex	(Echo, Duett),	ENGEL, SB-Choräle
A	5 (eines komb.)	3 Simplex	(Terzett)	Schweigen
T	1	3 Simplex	(Terzett)	Evangelist, MICHA
B	7 (eines secco) (3 SB-Choral)	2 Simplex	Duett	SB-Choräle, HERODES
Σ	12+2	9	3	

Tabelle 7.1: Übersicht der Einsätze der Vokalsolisten

und (c) ¹⁷⁰ dadurch, dass seine einzige Simplex-Arie deshalb umso betonter als eine solche aufleuchtet, als Ziel einer eigenen Entwicklung.

- Weil der Sopran im Duett #29 dem Bass eine Simplex-Arie wegnimmt, ist er auch »der nächste«, dem selber eine weggenommen wird: ²¹⁶In Zeit-2 mit dem Terzett #51, und ⁵⁵⁸ in Zeit-1 mit der Echo-Arie #39.
- ²⁹⁷Dass der Bass keinen überzähligen Arien-Einsatz erhält, wird aufgewogen dadurch, dass er die Schicht der Accompagnati so deutlich dominiert.⁶

7.2 Singularistische Auftritte der Gesangsstimmen

Als Konsequenz der geschilderten mehrschichtig überlagerten Ableitungsprozesse ergibt sich ein sehr einfaches Vordergrund-Phänomen, dass nämlich ⁵⁵⁹ in jedem der Teile fast immer genau *eine* Gesangsstimme genau *einen* einzigen vereinsamten Auftritt hat. Es sind dies

Teil I	Sopran	#7	SB-Choral
Teil II	Sopran	#13	ENGEL
	Alt	#19	Arie
Teil III	Sopran	#29	Duett
Teil IV	Tenor	#41	Arie
Teil V	Bass	#47	Arie
Teil VI	Alt	#63	Schluss-Quartett

⁶ Siehe oben Abschnitt 5.5 und Abbildung 5.8.

I	II	III	IV	V	VI	#63
(S)	$\triangle S$		(S)(S)		$\odot S$	S
		$\square S$	$\square S$ $\square S$	$\square S$	S	
$\odot A$		$\odot A$		$\odot A$		A
A	A	A		$\square A$		
Ev	Ev	Ev	Ev	$\triangle Ev$	Ev	
	T		T	$\square T$	$\odot T$	T
					T	
$\odot B$	$\odot B$	$\odot B$	$\odot B$		∇B	B
B		$\square B$		B		

Es bedeuten ...

X	Simplex-Arie, X = S, A, T oder B
$\square X$	von AB-Grundschemata vorgesehene Arie, die durch weitere Stimmen zur mehrstimmigen wurde.
$\square X$	hinzutretende Arienstimmen.
$\odot X$	(ein bis drei) Accompagnati je Teil.
$\triangle S$ ∇B	Soliloquenten
(S)	Sopran im SB-Choral

Abbildung 7.1: Alle Einsätze der Vokal-Solisten

⁵⁶⁰Das Solo des Tenors in Teil IV wird dadurch verunklart, dass derselbe Sänger (wahrscheinlich) den Evangelisten singt, also dieselbe Situation vorliegt wie schon in Teil II. Wird aber dadurch verstärkt, dass in diesem Teil der Alt vollständig schweigt. (In der Falttafel sind diese Einsätze deutlich zu erkennen und hervorgehoben.)

Diese Disposition (oder besser: diese resultierende Struktur im **Vordergrund**) hat für heutige Aufführungen deutliche Konsequenzen: Zu Bachs Zeit wurden die Soli aus dem Chor heraus gesungen, also von eh anwesenden Mitwirkenden. Heute jedoch werden zumeist professionelle Solisten engagiert, welche pro Abend zu bezahlen sind. Der B in Teil VI singt die wenigen Takte des HERODES und wenige Takte des Rezitativs #63, der Alt gar nur die letzteren⁷ – der Sopran in Teil II nur die Worte des ENGELS – die Echostimme in #39 gar insgesamt nur 27 Noten (»nein, nein, nein, nein, nein, ja, ja«) – und alle erhalten volle Gage?!

Nicht zuletzt dieser triviale Fakt steht heutzutage einer originalgetreuen verteilten Aufführung entgegen.

In Mahlers Achter Sinfonie gibt es dann den interessanten Effekt, dass *ökonomische* Überlegungen, welche ihm als Opernchef nicht fremd bleiben konnten, als Träger *semantischen* und *ästhetischen* Gehaltes eingesetzt werden: Für die wenigen Takte des Sopran-Solos der Mater Gloriosa am Schluss des Faust-Schlusses (»Komm, hebe dich zu höhern Sphären«) muss eigens eine eigene Sängerin engagiert werden – ein teurer Spaß, da am restlichen Werk ja schon zwei Sopran-Solistinnen beteiligt sind, der aber diese wenigen Takte und ihren Textgehalt parallel zur Satztechnik zusätzlich rein klanglich (oder auch, noch deutlicher, durch getrennte räumliche Aufstellung) heraushebt und *wertvoll* macht. (Wir meinen als Vorbild hier deutlich den ENGEL zu hören, siehe Fußnote 10 auf Seite 64.)

Allerdings – wenn man eh' tausend Musiker bezahlen und zur Uraufführung gar in den Straßenbahnverkehr eingreifen muss, dann darf auch die »Mutter« etwas kosten. Eine kleine Kirchengemeinde heute hat damit schon eher ein Problem.

7.3 Die Tonumfänge der Solo-Partien

Die zeitliche Disposition der Verwendung des Tonraumes, sowohl des Gesamtklanges als auch der Einzelstimmen, sowohl eines größeren Werkes (im Folgenden: »global«) als auch seiner Einzelsätze (= »lokal«), das Aussparen, Anschleichen und Erreichen von Spitzen- und Tieftönen, ist wichtiges Handwerkszeug des Komponisten. In jedem einzelnen Satz finden sich Stimmen, bei denen genau diese Disposition tragend für die Gesamtarchitektur wird, siehe die Analysen in Teil IV vorliegender Schrift.

Aber auch über die Gesamtkomposition herrschen sorgfältig disponierte **Prozesse**, siehe z. B. die Betrachtung zum Hochtönen der Trompeten in Fußnote 17 auf Seite 287.

Deutlicher noch sind diese **wirkmächtig** bezogen auf die Gesangs-Partien. Deren Tonumfänge sind allerdings schon a priori, ihrer Natur gemäß unterschiedlich interessant: Der Hochtönen des Altens z. B. liegt mitten im Gesamtspektrum und ist deshalb

⁷ Das wird auch eher der Grund sein für die von Blankenburg (1982, S. 136) manchmal beobachtete chorische Aufführung dieses Satzes, und nicht der dort angeführte.

kaum signifikant; sein Tiefton hingegen kann durchaus herausfallen und damit semantisches oder architektonisches Gewicht erhalten etc. Dazu kommen die unterschiedlichen Satzweisen für das konkret vorliegende Werk, hier das Weihnachtsoratorium.

Da fällt z. B. sofort ein, dass alle Gesangssolisten auf je eigene Art disponiert werden, siehe die ausführlichen vorangehenden und folgenden Diskussionen, und also auch die Extremtöne und Tonumfänge je andere Funktion erfüllen.

Was zeigt sich nun im Einzelnen? Wir müssen unterscheiden zwischen den *globalen Tief- und Hochtönen*, das sind die sich für die gesamte Partie ergebenden, den *lokalen*, die sich innerhalb eines Satzes zeigen, und den *temporären/vorläufigen*, die beim *bisherigen Ablauf* der Stimme (Zeit-1) der Hoch- oder Tiefton sind, aber es nicht bleiben werden.

^{†586} Der Sopran-Einsatz im ersten #7 geht nur von *d'* bis *e''*. ^{†469} Er ist eventuell auch chorisch gemeint, allemal ^{†587} Vorbereitung der Sopran-Solo-Stimme, aber nicht unbedingt integraler Bestandteil. Allemal ist sein Tonumfang unauffällig, da vom folgenden ENGEL-Solo in #11 weit überschritten. Dies ist der allererste eindeutige Sopran-Solo-Einsatz und erreicht auch sofort ^{†97} den globalen Hochtönen *a''*, auf den Text »gro-ße Freude«, wenig später auf »heu-te der Heiland geboren« den (vorläufigen) Tiefton *d'*.

⁵⁶¹ Dieser Hochtönen bleibt für das Gesamtwerk. ⁵⁶² Er wird wieder erreicht nur in Arie #29, »Herr, dein Mitleid« T.92+92 auf »und macht uns frei«, Arie #57, »Nur ein Wink«, besonders T.45 auf »Stolz«, und gleich mit dem zweiten Ton in #63.

⁵⁶³ Alle anderen Sätze des Soprans (so viele sind es ja nicht) gehen bis zum *g''*. ⁵⁶⁴ Auch die Echo-Verschmelzung, das spirituelle Zentrum des Werkes in #39 wird auf diesem Ton stattfinden.⁸

⁵⁶⁵ Generell erreichen alle vier Stimmen ihren globalen Hochtönen bereits mit ihrem ersten Auftreten, vergleichbar mit dem ersten »Hojotoho« Brünnhilds im zweiten Akt Walküre, eine für die Oper eher ungewöhnliche Disposition. Dies sind ⁵⁶⁶ für den **Alt** das *e''* in #3 T. 2, ⁵⁶⁷ für den **Tenor** das *a'* in #2 T. 6 und ⁵⁶⁸ für den **Bass** das *e'* in #8, nach T. 41 viermal auftretend.

Der jeweilige *globale Tieftönen* wird aber ⁵⁶⁹ nur vom Bass ähnlich früh erreicht, nämlich *A* in #8 T. 46. Die anderen Stimmen erreichen ihre erst später: ⁵⁷⁰ Der Sopran erreicht *cis'* in #29 T. 98 und etabliert stattdessen ⁵⁷¹ gleich zu Beginn den scheinbaren/temporären Tieftönen *d'*; ⁵⁷² der Alt erreicht sein *h* in #4 T. 102 und ⁵⁷³ der Tenor das *d* als allerletzten Ton von #6.

Obwohl es sich ja »nur« um sogenannte »lokale Minima« im mathematischen Sinne handelt, werden in den meisten Sätzen die jeweiligen *lokalen* Extremtöne mit formaler Wirkung eingesetzt: als Strukturindiz oder gar transmusikalischen Gehalt tragend. Hier nur einige Beispiele.

⁵⁷⁴ Der vorläufige Tieftönen des Altas *d'* wird abgelöst durch *c'* in #4 T. 20 auf »Trieben« und dann nochmals untertroffen (nun endgültig) mit dem *h* in T. 102 auf den Text »lieben«.

⁸ Siehe Abschnitt 16.39 auf Seite 324.

⁵⁷⁵ Der lokale und vorläufig-globale Tiefton *dis* des Tenor in #4 wird repetiert auf »Na-za-reth«.

Der vorläufige und lange Zeit scheinbare Tiefton *d'* des Sopranes wird an signifikanten Stellen unterschritten: ⁵⁷⁶ Die Duett-Arie #29 bringt das *cis'* in T. 98 auf das zentral Wort »frei«, gleichzeitig mit dem Tiefton im Bass-Solo. Und in ⁵⁷⁷ Arie #57, die seit langem mal wieder den Hochton bringt (T. 45 auf »Stolz«), bringt T. 50 ebenfalls diesen wahren aber seltenen Tiefton *cis'*, auf das Wort »sterblich«.

In dem prächtigen Terzett #51 herrscht im Sopran zunächst ein lokaler Tiefton *fis'* (bis auf einen Ausreißer in T. 32), um dann erst im B-Teil auf den Text »Jesu, ach so komm zu mir« bis zum wahren globalen Tiefton *d'* in T. 88 langsam herabgedrückt zu werden.

⁵⁷⁸ Ähnlich kadenziert der Tenor mit dem allerletzten Ton des B-Teiles der allerletzten Arie #62 T. 104 in seinen lokalen (und globalen) Tiefton *d*, auf den Text »Mein Heiland wohnt *hier*«.

Die vielleicht wichtigste Verwendung der Tonraumdisposition ist die, dass in dem singulären und zusammenführenden Quartett-Satz #63 ⁵⁷⁹ alle vier Gesangssolisten mit ihrem gesamten Tonumfang präsent sind⁹ (Ausnahme: das *cis'* fehlt im Sopran und *d* bis *f* im Tenor).

Dies zeigt wieder einmal (a) die zentrale Rolle dieses Satzes für die Gesamtarchitektur und (b) das hohe Maß an Konzentriertheit und Effizienz beim Einsatz der Gestaltungsmittel durch den Komponisten.

7.4 Eigenlogik der Sopranstimme

^{†243} Wie ein Blick auf Abbildung 7.1 sofort zeigt, hat die Sopranstimme die bei weitem bunteste Folge von Gattungen und Auftrittsarten.

⁵⁸⁰ Obwohl das AB-Grundschema in der ersten Werkhälfte den Sopran gar nicht vorzieht, und er tatsächlich rein quantitativ von allen anderen Stimmen dominiert wird, überstrahlen seine wenigen Auftritte das Werk: wegen der angewandten Satztechnik (^{†95} einziger begleiteter Evangelientext, mit leuchtenden Akkorde; ^{†218} mehrstimmige Arien; ^{†468} SB-Choral; etc.), aber nicht zuletzt auch ^{†101†103} wegen der zugeordneten Semantik.

⁵⁸¹ Sowohl die inneren **Symmetrien** dieser Auftritte, als auch ihre sich über die Dauer des Gesamtwerkes erstreckenden **Prozesse** gehören in den Bereich ⁵⁸² Eigenlogik und stehen quer zu den bisher aufgewiesenen **Bestimmungsschichten**, die sich ja im **Mittelgrund** nach Gattungen und Grundschema-G orientierten.

⁵⁸³ Obwohl diesen durchaus nach-geordnet (in Zeit-2), ist die Eigenlogik des Sopranes von fundamentaler Bedeutung für die Gesamtarchitektur des Weihnachtsoratoriums, deshalb auch an vielen Stellen schon erwähnt worden, und soll hier (teilweise unter Wiederholung von schon Gesagtem) nochmals zusammenfassend dargestellt werden. Sie beinhaltet gleichermaßen **Prozess** und **Rundung**.

⁹ Siehe Abschnitt 7.8 auf Seite 174.

7.4.1 Eigene Gerichtetheit der Sopranstimme

^{†193} Als ein möglicher Ausgangspunkt der Entwicklung der Sopranstimme kann angesehen werden das ENGEL-Rezitativ in #13. Fasst man die Konstruktion des Weihnachtsoratoriums auf wie in der von uns gewählten vorangehenden Kapitelfolge, so ist dieser zweifellos der »früheste Auftritt« in Zeit-2. Er ist allemal der »früheste Auftritt« in Zeit-1, abgesehen vom ^{†388} ersten SB-Choral #7.

Der Auftritt des ENGELS geschieht ^{†95} mit »blendender Helle«, und ^{†101†103} dort wird der Sopran mit Semantik aufgeladen, nämlich dem Ge-glaubten, der Heilsgewissheit – im Gegensatz ^{†102} zum Alt, dem heutigen Glaubenden, dem Mahner und Zweifler.

^{†165} Die Gesamtarchitektur des Weihnachtsoratoriums kann begriffen werden als ein zunehmendes Ausbreiten dieser verheißenen Gewissheit, musikalisch umgesetzt durch einen Prozess, den wir (*zunehmende*) *Sopranisierung* genannt haben, und der den in #13 nur kurz auftretenden Sopran schrittweise bis hin zu »normalem« Accompagnato und Arie schließlich in Teil VI führt.^{10 584} Dessen transmusikalische Gehalt besteht offensichtlich in der weltweiten Ausbreitung des Glaubens, ausgehend vom Wort des ENGELS.



^{†388} Dennoch geschieht dessen blendender Auftritt nicht ganz unvorbereitet, sondern bezieht sich auf den ebenfalls zentral wichtigen Satz I/#7. ^{†468} Dessen Satzform heißt SB-Choral, denn sie kombiniert ein Accompagnato des Basses mit einer vom Sopran einstimmig vorgetragenen Chormelodie. Ihre drei Erscheinungen sind Singularsätze und ausführlich besprochen für #7 in Abschnitt 6.4.2 auf Seite 126 und für #38 und #40 in 6.4.13 auf Seite 141.

^{†485} Wie oben schon ausgeführt kann der erste SB-Choral als Vor-Echo der späteren aufgefasst werden. ^{†388} Unabhängig von aller Interpretation aber ist #7 das früheste (Zeit-1) Auftreten einer »Stimme namens Sopran« außerhalb des geschlossenen vierstimmigen Chorsatzes. ^{†469} Laut Blankenburg (1982, S. 48) sagt die Partitur leider nichts über solistische oder chorische Ausführung dieser Stimme.

Anregung zur Interpretation:

⁵⁸⁵ Chorisch besetzt wäre sie »deutlich dumpfer« als das Solo des ENGELS, das ja vorbereitet werden soll, aber nicht in seinem Leuchten beeinträchtigt. Aus diesem Grunde entscheidet sich auch Jena (1997, S. 58, 91) für die chorische Ausführung, auch der SB-Choräle #38 und #40 (S. 157). Harnoncourt (1973b, S. 41) hingegen interpretiert die Anweisung »arioso« bei allen drei Sätzen als Hinweis für eine solistische Ausführung.



⁵⁸⁶ Allemal ist die Lage deutlich tiefer: der S des SB-Chorals geht von *d'* bis *e''*, der Soliloquent erreicht mit »*gros*-se Freude« problemlos das *a''*.

¹⁰ Siehe oben R 14b) in Abschnitt 5.5 auf Seite 95.

⁵⁸⁷ Die hohe, klare Sopran-Solo Stelle des ENGELS wirkt also nach dieser durch die ungewöhnlich tiefe Lage (und eventuell auch durch die chorische Besetzung) abgedunkelten Sopran-Melodie, als ob ein zunächst verborgenes Faktum durch die Stimme des Himmels selbst zur Klarheit der Erkenntnis empor gehoben wird – ein schönes Beispiel deutlich nachweisbaren **transmusikalischen Gehaltes**.



⁵⁸⁸ Der weitere Verlauf der Sopranstimme geht über Duett S+B, Echo-Arie S+S, zwei weitere SB-Choräle, Terzett S+A+T bis zum abschließenden Quartett #63.

⁵⁸⁹ Dabei ist die Sopranstimme der wichtigste Antreiber im **Prozess** der stetigen Zunahme der Mehrstimmigkeit, wie in Abschnitt 7.7 ausführlich untersucht. Man sehe nur in Tabelle 7.2 auf Seite 172 die mit ★ markierten Zeilen. ⁵⁹⁰ Besonders bei der Konstruktion der mehrstimmigen Arienbesetzung¹¹ war schon (Zeit-2) die Sopranstimme immer beteiligt, unter Verwendung der von ihr definierten **Spiegelsymmetrien**, siehe Abschnitt 7.4.2.

⁵⁹¹ Der Dichte-Höhepunkt des Sopranisierungsprozesses liegt bei #38 bis #40: Vier Sopran-Solo-Stimmen in nur drei Sätzen, typische **Schiefsymmetrie**.

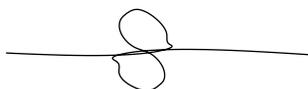
Während er das meiste dazu beiträgt, dass ein die Solostimmen übergreifende Komplexierungsprozess¹² stattfindet, findet sein eigen-logischer **Prozess** seinen Zielpunkt **dialektischerweise** im Gegenteil, in etwas Einfachem, wie man gut erkennt in Abbildung 5.8 auf Seite 92:

^{↑165} Im **Mittelgrund** ist es das redundante Aufeinandertreffen S–S als »Stoßkante« in der Disposition der Arien.¹³ Im **Vordergrund** hingegen ^{↑170} seine erste Simplex-Arie.

⁵⁹² Was für alle anderen Solisten die normale Ausgangssituation ist, die Simplex-Solo-Arie, erreicht der Sopran, die Glaubens-Wahrheit, erst nach langem Kampfe, erst ganz am Schluss ...

^{↑170} Die einzige Simplex-Arie des Sopran, welche man nach dem **Wiederholungsverbot/erweiterten Zwölftonprinzip** schon spätestens in Teil II erwartet hätte, kommt erst ganz zuletzt, ⁵⁹³ als allerletzter Auftritt der S-Solistin innerhalb des Werkes.¹⁴

Dies geht parallel mit der Heimkehr von Arienbesetzung ^{↑240} ^{↑241} und **Accompagnato-Logik** ^{↑263} ^{↑287} ^{↑293}. Alle drei **Bestimmungsschichten** werden hier **zusammengeführt**. Welch ein **Repriseneffekt!**



¹¹ Siehe Abschnitt 5.3.

¹² Siehe Abschnitt 7.7.

¹³ Siehe Abschnitt 5.3.1 auf Seite 77.

¹⁴ Wieder unter ^{↑620} Auslassung des exterritorialen #63, siehe Abschnitt 7.8.

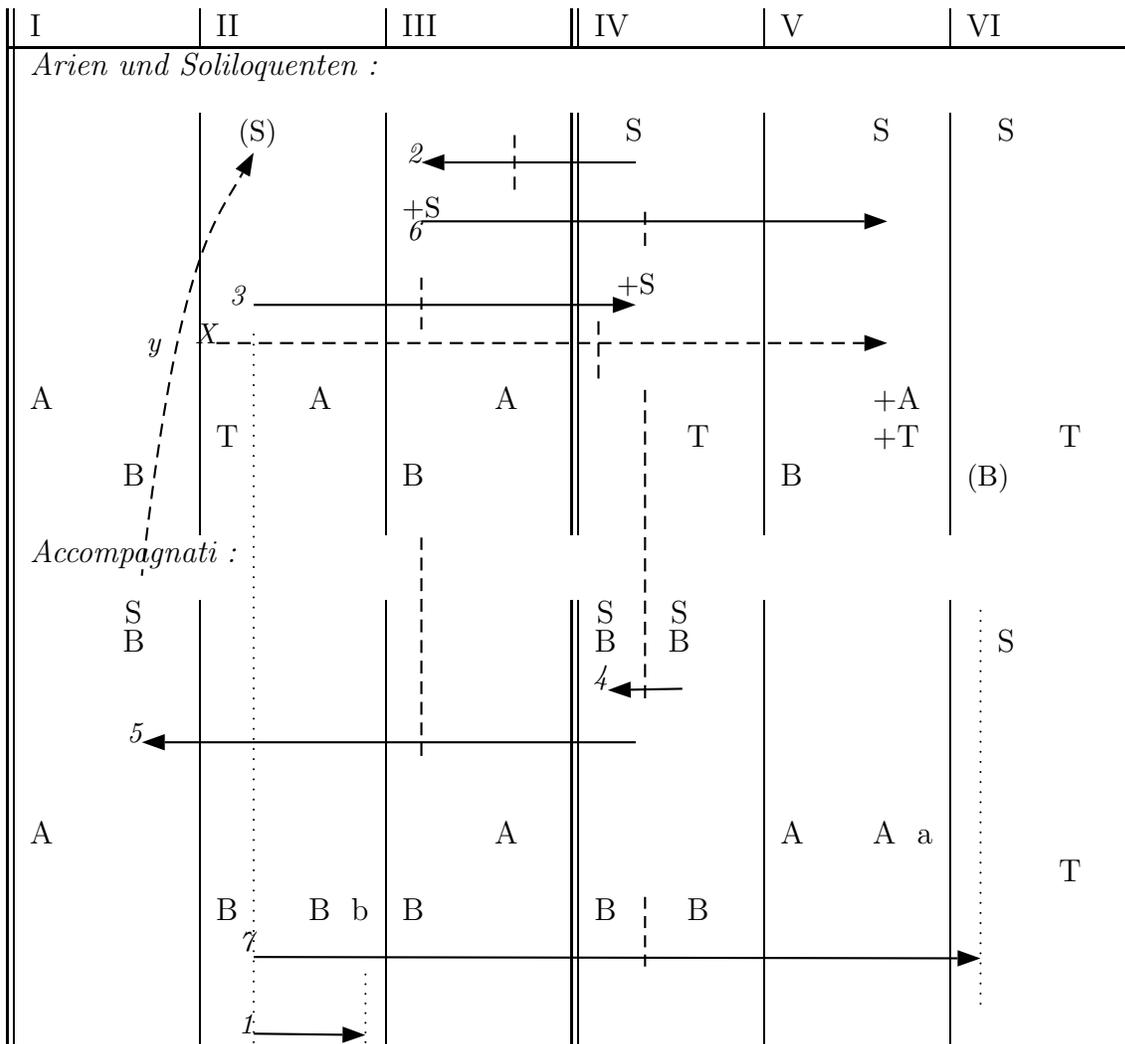


Abbildung 7.2: Die Spiegelachsen in der Sopran-Schicht

Der Sopran ist, wie bereits erwähnt, ^{†218} an allen »un-normalen« Arien beteiligt und wird dabei ^{†242} mit allen anderen Stimmen kombiniert :

- S+S #39 Teil IV Echo-Arie
- S+T #51 Teil V In das Terzett eingebettetes Duett (+A im A-Teil)
- S+B #29 Teil III Duett

⁵⁹⁴ Trotz der Fülle der Satzformen gibt es also tatsächlich noch eine **ausgesparte Kombination**, nämlich ein Duett S+A. Dieses findet sich, im Sinne eines werkübergreifenden Aufwiegens ⁵⁹⁵ in Satz 27, dem gespenstisch-fahlen »So ist mein Jesus nun gefangen« der Matthäus-Passion, und ⁵⁹⁶ im Christe Eleison der h-moll-Messe.

7.4.2 Spiegelachsen der Sopranstimme – Spiegelachsen (II)

⁵⁹⁷ Diesem zwar verwickelten, aber eindeutig gerichteten Prozess stehen, als eine Form von **Rundung**, gegenüber die unüberschaubaren **Symmetrien**, in die die S-Stimme verwickelt ist. Im Rahmen der **Mittelgrund-Rekonstruktion** wurden die mei-

sten davon herangezogen, besonders zur Konstruktion der mehrstimmigen Arien,¹⁵ und dabei auch in eine »produktive Reihenfolge« gebracht.

Abbildung 7.2 versucht, die bisher gefundenen Symmetrieverhältnisse der verschiedenartigen Sopran-Einsätze zusammenzufassen – es blitzt und funkelt nur so, und wenn man zu lange hinkuckt, kann man sich das Gehirn verbrennen!¹⁶

1. ⁵⁹⁸ Der ENGEL #13 (■)
spiegelt sich an der Mitte von Teil II
auf den Singularsatz #22 (□).
2. ^{↑203} Die erste S-Arie nach AB-Grundschema IV.1 #39
spiegelt sich an der letzten Alt-Arie III.2 #31 (die die Spiegelachse der
gesamten Arien-Disposition in dieser Konstruktionsphase ist)¹⁷
zurück auf das Duett #29 (▲).
3. ^{↑246} Der ENGEL #13 (■)
spiegelt sich am Duett III.1 #29 (▲)
auf die Echoarie IV.1 #39 (▲).
4. ^{↑474} Der dritte SB-Choral #40 (■, entstanden durch die Doppelfunktion
Choral vom 1. Halbteil und Acc vom 2. Halbteil)
spiegelt sich an der Echoarie IV.1 #39 (▲)
zurück auf den zweiten SB-Choral #38 (■).
5. ^{↑488} Der zweite SB-Choral #38 (■)
spiegelt sich am Duett III.1 #29 (▲)
zurück auf den ersten SB-Choral #7 (■).
6. ^{↑490} Das Duett #29 (▲)
spiegelt sich an der Echoarie IV.1 #39 (▲)
auf das Terzett #51 (▲)
7. ^{↑547} Der ENGEL (■)
spiegelt sich an der Echoarie IV.1 #39 (▲)
auf den HERODES (■).

Dazu zeigt die Abbildung noch

- X ^{↑211} Die erste Tenorarie II.1 #15
spiegelt sich an der Mitte des Gesamtwerkes
auf die Tenor-Hinzufügung zum Terzett V.2 #51

¹⁵ Siehe Abschnitt 5.3.2 auf Seite 78.

¹⁶ In einigen Filialen der Supermarktkette »Edeka« gibt es Scannerkassen, die den Kunden während des Bezahlebens mit gefahrlosem Einblick in ein fast ebenso vielfältiges, visuell faszinierendes und schier unbegreifliches Kabinett schiefer Spiegel erfreuen.

¹⁷ Siehe Abbildung 5.3 auf Seite 81.

⁵⁹⁹ Diese alle lassen sich (im Sinne der Mittelgrund-Rekonstruktion) in eine konstruktive Reihenfolge bringen:

- 3 setzt 2 voraus.
(falls III.1 erst zur Spiegelachse »aufsteigen darf«, nachdem (Zeit-2) es Duett geworden ist, also »sopran-haltig« geworden ist.)
- 4, 6 und 7 setzen 3 voraus.
(falls IV.1 erst Spiegelachse wird, nachdem es Echo-Arie geworden ist)
- 5 setzt 2 und 4 voraus.

⁶⁰⁰ Erst wenn die Abfolge in Zeit-1 »Der erste SB-Choral evoziert den Sopran-Soliloquenten« (Pfeil »y« in der Graphik) auch in der Zeit-2, also für die Konstruktion, als notwendig erachtet wird, erhalten wir einen Zyklus und ein Beispiel für zyklische Nicht-Sequenzierbarkeit.¹⁸

7.5 Eigenlogiken von Tenor und Bass

⁶⁰¹ Die Männerstimmen Tenor und Bass werden bezüglich einer möglichen Eigenlogik eher gleichförmig, beinahe langweilig behandelt – was nach dem Strukturprinzip von **konstant vs. variabel** auch notwendig ist, um die komplexen Dispositionen der Frauenstimmen überhaupt **wirkmächtig** werden zu lassen.

Interessant sind die Details des Schlusses der Entwicklung: ⁶⁰² In Teil VI hat der in der ersten Hälfte in den *Accompagnati* übermächtige Bass nur noch als allereinzige Aktion (auch wieder ^{†620} unter Auslassung von #63 gesprochen): den Text des **HERODES**.

^{†262} Der Tenor hingegen hatte wegen seiner Funktion als Evangelist ja gerade die Dominanz des Basses in den *Accompagnati* verursacht, da die Aufeinanderfolge von drei Sätzen desselben Sängers vermieden werden sollte, oben in Abschnitt 5.5 genannt »Sänger-Unifikation«.

^{†263} Genau diese aber findet hier statt! In Teil VI mit den Sätzen #60 bis #62 wird diese als Endpunkt einer **Entwicklung** geradezu gefeiert. Die Notwendigkeit der **varietas delectans** scheint nicht mehr gegeben, sie **schlägt um** ins schiere Gegenteil.

⁶⁰³ Die Singularität, dass zum ersten Mal der T ein *Accompagnato* singt, fällt zusammen mit der Singularität der Sänger-Unifikation **Ev–Acc–Aria**, siehe die durchgezogene Unterstreichung in der Falttafel. Zusammen mit #63 werden sogar vier konsekutive Nummern vom Tenor gesungen, respektive mitgesungen.

⁶⁰⁴ Dies kann von einem übergeordneten Standpunkt so gedeutet werden, dass die **historische Handlung des Weihnachtsoratoriums mit #59 endet**.

»Ich steh an deiner Krippen hier« beschreibt das Angekommen-Sein, auch wegen der Tonart G-Dur, vom ersten Satz aus ist hier die allernatürlichste Bewegung vollzogen, der Quintfall, folgend der tonalen Schwerkraft. Hier fallen wieder **Einst und Jetzt aufeinander**: Der heute Hörer steht an der Krippe und »schenkt«.¹⁹

¹⁸ Siehe auch Methodologische Zwischenbemerkung vii auf Seite 128.

¹⁹ Siehe Kapitel 22.

⁶⁰⁵ Die Sätze danach, #60ff sind nicht mehr historisch, sondern Kommentare der Heutigen. Deswegen werden sie alle, in höchstmöglichem Kontrast zu Personal und Prinzipien davor, allesamt vom Tenor gesungen, in typischer Nullstellung des Parameters Klangfarbe, und in einer Zusammenführung aller Schichten in einem einzigen Sänger. Deutliches Beispiel für transmusikalischen Gehalt einer Besetzung, fast schon ein »Brechtscher V-Effekt«.

7.6 Eigenlogik der Alt-Stimme

Inhaltlich bedeutend wie die des Soprans ist die Disposition des Altens:

Seine komplexeste Arie ist das Terzett #52 in Teil V, »Ach, wenn wird die Zeit erscheinen«. Die Dreistimmigkeit darin ist nicht nur hierarchisch organisiert, sondern das Gleichzeitig-Singen wird auch inhaltlich bewertet:

^{↑206} S und T singen ein Duett, sehr unabhängig gesetzt, zwei Individuen, bewusst nicht verbunden, voneinander getrennt aber unbewusst dasselbe verlangend.²⁰

Dagegen dann, nur im A- und A'-Teil, der Alt energisch widersprechend, protestierend: »Schweigt, er ist schon wirklich hier!«. ^{↑102} Er ist die Stimme *heutiger*, aktueller Verkündigung und Entsprechung des S-ENGELS in Teil II als der damaligen, historischen. ⁶⁰⁶ Das Terzett ist eine an sich nicht ungewöhnliche Realisierung des durchaus konventionellen inhaltlichen Topos »Dialog zwischen Synagoge und Ecclesia«.

⁶⁰⁷ Dies bettet sich inhaltlich in die übrigen Texte des Altens nahtlos ein; er ist durchweg der *Mahner*, sogar im Grammatikalischen: Teil I, #4, »Bereite dich!«, Teil II, #19, »Schlafe!«, Teil III, #31, »Schließe!« und #32, »Ja, mein Herz soll«.

⁶⁰⁸ In Teil V nun das Acc zusammengelegt mit dem Turba-Chor #45, »Such ihn in meiner Brust!«, behauptet er überdeutlich die *aktuellen Aspekte* der Weihnachtsbotschaft und problematisiert die *heutige* Anwesenheit (oder Abwesenheit) Christi, nämlich in den Herzen der Gläubigen – anscheinend war schon zu Bachs Zeiten eine gewisse Veräußerlichung des Weihnachtsfestes zu beklagen. Blankenburg (1982, S. 31) weist darauf hin, dass einzig der Alt im Schluss-Quartett #63 die beiden Fragen *nicht* aussingt, sondern nur den Adversativsatz, die potentielle Antwort.²¹

⁶⁰⁹ Im Terzett wird sein Text nun verknüpft wie möglich, »Schweigt, er ist schon wirklich hier!«, und auch dies findet nur im A- und A'-Teil des Satzes statt. ⁶¹⁰ Im B-Teil hingegen singen S und T alleine »Jesu, ach so komm zu mir«.

²⁰ Ein geistliches Gegenstück zum weltlichen Schlussduett aus Siegfried?

²¹ Weiterhin meint er, wie schon erwähnt, vom Alt die Gedanken der Maria ausgesprochen zu hören (Blankenburg, 1982, S. 31), siehe Fußnote auf Seite 93. Ein für manche Sätze durchaus erwägenswerter Ansatz, aber u. E. mitnichten für alle.

Teil I	#7	★SB-Choral	zwei Vokalstimmen sukzessiv .
	#9	Choralvariation	zwei Schichten sukzessiv .
Teil II	#13	★Ev+ENGEL	zwei Solostimmen sukzessiv .
	#23	Choralvariation	zwei Schichten sukzessiv .
Teil III	#29	★Duett	zwei Vokalstimmen, meist parallel .
Teil IV	#38+#40	★SB-Choral	zwei Vokalstimmen simultan gegeneinander .
	#39	★Echo-Arie	zwei identische Vokalstimmen sukzessiv .
	#42	Choralvariation	zwei Schichten sukzessiv .
Teil V	#45	Turba+Acc	zwei Schichten sukzessiv .
	#51	★Terzett	drei Stimmen: S+T parallel . dazu A protestierend simultan .
Teil VI	#63	★Quartett	vier Stimmen S+A+T+B simultan .
	#64	Choralvariation	zwei Schichten simultan .
		★ = Beteiligung des/eines Solo-Soprans	

Tabelle 7.2: Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Gesamtwerk

^{†207} Diese symmetrische Struktur spiegelt sich vergrößernd und selbst-ähnlich nach außen, wenn man die Besetzung der benachbarten Teile betrachtet:

	S+T ~~~~	A ~~~~
Teil IV	~~~~	(<i>tacet</i>)
Teil V Terzett A-Teil	Ach, wenn wird die Zeit erscheinen, ach, wenn kömmt der Trost der Seinen?	Schweigt , er ist schon wirklich hier!
B-Teil	Jesu, ach so komm zu mir.	(<i>tacet</i>)
A'-Teil	Ach, wenn wird die Zeit erscheinen, ach, wenn kömmt der Trost der Seinen?	Schweigt , er ist schon wirklich hier!
Teil VI(ohne #63)	~~~~	(<i>tacet</i>)

⁶¹¹ Tabelle 7.1 zeigt deutlich, dass der Alt, welcher in der ersten Hälfte durchaus die Arien und Accompagnati dominierte, die einzige Solistenstimme ist, welche in zwei Teilen des gesamten Werkes tatsächlich – **schweigt**.

7.7 Die übergeordnete Zunahme der Mehrstimmigkeit

⁶¹² Das gesamte Ensemble der Gesangssolisten und die Satzformen der verschiedenen Gattungsschichten vollziehen einen mehrstimmig definierten **übergeordneten Prozess**, der im Laufe des Gesamtwerkes langsam die *zunehmende Mehrstimmigkeit* etabliert.²² Dies ist zusammengefasst in Tabelle 7.2.²³

²² Dies auch erkannt von Wolff (1996, S. 26).

²³ ^{†589} Man beachte wie deutlich der Solo-Sopran diesen Prozess vorantreibt.

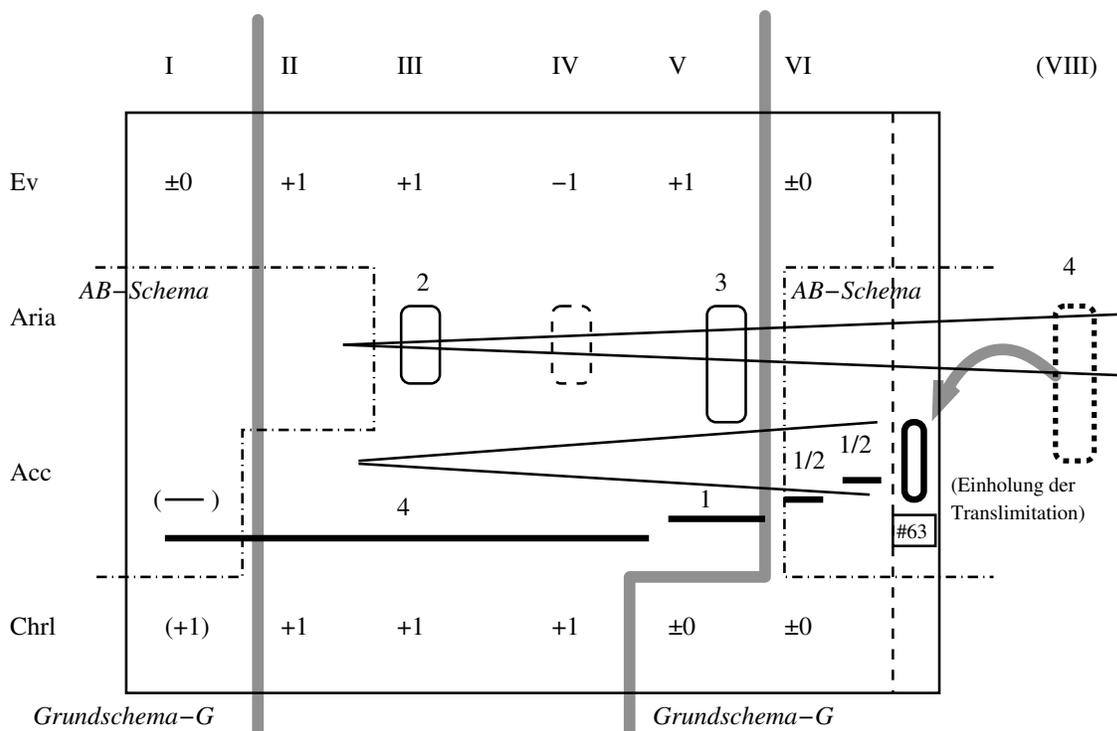


Abbildung 7.3: Steigerungs- und Werkschlussbewegungen hin auf #63 und Werkschluss

^{†381} Erster Keim ist wieder der Ausnahmesatz SB-Choral #7, wo Accompagnato und Choralmelodie noch nebeneinander stehen, gleichsam im Wartestellung.

⁶¹³ Die den Teil I abschließende Choralvariation (und auch die am Ende von Teil II und Teil IV) stellen, dementsprechend, die Schichten (wie dort die Stimmen) von Chor und Instrumenten ebenfalls noch nebeneinander, genau wie das gemeinsame Auftreten von Evangelist und ENGEL.

⁶¹⁴ Erster wirklich synchron zweistimmiger Satz zweier Gesangssolisten (oder zumindest Gesangs-Stimmen) ist das Duett S+B #29.

Laut R 11 (auf Seite 79) muss das weitere Konsequenzen haben und evoziert die Dreistimmigkeit im Terzett #51, die aber ^{†206} vermittelnderweise als Doppelschichtigkeit aus Ein- und Zweistimmigkeit konstruiert wird, als A+(S+T).

⁶¹⁵ Als Konsequenz daraus werden nun die weiteren SB-Choräle (#38, #40) tatsächlich/real zweistimmig. ⁶¹⁶ Dies wird **aufgewogen** indem die nächste »un-normale« Arie, die von diesen **symmetrisch** eingerahmte Echo-Arie #39, zwei Stimmen bringt, die es *systematisch vermeiden* sich zu treffen, und genau dadurch das spirituelle Zentrum des Werkes zu realisieren.²⁴

^{†249} Durch diese drei Sätze und ihre Eigenschaften wird in genialer Synthese erreicht, dass (a) der **Steigerungsprozess** ohne längere Pause weitergeführt wird, aber (b) dennoch nicht zu schnell verläuft.

Diese Steigerungen werden übrigens komplementär **aufgewogen** durch zwei **Ab-schwächungsprozesse** in der Evangelien-Schicht:

²⁴ Siehe Abschnitt 16.39.

(a) ^{†545} Die Soliloquenten gehen vom himmlischen Verkünder über den Propheten zum weltlichen Herrscher und Mörder.

(b) ⁶¹⁷ Der erste Turba-Chor war immerhin ^{†93} das erste Gloria der Kirchengeschichte, dann folgte die Erwähnung von Bethlehem, zuletzt aber nur noch eine technische Frage, die heutzutage auch ein Navigationsprogramm beantworten kann.

Diesen ganzen **Entwicklungs- und Steigerungs-Prozess** nun zurück-projiziert auf die Gattungen des Grundschemas-G zeigt sich als mehrstimmig definierter übergeordneter Prozess, kombinierend auf **dialektische Weise** (a) Gerichtetheit und (b) **Rundung**, wie angedeutet in Abbildung 7.3:

Die *Arien* vollziehen (a) ^{†188} den Prozess zunehmender Mehrstimmigkeit (zunehmende Amplitude bei gleicher Frequenz), welcher ^{†228} die Satzzahl des Werkes **translimitiert**, und gleich danach (Zeit-1) auch die Stimmenzahl sprengen würde.²⁵ Andererseits aber (b) zeigt Teil VI ein deutliches **Reprisenverhalten**, weil ^{†240} das AB-Grundschemata wieder unmodifiziert **exprimiert** wird, weil ^{†238} nur Simplex-Arien vorliegen und weil ^{†241} das wörtliche Komplement der Exposition erreicht ist (S+T vs. A+B von Teil I).²⁶

Die *Accompagnati* zeigen, komplementär dazu, (a) ^{†296} einen Prozess ansteigender Wechselfrequenz, aber (b) ^{†263} in Teil VI ebenfalls die Rückkehr zum Expositionsverhalten gemäß R14b) auf Seite 95. In Abbildung 7.3 sind die anfänglichen und schließlichen Geltungsbereiche von Grundschemata-G und AB-Grundschemata eingetragen.

⁶¹⁸ Beides drängt (a') sowohl auf einen Abschlusspunkt, den es nicht geben kann, als auch (b') über alle Grenzen weitergeführt zu werden, was auf der konzeptionellen/semantischen/transmusikalischen Ebene sehr wohl möglich ist, und im psychischen Nach-Erleben, nicht aber in der physischen Repräsentation einer klingenden Aufführung.

^{†234} Darüber hinaus ist Teil VI im Gesamtraster eine »Ruhezone«, sowohl nach dem Arien-Komplexierungs-Raster nach Abschnitt 5.3.3, als auch wegen des Reprisenverhaltens der aufgeführten REGELN auf den verschiedensten Ebenen (Arien, Accompagnati, Singulärsätze, Symmetrien etc.) deutlich zu sehen unter anderem in Abbildung 5.8 auf Seite 92 und in Abbildung 7.3. Wie kann in einem solchen Teil hier waltende gerichtete Steigerung der vokalen Satztechnik dennoch sowohl zu einem Ziel geführt werden, als auch **dialektischerweise** gleichermaßen fortgesetzt?²⁷

7.8 Störung zwölf, der exterritoriale Singulärsatz #63 als eschatologischer Ausgriff

Die formal geniale Lösung, die Bach findet, geschieht ⁶¹⁹ durch ein »Überschwappen«, durch ein dialektisches Umschlagen von Quantität in Qualität, von der Steigerungstendenz der Accompagnati-Schicht und der Translimitation der Arien-Schicht in eine

²⁵ Siehe besonders Abbildung 5.5 auf Seite 86.

²⁶ Siehe Abschnitt 5.3.4 auf Seite 88.

²⁷ Jena (1997, S. 28) meint, ähnlich wie wir, allerdings ausgehend von einer direkteren, affirmativen Interpretation der Tenor-Arie: »Kaum kann man sich noch eine Steigerung vorstellen. Aber sie kommt.«

völlig neue Satzform: Das vierstimmige Rezitativ #63, eine Art »Kadenz« aller vier Vokalsolisten.

⁶²⁰ Diesen Satz betrachten wir bezogen auf das gesamte Weihnachtsoratorium als **exterritorial**.²⁸

⁶²¹ Unmittelbares Vorbild ist selbstverständlich die vorletzte Nummer der Matthäus-Passion, Satz 67, »Nun ist der Herr zur Ruh gebracht«, ebenfalls ein Rezitativ unter Beteiligung der vier Vokalsolisten S, A, T, B.²⁹ Während dort aber deren Einsätze nur *sukzessive* erfolgen, werden ⁶²³ hier – im Sinne der lebenswerk-umspannenden Komplexierungstendenz – die Gesangssolisten echt polyphon geführt.

Die Maßnahme des Einschubes dieser neuen Satzform als zweitletzten Satz erfüllt in bewundernswertem Maße die verschiedensten Funktionen im Dienste der Architektur des Gesamtwerkes und ist mit allen Schichten und Teilen aufs innigste verknüpft:

- ⁶²⁴ Alle konstitutiven Schichten des Weihnachtsoratoriums schneiden sich in diesen gerade mal 8+1 Takten und werden hier **zusammengeführt**:
- ⁶²⁵ So übernimmt es (als ein Einschub) die Rolle des inzwischen so vertrauten »dritten Evangelisten-Einsatzes« (zuletzt #50) und zugleich die des dritten *Accompagnato* (#22 und #52).³⁰
- ⁶²⁶ Es werden weiterhin **zusammengeführt** die Schicht der Singulatsätze und die Schicht »Störungen vom Untertyp Einschub«.
- ^{†96} Der ENGEL brachte in #13 die Singularität, dass Evangelientext begleitet erklang. ⁶²⁷ Hier nun das **aufwiegende Komplement** (also eine Übersteigerung des #22, der ^{†99} das auch schon versuchte): Eine Neudichtung, eindeutig zugehörig zur *Accompagnato*-Schicht, erklingt unbegleitet. Zumindest von Instrumenten.
- ⁶²⁸ Stattdessen begleiten die Sänger sich gleichsam gegenseitig. ⁶²⁹ Wie in #39 die Oboe das Sprechen lernte, eine Sängerin imitierte, siehe Abschnitt 16.39, so können hier Sänger instrumental wirken.
- Es wird nicht nur ^{†618} die abstrakte formale Entwicklung der Mehrstimmigkeit und die Annäherung der verschiedenen Gattungen hier zusammengefasst, sondern auch das *konkrete Musizieren* aller vorangehenden sechs Teile rekapituliert, alldieweil alle vier Solisten noch ein letztes Mal ^{†579} ihren gesamten Stimmumfang sieghaft präsentieren.³¹
- ⁶³⁰ Das Rezitativ wird zum ersten Mal real mehrstimmig, und dabei schlagartig gleich vierstimmig. Es setzt also den **Komplexierungsprozess** aus der Arien-Schicht (inzwischen dreistimmig) was die Stimmenanzahl angeht nahtlos fort.
- ⁶³¹ Die Vierstimmigkeit hier füllt die Lücke auf, die ^{†389} mit dem allersten mehrstimmigen Auftreten eines Gesangssolisten im SB-Choral #7 und ^{†198} Duett #29 so deutlich exponiert wurde: Zu S und B sind nun A und T endlich dazugetreten, die **Rundung** ist eine Form von Heilung.

²⁸ ...und haben ihn deshalb in den meisten Aussagen des vorangehenden Abschnittes nicht berücksichtigt.

²⁹ ⁶²² Als unmittelbare Konsequenz könnte man die Vokal-Kadenz der vier Sänger im Finale von Beethovens Neunter Sinfonie ansehen, wiewohl dieser das Weihnachtsoratorium mit Sicherheit nicht kennen konnte.

³⁰ Siehe zu beidem Abbildung 6.1 auf Seite 105.

³¹ Mit geringen Ausnahmen, siehe Abschnitt 7.3 auf Seite 164.

- ⁶³²Vierstimmigkeit, für die Solisten mühsamst errungen im Mittelgrund, ist aber von Beginn an fragloses »datum«, nämlich in allen Chorsätzen, und dort als »Normalfall« gar nicht weiter aufgefallen.
- ⁶³³Hier nun evoziert der dominantische Schlussakkord der vier Gesangssolisten den vierstimmigen Chorgesang – die persönliche Überzeugung geht über in die Bewusstheit der Gemeinde – die Solisten sind, mit ihren allerletzten Tönen, zum Chor geworden – die scheinbar so fest fundierte Vierstimmigkeit muss also doch erst erarbeitet werden.

Anregung zur Interpretation:

Die Solisten sollten den Schlusschor inbrünstig mitsingen. —§—

⁶³⁴Betrachtet man, fast im Sinne Wagnerscher Wort-Ton-Erlösungs-Programmatik, oder im Sinne post-serieller Materialkomposition, die Melodie als Tonfolge und den Text als Silbenfolge als gleichberechtigte Diastematiken auffasst, dann ist Satz #63 sogar achtstimmig und damit ein **Ausgleich** zu den frühen achtstimmigen Höhepunkten der wortlosen Sinfonie #10.

- Diese ⁶³⁵auffällig neue Satzform ⁶³⁶unterbricht als vorletzte Nummer auffällig das (^{↑321}ansonsten kaum gestörte) Grundschemata-G des Teiles VI: die abschließende krönende Choralvariation wird dadurch ⁶³⁷nochmals deutlich abgesetzt vom eigentlichen Teil VI, und so ⁶³⁸deren Schlusswirkung für das Gesamtwerk, nicht nur den Teil, nochmals verstärkt.³²
- ⁶³⁹Dieser Schluss-Satz #64 ist (nach I/#9, II/#23 und IV/#42) der vierte figurierte Choralatz, aber auch ^{↑613}der erste *wirkliche* dieser Gattung, denn nur hier erklingt der Orchesterkontrapunkt nicht nur zwischen, sondern auch gleichzeitig mit den gesungenen Zeilen. ⁶⁴⁰Die allererste Chormelodie, jenes erschütternde Signal der Passion, I/#5, erklingt zum zweiten Mal, die Melodie um einen Ton erhöht, die Harmonik aber um eine Quinte gefallen: Statt des fremden a-moll sind wir nun nach D-Dur (scheinbar) heimgekehrt.

Die Vokalkadenz #63 ist nicht nur wegen der neuen Satzform exterritorial zum Gesamtwerk, sondern auch ...

- ⁶⁴¹... inhaltlich begründet: Man meint fast, den Brechtschen V-Effekt zu erleben. Die Sänger »fallen aus ihrer Rolle« und kommentieren »von außen« das Geschehene und seine theologischen Implikationen – man bedenke, dass der Bass in diesem Teil eigentlich ausschließlich die Rolle des Kindermörders HERODES spielt und der Alt gar nicht auftritt.
- ^{↑233}Dieser erste und einzige vierstimmige Solistensatz greift im Raster der Arienkomplexierung weit in die Zukunft und nimmt vorweg die großrhythmisch zu erwartende vierstimmige Arie aus dem nicht-existenten Teil VIII, siehe Abbildung 5.5. Ein typisches Beispiel von **Translimitation** eines Werkes, das in seine eigene Zukunft ausgreift.

Somit ist der **transmusikalische Gehalt** dieser exterritorialen Vokal-Kadenz durchaus verbunden mit dem ausgesprochenen Gehalt der in das Terzett eingebetteten Altstimme und des in den Turba-Chor eingebetteten Alt-Accompagnatos: Inhalt der

³² Siehe Abschnitt 18.64 auf Seite 359.

Alt-Stimme war ja immer, siehe Abschnitt 7.6, nicht zuletzt ^{†102}gegenwärtige (also politische) und zukunftsorientierte (also eschatologische) Mahnung an alle stets nur die gesellschaftlichen Zustände Beklagende, dass das Reich Gottes *hic et nunc* in unserer Mitte wächst, oder auch nicht, wenn wir Heutigen die wirkliche Weihnachtsbotschaft *et in terra pax* (und zwar *est*, nicht etwa *sit!*) versuchen, konsequent zu leben.³³ ⁶⁴²Dessen versichert uns die Vokalkadenz durch ihren translimitierenden Vorgriff auf das, was noch nicht ist.

³³ Wie erwähnt bemerkt Blankenburg (1982, S.31), dass der Alt hier nicht die Frage, nur die mögliche Antwort singt.

Kapitel 8

Die Großform der Satzfolge

8.1 Die Proportionen der Satzzahlen der sechs Teile

⁶⁴³Die gesamte Partitur des Weihnachtsoratoriums ist eingeteilt in 64 nummerierte Sätze. Die sechs Teile des Weihnachtsoratoriums umfassen jeweils unterschiedlich viele davon, im Verhältnis

$$9 + 14 + 12 + 7 + 11 + 11 = 64$$

Methodologische Zwischenbemerkung viii: Die Bedeutung der Satznummerierung und die Zulässigkeit ihrer Verwendung

Bei allen Analysen, welche die Satznummerierung betrachten, muss natürlich beachtet werden, dass diese vom Herausgeber hinzugesetzt wurde.

Die endgültige Festsetzung der Satznummern und damit obiger Zahlenreihe ist also kein kompositorischer Akt im engeren Sinne, da vom Komponisten nicht explizit gesetzt.

Allerdings verfuhr der Herausgeber keinesfalls willkürlich, denn die Unterteilung reflektiert (a) ziemlich genau den *Herstellungsprozess*: An jeder der Nummern hat Bach mehr oder weniger eigens und unabhängig gearbeitet. (= Intervallmengen = »Garben« in Zeit-3)

Darüber hinaus, und das ist für uns Hörer das in diesem Zusammenhang Entscheidende, fallen die Sätze immer zusammen mit (b) einem deutlichen Wechsel der *Satzstruktur*, Gattung und (nicht immer auch) der Besetzung. Die in die Partitur eingetragenen Nummern sind also durchaus immer *hörbar* und taugen zum *Strukturindiz*.

Wegen der grundlegenden Strenge der Trennung der Gattungen und Besetzungen in diesem Werk sind diese Nummerierungsentscheidungen auch in fast allen Fällen zwangsläufig. Grenzfälle sehen wir nur in #45, in dem das *Accompagnato* »Such ihn in meiner Brust« eingeschoben ist in die beiden Hälften des Turba Chores der

WEISEN »Wo ist der neugeborene König der Juden / Wir haben seinen Stern gesehen ...«. Oben bei der Untersuchung der *Symmetrien* (siehe oben Kapitel 6) haben wir diese Teilsätze nicht ohne Grund ja als #54a bis #54d bezeichnen müssen.

Dazu aber gilt, dass im Verlaufe der Komplexierung und Kombinierung der Formen ja *selbstähnliche* Strukturen bis in die einzelne Achtelnote entstehen. Dennoch muss eine Schicht wie eine »Satznummerierung« irgendwo eine Grenze ziehen, und diese ist immer etwas arbiträr. Denn die Sätze #7, #38, #40 kombinieren ja ebenfalls schnittartig zwei Gattungen, aber der Wechsel ist häufiger und die Glieder kürzer, so dass in diesen Fällen die Grenze sinnvoller Nummerierung überschritten ist.

Selbst das Terzett #51 könnte man – das Kriterium der Besetzung konsequent anwendend – als drei Sätze auffassen, da ^{†207} das Schweigen des Altes im Mittelteil schon einen eindeutigen formalen Einschnitt auf der Ebene der Gattung bedeutet: nur noch Duett statt Terzett.

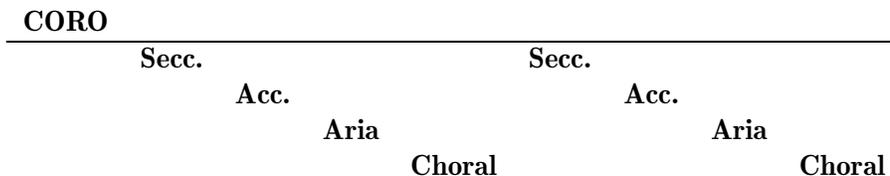
Dies alles hat zwei Konsequenzen für die Verwendbarkeit der Satznummerierung zu analytischen Zwecken:

(a) Die Zahlen sind, da sie streng an den Wechsel der Satzstruktur gebunden sind, durchaus verwendbar als *Strukturindiz*.

(b) Diese Verwendung ist allerdings zumeist begrenzt auf das *Quantitative*. Qualitative Folgerungen, also jede Form von »Zahlenmystik«, verbietet sich. Ein Verhältnis von »7/11« ist deshalb nicht interpretierbar als das einer »heiligen« Zahl mit einer »untertreffenden«, sondern lediglich als Repräsentation von 0.636363... als Annäherung an den goldenen Schnitt 0.6176471... .

—8—

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das durch R 4 festgelegte strukturelle Grundschemata-G des Aufbaues jedes einzelnen Teils, die Abfolge



Dieses Raster bewirkt pro Teil neun Sätze, die Gesamtzahl ergäbe sich als

$$6 * 9 = 54$$

Wie die unterschiedlichen Satzzahlen pro Teil zustande kommen wurde im vorangehenden Kapitel erklärt durch die *Abweichungen*, denen das Grundschemata-G im Laufe der *Exprimierung* unterworfen wurde. Auf der Ebene der Erkenntnistheorie ist dies ein schönes Beispiel für den *Ebenensprung*: Die Einzelphänomene auf der Ebene der Einzelsätze überspringen die Wahrnehmungsebene des Grundschemata-G (beeinflussen es nicht substantiell), aber treten auf der »Großelter-Ebene« der Längen der sechs Teile wieder zutage.

Dennoch aber kann man einen Ableitungsprozess konstruieren, der von diesem unteren (oder »inneren«) Räderwerk abstrahiert und nur die Zahlenproportionen hervorzubringen versucht. Auch dies kann wertvolle Erkenntnisse über die Wirkungsweise

des Gesamtwerkes aufschließen, wobei hier wie immer selbstverständlich gilt, dass die Betrachtungen aus den verschiedensten Blickwinkeln zusammenzudenken sind, um ein adäquates Modell des Werkes zur Vorstellung zu bringen.



Ein Keim für den Prozess der zunehmenden Störungen kann gefunden werden durch Anzapfen der historischen musikalischen Gattungen: ^{†17} Es besteht ein konstruktiver Konflikt zwischen der Forderung nach gleichmäßiger Einhaltung des Grundschemas G und dem Versuch der Kombination von Oratorium und Kantate.

Der oratorial zu vertonende Evangelientext verlangt ja, wie oben dargestellt, zumindest ^{†312} die wörtliche Rede der Menschengruppen als Turba-Chöre zu vertonen, so dass in diesen Fällen zu dem einen Secco-Satz mindestens ein Satz hinzukommt – im Falle eines Einschubes der wörtlichen Rede in den Evangelientext sogar zwei. Wenn also somit *zusätzliche* Sätze eh' hinzukommen, dann sollte dies auch *systematisch* geschehen und zur Architektur beitragen. Es wird also eine Regel gesucht, die diesen Widerspruch und die resultierende Störung in eine neue Art von Ordnung *dialektisch aufhebt*. Als solche könnte z. B. dienen die

REGEL 23: Es kommen (nach dem Vorbild der Turbae) hinzu zusätzliche Sätze, die auf die sechs Teile ungleichmäßig verteilt werden sollen: genügend, um das Erscheinungsbild des Vordergrundes aufzulockern – nicht zu viel, um die Deutlichkeit des Grundschemas nicht allzu sehr zu verunklaren – also ungefähr 7 bis 11.

⁶⁴⁴ In der Tat entscheidet Bach sich für *zehn* zusätzliche Sätze im Sinne der Formel

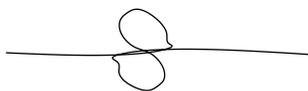
$$(6 * 9) + 10 = 64$$

⁶⁴⁵ Es *könnte* von Bach durchaus als Bedeutung intendiert sein, dass die Anzahl dieser zusätzlichen Sätze der Anzahl der Sätze eines »verschwiegenen« siebenten Teiles entspricht.¹

Dadurch erhielten wir

$$(6 * 9) + 9 = 63$$

plus einem weiteren zusätzlichen, »transzendierenden« Satz, als welchen man entweder die abschließende Choralfantasie #64 oder die eingeschobene Vokalkadenz #63 auffassen kann.



¹ Stefan Jordan machte darauf aufmerksam, dass am siebenten Tage Gott ruhte und die Welt ergo ruhen möge. Worauf man entgegenen könnte, dass *Kirchenmusiker* am Sonntag allemal arbeiten müssen.

Wie werden diese zusätzlichen Sätze nun verteilt? ⁶⁴⁶Zunächst einmal nach Gebot der Notwendigkeit, z. B. für die Einbettung der konventionell zu erwartenden Turba-Sätze. Denn aus dieser Notwendigkeit ging die Erweiterung der Satzzahl ja ursprünglich hervor. ⁶⁴⁷Dann aber fällt auf (und es mag sein, dass es auch Bach so erging), dass sich 63 auch anders zerlegen lässt,² nämlich als

$$9 * 7 = 63$$

und als

$$3 * 21 = 63$$

Die Zahl 21 jedoch ist eine besondere, denn ganz unabhängig von ihrer *multiplikativen* Entstehung aus $3*7$, was lediglich »zahlenmystische« Interpretationen anregt, ist sie *additiv* entstehendes Glied der für Bachs Denken zentral wichtigen Fibonacci-Reihe.

Die Fibonacci-Reihe ist die unendliche Zahlenfolge, deren Anfang lautet

$$1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 8 \ 13 \ 21 \ 34 \ 55 \ 89 \ \dots$$

Ihr Bildungsgesetz lautet: Die ersten beiden Zahlen sind gesetzt als das Kleine und das Große, das Einfache und das Doppelte, das im Diskreten einfachste Verhältnis von Klein zu Groß, also: eins und zwei. Alle weiteren Zahlen bilden sich als die Summe ihrer beiden Vorgänger, dem kleineren und dem größeren. In ihrem unendlichen Verlauf konvergiert nun das Verhältnis zweier benachbarter Zahlen: Die Unterschiede zwischen den Quotienten zweier Nachbarn werden immer geringer, die Quotienten nähern sich einem bestimmten Wert, dem sogenannten Grenzwert.

Da nun (a) jede Zahl die Summe ihres Vorgängers und ihres Vor-Vorgängers ist, also eines Größeren und eines Kleineren, und zugleich (b) ihr Verhältnis zu diesem Größeren als ihrem Vorgänger dem Verhältnis dieses Größeren zum Kleineren (als wiederum dessen Vorgänger) zunehmend gleicht, so nähert sich jene unendliche Reihe immer mehr dem **Goldenen Schnitt**, also dem Verhältnis einer Summe, die sich zum größerem ihrer Teile *exakt* verhält wie der größere Teil zum kleineren. (Lepper, 2010b)

Der **Goldene Schnitt** ist dieser Ableitung folgend also das einfachste Verhältnis von Groß zu Klein im Bereich des *Kontinuierlichen*. Als kontinuierliche Größe und irrationale Zahl, nämlich

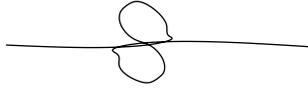
$$\frac{\sqrt{5} + 1}{2} = 1.618034\dots$$

ist der **Goldene Schnitt** aber im rhythmisch-metrischen Bereich nur annäherungsweise darstellbar. Dieser Annäherung aber dient in unzähligen Kompositionen Bachs und Anderer eben diese oben angegebene Fibonacci-Reihe.

²Zählt man alle 64 Sätze des Textes der gedruckten Partitur der Neuen Bach-Ausgabe (Bach, 1960), und dazu die *Wiederholung* des Eingangssatzes am Ende von Teil III, #24b »Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen«, so ist die einzig möglichen Faktorisierung

$$5 * 13 = 65$$

Diese Interpretation (als Produkt zweier »überzähliger Größen«) mag allemal intellektuelles Vergnügen bereiten, ist aber für die Erklärung der Architektur anscheinend unfruchtbar.



⁶⁴⁸Bach teilt nun die Gesamtzahl der Sätze in drei zunächst gleich große Gruppen, und jede dieser wiederum nach einem prototypisch anderen Verfahren:

$$21 + 21 + 22$$

wird zunächst aufgefasst als

$$(8 + 13) + (13 + 8) + (11 + 11)$$

also beide möglichen Anordnungen des Goldenen Schnittes, gefolgt von der Gleichverteilung.

Wiederum beachte man, dass wir hier von Zahlen in ihrer quantitativen, physikalischen oder wahrnehmungspsychologischen Bedeutung reden, so dass zum Zwecke der Realisierung dieser drei Teilungsverfahren, folgend der Notwendigkeit, die Zahlen 21 und 22 durchaus als hinreichend identisch und deshalb als austauschbar aufgefasst werden können.

⁶⁴⁹Die entstehende Kurve der Längen der Teile entspricht dem übergeordneten Gestaltungsprinzip eines Prozesses, der einen am Anfang exponierten starken Kontrast zunehmend ausgleicht. ⁶⁵⁰Dieses Zahlenschema steht aber in konstruktivem Konflikt mit dem neunsätzigen Grundschema-G, als sogar *zwei* Teile nicht genügend Sätze aufweisen, um dieses vollständig zu realisieren. In einem dritten Schritt wird deshalb korrigiert zu³

$$(9 + 14) + (12[13] + 7) + (11 + 11)$$

⁶⁵¹Die ersten beiden Teile erhalten eine Satz mehr als im vorigen Schema, die nächsten beiden einen weniger. Dadurch wird je Drittel der Goldene Schnitt, der ja eh' nur als diskrete Annäherung gegeben ist, durchaus gewahrt, während die übergeordnete Dreiteilung des Gesamtwerkes verunklart wird zu

$$23 + 19[20] + 22$$

⁶⁵²Die auf der Ebene von Aufführung und Text gefundene Zweiteiligkeit lässt sich hier auf der Ebene der Satzzahlen nun gar nicht mehr wiederfinden:

$$35[36] + 29$$

³Die im Folgenden auftretenden eckig eingeklammerten Zahlen wie [13] bezeichnen den Fall, dass die nur in der erklingenden Aufführung, nicht im Druckbild vorhandene Wiederholung des Eingangschors von Teil III, von uns #24b genannt, mitgezählt wird.

erscheint unter keinerlei Aspekt sehr sinnvoll.⁴ Die Längenaufteilung folgt eben (deutlich vernehmbar) *nicht* jener Zweiteilung; diese auf jene anzuwenden führt zu keinem Ergebnis, da sie sich nur im Vordergrund treffen, aber ganz andere Mittelgrunds- und Ableitungsstrukturen haben. Wir erkennen also einen typischen **Strukturkontrapunkt** der verschiedenen Gruppierungen, die durch die verschiedenen **Bestimmungsschichten** induziert werden: Deutliche Teilung in zwei Hälften durch andere **Bestimmungsschichten** vs. Teilung in drei Drittel durch die Längenproportionen, siehe Abbildung 8.1.

⁶⁵³ Innerhalb beider Hälften aber ist der **Goldene Schnitt** durchaus präsent: in der ersten laut obige Ableitung, in der zweiten als zufälliger Seiteneffekt zu betrachten, da diese zweite Hälfte ja quersteht zur grundlegenden Dreiteilung:

$$(9 + 14 + [13]) + (7 + 11 + 11)$$

⁶⁵⁴ Durch mehrstufig-komplexe Ableitung entsteht wieder ein einfacher Vordergrund, nämlich die (bereits erwähnte) deutliche *Gegen-Bar-Form* beider Hälften. Ein typischer Fall von **Vordergrund-Kongruenz**.



Wir haben also zwei Konstruktionen der Längen der einzelnen Teile: Dies eben durchgeführte, rein numerische, und die aus den in Kapitel 6 aufgelisteten einzelnen Störungen des Grundschemas-G resultierende. (Man könnte sie deduktiv und induktiv nennen, oder top-down und bottom-up. Hufschmidt würde sagen »von außen nach innen« und »von innen nach außen«.)⁶⁵⁵ Zwischen diesen Konstruktionen herrscht aber **Nicht-Sequenzierbarkeit**: Beide gelten gleichermaßen, da ihre eigenen Regeln gleichermaßen »für sich logisch« sind, aber keine setzt die andere (oder Teile davon) voraus. Eine Entscheidung, welche die adäquatere ist, wird von der Sache selber also nicht nahegelegt. Wiederum ist nicht der Effekt erstaunlich, sondern wie selten er auftritt: Das ist erst das zweite Mal.⁵ Aber eine solche Reihenfolge, so erhellend sie ist, wenn sie offen daliegt, ist keinesfalls immer notwendig: In Wahrheit sind ja alle die aufgefundenen Verhältnisse und Beziehungen in Rezeption, Produktion und Vorstellung stets alle gleichzeitig **wirkmächtig**, in Zeit-1 wie in Zeit-2.

Lassen wir die Alternativen also ruhig als solche gelten. Ausnahmsweise.

⁴ Es gilt: $7/6 < 36/29 = 1.2413793 < 5/4$.

⁵ Oben bei #7 vs. #38 + #40, Abschnitt 6.4.2.

8.2 Schwebende Zahlenproportionen der Gruppierungen der Teile als Mittel der Translimitation

⁶⁵⁶Die Formeln der in Kapitel 8.1 abgeleiteten Satzzahlenproportionen und die kalendarische Organisation der Aufführungstage folgen also *unterschiedlichen* Gliederungsschemata, nämlich 2*3 Teile vs. 3*2 Teile. ⁶⁵⁷Wie bereits öfter erwähnt gibt es auf anderen Bestimmungsschichten weitere, unabhängige Organisationsformeln für die sechs Teile, welche in Abbildung 8.1 illustriert sind. Diese stehen gegenseitig in ausdrücklich *teilerfremden* Verhältnissen ihrer Periodenlängen, was zu **Schwebungen**, also **Interferenzen** führt. In halben Teilen gezählt werden diese deutlicher:

– **6 + 6 + 6 + ...**

^{†9} Etabliert durch die Handlungsgliederung und die Kalenderdaten der Aufführung.

– **4 + 4 + 4 + ...**

... durch die Formel der Teillängen in Sätzen, siehe Abschnitt 8.1, und ^{†33} durch das Auftreten zusätzlicher Instrumente am Ende jeder Zweier-Gruppe.

– **5 + 5 + 5 + ...**

^{†226} Der Rhythmus der mehrstimmigen Arien, siehe Abbildung 5.5 auf Seite 86.

– **3 + 3 + 3 + 3 + ...**

Der Rhythmus des Organisationsprinzips der Tonarten der Arien, siehe weiter unten Kapitel 11.

– **7 + 7 + ...**

^{†229} Der Rhythmus induziert durch die Spiegelachse zwischen Echo-Arie IV.1 und T-Arie IV.2 »Ich will nur dir zu Ehren«, siehe Abbildung 5.5.

...sowie, in ganzen Teilen gezählt, ...

– **1 + 2 + 3 + 5 + 8 + ...** (= Fibonacci)

^{†31} das Auftreten von Pauken und Trompeten.

– ^{†491} Die fünf Teile und die Singularsätze **symmetrisch** um #39 herum.

Selbstverständlich haben all diese periodischen Gliederungen unterschiedlich wichtige Bedeutungen und unterschiedlich starke Präsenz und Wirkmächtigkeit. Dennoch aber haben sie den Effekt, dass dem Getriebe des Kalenders und der Phasenverschiebung der Festtage und Jahre eine werkimmanente Phasenverschiebung entgeggestellt wird: ⁶⁵⁸Diese Perioden treffen sich nach dem »kleinsten gemeinsamen Vielfachen«, nach dem Ablauf von

$$2 * 3 * 5 * 7 = 210 \text{ Halbteilen}$$

– also irgendwo weit, weit außerhalb des Werkes – vielleicht zu Ostern? Oder nächstes Jahr in Jerusalem? ⁶⁵⁹Wieder einmal **translimitiert** ein Bachsches Werk die Grenzen seiner Aufführungszeit.

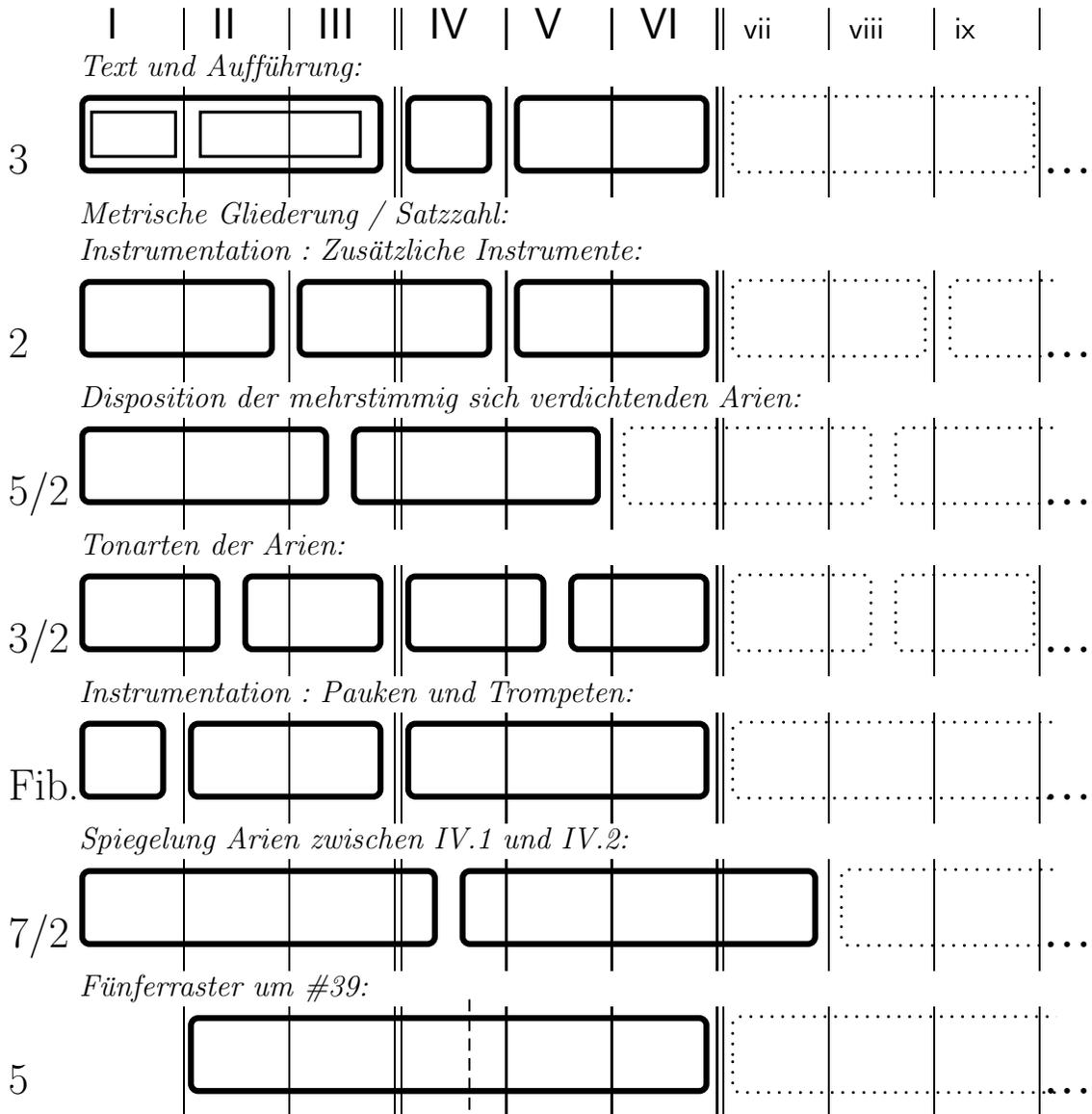


Tabelle 8.1: Die interferierenden Gliederungen der Großform

Teil III

Zum Regelwerk von Tonart und Harmonik

Kapitel 9

Die harmonische Disposition des Gesamtwerkes

Methodologische Zwischenbemerkung ix: Grundbegriffe der Harmonielehre

Die Grundbegriffe der Harmonielehre können in den verschiedenen theoretischen Ansätzen zur Musikbetrachtung durchaus unterschiedliche Bedeutung haben. Da vorliegender Text nur sehr beschränkt Gebrauch von harmonischer Theorie macht, können die benötigten Begriffe und Verfahren hier knapp definiert werden.

Tonklasse ist eine Abstraktion einer Tonhöhe modulo Oktave, aber nicht modulo Enharmonik (also gis-eins gleich kontra-Gis, aber nicht gleich as-eins)

Tonart ist *zunächst* (A) nichts anderes als die Abkürzung/Abstraktion einer Menge von Tonklassen, auch genannt **Tonleiter**.

In diesem Sinne ist »D-Dur« nichts als eine Abkürzung für die Menge

$$d + e + fis + g + a + h + cis,$$

und »d-moll« kann verschiedene Mengen bezeichnen, wie

$$d + e + f + g + a + b + c$$

oder

$$d + e + f + g + a + h + c + cis,$$

etc. Die in der Menge enthaltenen Tonklassen heißen **leitereigen**, die anderen **leiterfremd**.

Die »Tonarten eines Abschnittes eines Stückes Musik im strengsten Sinne«, auch genannt die »in diesem Abschnitt herrschenden Tonarten« sind diejenigen Tonarten, die alle in diesem Abschnitt auftretenden Tonklassen beinhalten, also eine rein induktiv-phänomenologisch bestimmte Größe. Diese Zuordnung zu Tonarten kann leer, einelementig oder mehrdeutig sein.

Letzteres kann eine in der Wahrnehmung durchaus objektiv vorhandene Ambivalenz widerspiegeln, die vom Komponisten oft bewusst und systematisch ausgenutzt wird,

z. B. durch das konsequente Vermeiden bestimmter Töne, die die Tonart eindeutig machen würden. Die Abfolge also verschiedener Tonarten/Tonleitern gleichzeitig und nacheinander in der Dauer eines Werks ist eine mögliche Darstellung des Verlaufes seiner Harmonik.

Zweitens (B) aber bewirkt das Vorliegen einer Tonart (folgend allen im weitesten Sinne funktionalharmonischen Betrachtungsweisen) in der Rezeption des Hörers angeblich immer auch ein *Maß* über dem Tonraum, eine *Bewertung* der Tonklassen und der Verhältnisse zwischen ihnen mit unterschiedlichen Spannungszuständen und Fortschreitungstendenzen. Eine oft benutzte Reifikation dafür sind die **harmonischen Funktionen**. Das sind Untermengen der Tonklassen-Menge »Tonleiter«, deren Erklingen (meist gleichzeitig als **Akkord**, aber auch als vereinzelt Auftreten, nur in der psycho-internen Modellbildung zusammengefasst in derselben Weise wie oben die ganze Tonleiter) mit Erwartungshaltungen und Spannungszuständen im rezipierenden Hörer verbunden wird.

Die wichtigsten sind die **Hauptfunktionen**, das sind die Dreiklänge auf dem Grundton der Tonart, eine Quinte darüber und eine Quinte darunter, genannt Tonika, Dominante und Subdominante, abgekürzt T, D, S in Dur und t, d, s in moll. **Nebenfunktionen**, entstehen durch »Vertretungen« (Sp, Tp) und durch Einführung von »Funktionen zu Funktionen«, z. B. Dominanten zur Subdominante (D)S etc. (Mit letzteren werden meist leiterfremde Tonklassen eingeführt. Ob es sich damit schon um Ausweichungen, siehe unten, handelt, ist Interpretationssache.)

Sobald eine solche bewertend-psychologisierende Betrachtungsweise akzeptiert wird (und ab einem bestimmten Punkt der folgenden Betrachtungen wird das sinnvoll sein), ist das Benennen einer *herrschenden Tonart für ein bestimmtes Zeitfenster* oft an sich schon ein interpretatorischer Akt, und nicht mehr rein objektiv bestimmbar, weil leiterfremde Töne/Tonklassen durchaus auftreten können, ohne dass die psychologische Wirkung eines wirklichen Tonartwechsels eintreten muss. Deren klangliche Funktion und deren analytische Bewertung ist in höchstem Maße stil-, gattungs- und epochenabhängig.¹

Die Veränderung der herrschenden Tonart entspricht allemal der Veränderung der auftretenden Tonklassenmengen. Diese Veränderungen heißen **Ausweichung** oder **Modulation**. Die Ausweichung ist der formal weniger einschneidende Vorgang, auf der Ableitungshierarchie eher untergeordnet, und kehrt bald wieder zum Ausgangspunkt zurück. Die Modulation definiert eher ganze Formteile und ist zunächst weiterführend, wegführend. Der Unterschied zwischen beiden Begriffen kann fließend sein, ja, durch oben erwähnte Nebenfunktionen können leiterfremde Töne hinzutreten und nicht einmal eine Ausweichung muss als solche benannt werden. Dies ist, wie erwähnt durchaus stil- und interpretationsabhängig.

Jedoch ist ein deutliches Unterscheidungsmerkmal, dass eine Modulation immer durch eine Kadenz bekräftigt wird. Eine **Kadenz** ist eine bestimmte, gleichsam ritualisierte Abfolge von Akkorden, die Funktionen darstellen, und die geeignet ist, die zentrale Funktion »Tonika« unmissverständlich deutlich zu machen, entweder indem diese mit dem letzten der Akkorde erreicht wird, oder aber ganz deutlich erwartet wird und dann doch deutlich verfehlt.

Die klassische Kompositionsweise (und die dementsprechenden Rezeptionsmechanismen im Hörer) können nun aufgefasst werden als ein schrittweises **Auskomponieren**

¹ Ein extremes Beispiel: eine zum Durdreiklang der bisherigen Tonika hinzutretende kleine Septime bedeutet in funktionalem Kontext immer einen sofortigen bruchartigen Wechsel der Tonart, im Impressionismus oder Jazz hingegen kann sie reiner Farbtupfer sogar im Schlussakkord sein.

eines harmonischen Verlaufes in einer gegebenen Tonart, bei dem Funktionen ihrerseits nicht nur durch Akkorde repräsentiert werden, sondern ein längeres Zeitfenster erhalten und ihrerseits zur herrschenden Tonart erhoben werden, also in diesem die wiederum ihnen entsprechenden Funktionen zum Klingen bringen. (Wir bezeichnen die den Funktionen entsprechenden Tonarten mit Formulierungen wie »Tonart der D« oder »Tp-Tonart« etc., oder auch abkürzend »moduliert in die S« statt »in die S-Tonart«.)

Der Vorgang des Auskomponierens kann nun als *hierarchisch definiert* angenommen werden, also wiederholt auf sein Ergebnis angewandt werden. (Dieses Modell erinnert an mehrstufige Grammatiken, wie in der Linguistik verwendet, und wird genauer untersucht werden weiter unten durch die Methodologische Zwischenbemerkung xvii auf Seite 300, in der für die dortigen Untersuchungen nötigen Detaillierung.) Er ist allemal eine spezielle Instanz dessen was wir *Exprimieren* nennen, die Arbeit der schrittweisen Übersetzung von *Hintergrund* in *Vordergrund*.

Zum dritten (C) aber implizieren die Tonarten, oder vielleicht eher die *Namen der Tonarten*, mehr oder weniger genaue Semantiken, die jeweils durch ihren historisch-kulturellen Gebrauch bestimmt sind und die in Werken wie dem Weihnachtsoratorium durchaus konkret materialgenerierend *angezapft* werden können.

— 8 —

Unsere erste Annäherung an die harmonische Gestalt des Weihnachtsoratoriums geht von außen nach innen und folgt der Idee des *hierarchischen Auskomponierens* eines einfachen Grundverlaufes über mehrere Stufen, hin zum komplexen und als solchem unübersehbaren Ergebnis des *Vordergrundes*.

Entstanden ist diese Interpretation durch die dazu inverse Operation: Ausgehend von der Mannigfaltigkeit des *Vordergrundes* haben wir Tonarten erkannt, und mit jedem Abstraktionsschritt eine nicht unbedeutende Zahl davon als Sekundärphänomene gewertet und in der nächst größeren Darstellung weggelassen.

Dies ist, so lange die Kriterien dafür nicht weiter präzisiert sind, kein wissenschaftlich strenges Analyseverfahren, sondern lediglich die Darstellung einer bestimmten Interpretation. Da aber die Freiheitsgrade dabei doch recht beschränkt sind, werden die signifikantesten Werte in allen derartigen Interpretationen übereinstimmen (höchste, tiefste, erste, letzte Werte etc.), so dass ihre Darstellung allemal nützliche Erkenntnisse liefern kann, besonders für die von uns angestrebte Orientierung im Gesamtwerk.²

Es zeigen die Abbildung 9.4 und 9.5 auf Seiten 198ff den ersten Schritt dieser Interpretation (also den angenommen vor-letzten Schritt der *Auskomponierung*). Abbildung 9.3 zeigt das Ergebnis des nächsten Abstraktions- und Zusammenfassungsvorgangs, dann folgt Abbildung 9.2 und als oberste Interpretation Abbildung 9.1. (Die letzten beiden sind allerdings wieder unstrittig, jenseits aller Interpretationswillkür, da sie lediglich die vom Komponisten selbst gewählten Vorzeichnungen wiedergeben.)

² Siehe Abschnitt 1.4.

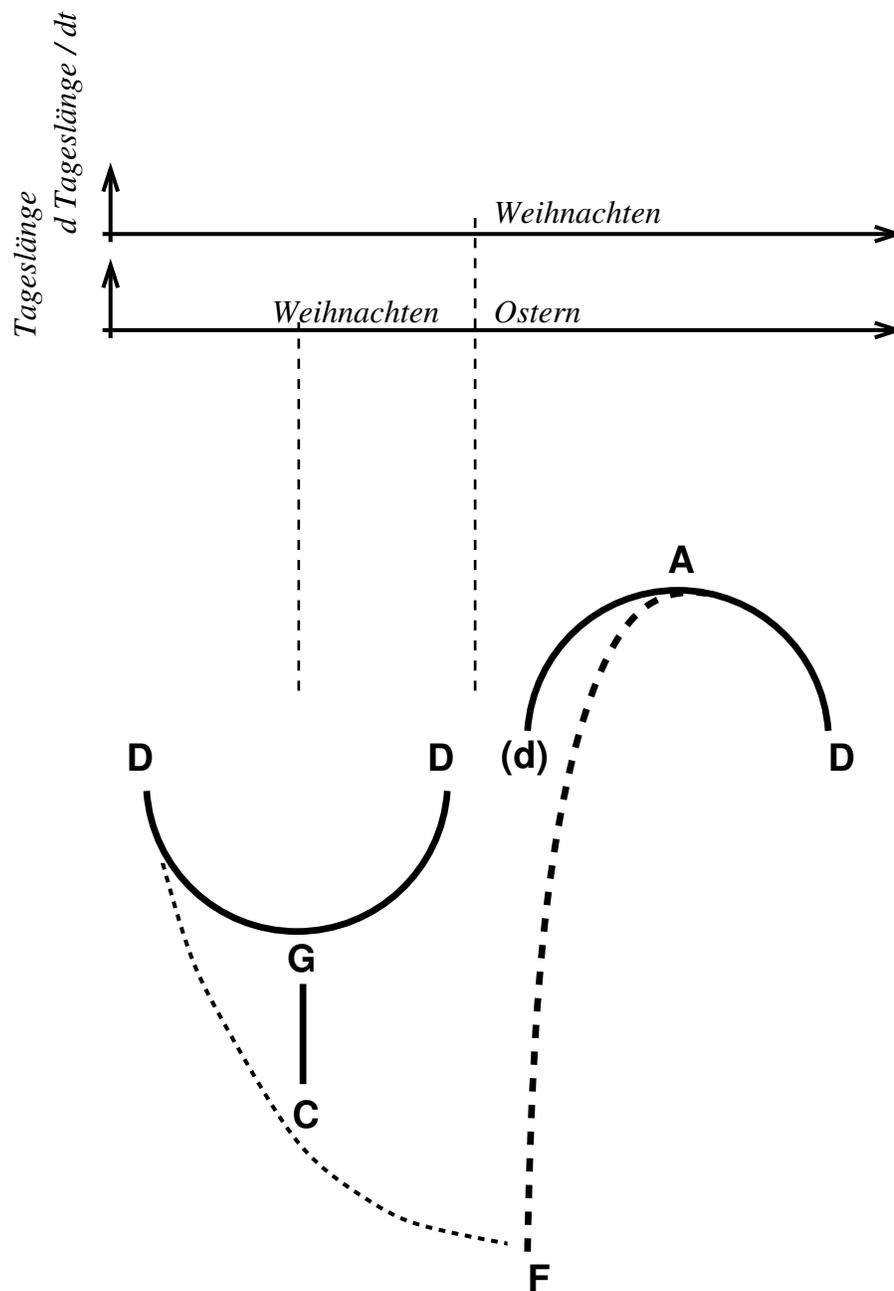


Abbildung 9.1: Disposition der Grundtonarten der sechs Teile

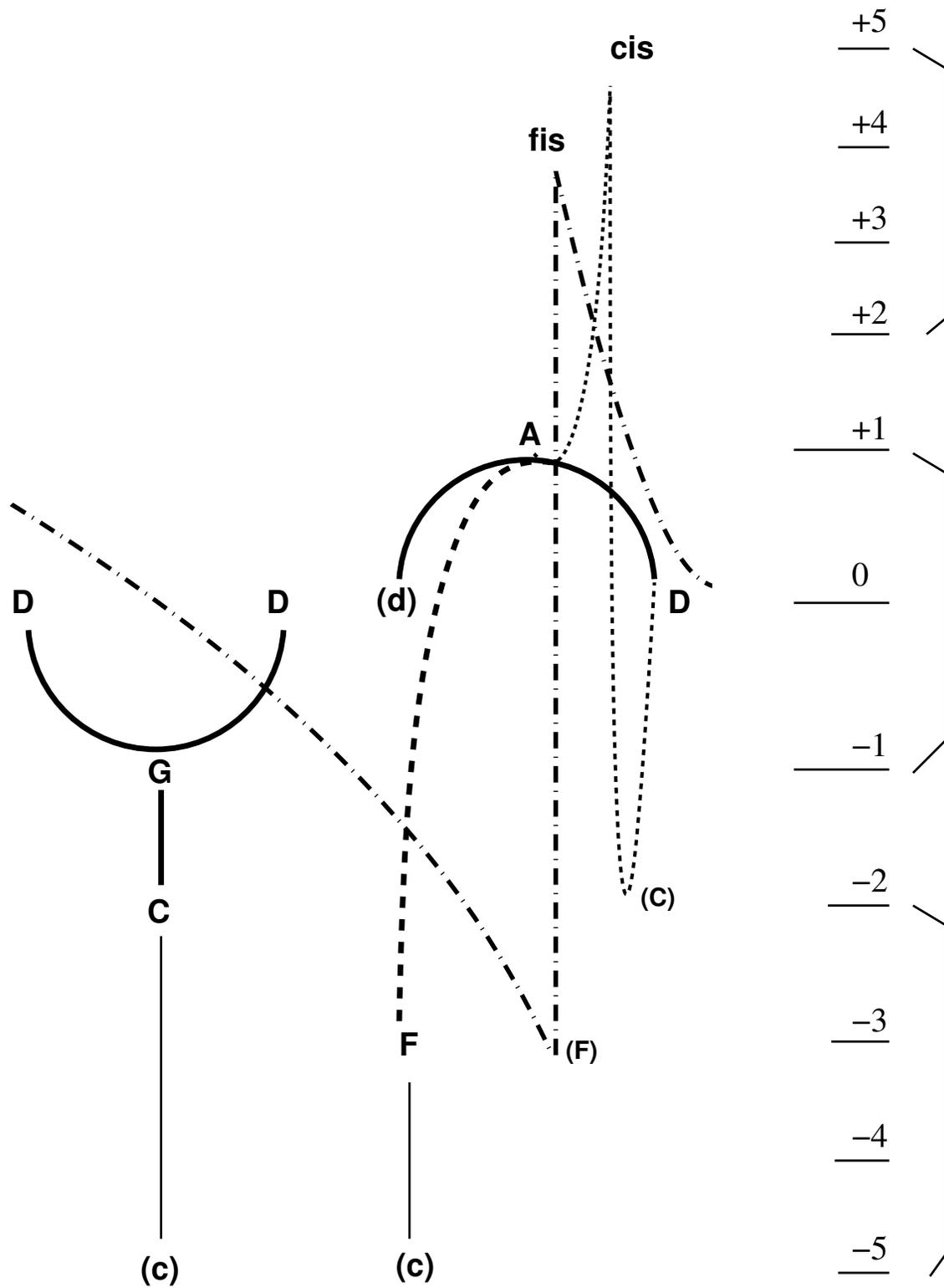


Abbildung 9.2: Tonart-Verläufe in die Extreme

(Im Auflösungsgrad zwischen den ersten beiden Diagrammen steht aus drucktechnischen Gründen die Harmonik-Leiste auf der Falttafel. Insbesondere werden bei A–B–A- und A–B–A'-Formen die Wiederholungen meist nur durch punktierte Taktstriche angedeutet: Ein leerer, schmalster dritter Teil ist als Wiederholung des ersten zu lesen!)

Schon in der ersten Abstraktionsschicht (Abbildung 9.4 und 9.5) sind Ausweichungen (und sogar Modulationen) in »triviale« Tonarten wie die Tonarten von D, T_p, tP etc. meist nicht aufgeführt.

Zum Beispiel: Fast jeder Choral in D-Dur hat auch einen Zeilenschluss auf A-Dur, sehr viele auf h-moll. Diese aufzuzeichnen wäre höchst redundant. Interessant wären die Fälle, wo solche *nicht* vorliegen, was aber eine derartige Aufzeichnung mitnichten verdeutlicht.

Hingegen sind solch triviale Abfolgen doch angegeben, wenn sie im Kontext querstehender Logiken des Mittelgrundes eine über die konventionelle hinausgehende Rolle spielen.

Sie wegzulassen, und überhaupt die Auswahl der in diese beiden Diagramm-Ebenen aufgenommenen und weggelassenen Tonarten, ist also die Anwendung eines »stilistisch-historischen Vorfilters«, welches eine Unterkategorie des analytischen Vorfilters ist,³ und auch eine Art von »hierarchie-bezogenem Vorfilter«.⁴

Methodologische Zwischenbemerkung x: Zeichenbedeutung in den Tonartübersichten

In den genannten (und auch in einigen späteren) Abbildungen werden die erkannten Tonarten jeweils durch ihre Grundtöne repräsentiert: Dur ist durch offene, moll durch schwarze halslose Notenköpfe dargestellt. Zusätzlich zu den Tonarten können wichtige/auskomponierte Stufen erwähnt sein (D, S); deren Symbol trägt zusätzlich einen Notenhals.

Die Anordnung erfolgt oft im Quintenraster, was die Beziehungslogik im Kontext funktionalharmonischer Organisation am besten wiedergibt. Es ist an vielen Stellen lediglich zu berücksichtigen, dass die zu moll parallele Durtonart (die ja zunächst die identische Tonklassenmenge darstellt) drei Quinten tiefer eingetragen wäre, und umgekehrt. Die Parallele kann deshalb vielleicht den gemeinten Zusammenhang optisch besser wiedergeben und mit einem x-Notenkopf zusätzlich eingetragen sein.

— 8 —

³ Siehe Abschnitt 2.6.

⁴ Dies ist komplementär zu dem im nächsten Kapitel angewandten Vorfilter »arbiträrer Schnitt«, siehe Kapitel 10.

Das Endergebnis eines derartigen Analyseprozesses lässt sich von außen nach innen wie folgt darstellen:

⁶⁶⁰REGEL 24:

Jeder der sechs Teile des Weihnachtsoratoriums schließt in derselben Tonart in welcher er beginnt.

Man kann also verkürzend von einer Bezugs-Tonart oder einer Grund-Tonart, oder verkürzend von »der Tonart« eines jeden der sechs Teile reden, denn selbstverständlich beziehen sich automatisch sämtliche Sätze des Teiles auf die Anfangstonart.⁵

⁶⁶¹REGEL 25:

In diesem Sinne stehen die sechs Teile des Weihnachtsoratoriums in den Dur-Tonarten

D G D F A D

⁶⁶²Die Teile II und III vollziehen also einen öffnenden, steigenden Quintschritt (oder eine plagale Kadenz), die Teile V und VI einen fallenden, siehe Abbildung 9.1 auf Seite 192.⁶ Die Gesamtfolge ist eine klassische sogenannte »vollständige Kadenz«, wie aus dem Lehrbuch der Unterstufe.

⁶⁶³Der Teil IV steht nun nicht nur inhaltlich, sondern auch tonartlich isoliert da. Damit werden wieder einmal die äußeren Randbedingungen der Textinhalte (Beschneidung und Namensgebung ist Übergang von der »Krippe« in die soziale Öffentlichkeit)⁷ und der Aufführungssituation (neues Kalenderjahr) **angepapft**.

⁶⁶⁴Der tiefe Abstieg in die Subdominante steht durchaus im Kontext des Todes des alten Jahres und Wiedergeburt, und auch die Taufe, die im Hauptaspekt ja die christliche Nachfolgerin der Beschneidung ist, wird ja in den Zusammenhang »Hinabtauchen« gesetzt: Tod des alten Adam und Wiedergeburt des neuen.

1834 fiel der Neujahrstag und damit Teil IV auf einen Samstag; Teil V mit der höchsten Stellung im Quintenzirkel, A-Dur, erklang gleich am folgenden Tag.⁸ Der Sonntag ist als erster Tag der Woche ja deshalb im christlichen Wochenrhythmus herausgehoben, weil er der Tag der Auferstehung ist. Der Karsamstag hingegen ist der einzige Tag der ganzen Geschichte, wo »Christ lag in Todesbanden«, ja, wo er gar in die Hölle hinabstieg.⁶⁶⁵ Genau dieser Kontrast kommt bei der Tonart-Disposition zusammen.

⁵ Dieser triviale und doch so wichtige Fakt ist uns jahrelang gar nicht aufgefallen, bis uns die Graphik bei Blankenburg (1982, S.36) durch die explizite redundante Doppelnennung in einer Graphik dankenswerterweise darauf stieß.

⁶ Hoyer (2012, S. 13) spricht von einer »Sinuskurve« und vergleicht den Teil IV mit einem Binnensatz in einer entfernteren Tonart in einer klassisch-romantischen Sonate.

Blankenburg (1982, S. 37) erkennt die harmonische Abfolge D–G–D–A–D wieder im Credo der h-moll-Messe.

Alle Autoren, zuerst Dürr (1967, S. 41), erkennen im C-Dur des Chorals #17 »Schaut hin dort liegt im finstern Stall« den Tiefpunkt der tonalen Gesamtkonstruktion und die Mitte der ersten Werkhälfte.

⁷ Siehe Abschnitt 4.6 auf Seite 49.

⁸ Siehe Abschnitt 4.4 auf Seite 42.

⁶⁶⁶ Das F-Dur von Teil IV ist naturgemäß doppeldeutig: Einerseits dreifache Subdominante (SSS) als Verlängerung des in der Mitte von II/#17 (Choral: »Schaut hin, dort liegt im finstern Stall«) erreichten C-Dur – andererseits aber Parallele der vermollten Tonika (tP).

Ersetzt man in Satz IV den Grundton f durch d , repräsentiert also F-Dur durch die näher an der Haupttonart liegenden Parallele, so erhält man die die aus zwei Halbkreisen bestehende durchgezogene Linie der Abbildung. Diese beschreibt genau den Ort des Weihnachtsoratoriums in der physikalischen Zeit des (Kirchen-)jahres, indem sie zweifach den Lauf der Sonne widerspiegelt:

⁶⁶⁷ Nimmt man die Kurve als Bild der Ableitung (also Änderung der Tagesdauer, mit dem Wert Null in der vertikalen Mitte), so liegt Weihnachten im Zentrum des Werkes, dort, wo die (schon sehr gering gewordene) Abnahme der Tageslänge (negativer Wert) übergeht in eine leichte Zunahme – dort, wo dialektischerweise Dur in moll übergeht.

⁶⁶⁸ Liest man die Figur als Tageslänge selbst, so liegt an derselben Stelle Ostern!

⁶⁶⁹ Weihnachten aber liegt dann an deren tiefster Stelle, also in der Mitte des II. Teiles, bei oben genanntem C-Dur-Choral »Schaut hin, dort liegt im finstern Stall, ... «

⁶⁷⁰ Berichtete Zeit, bedachte Zeit (Kirchenjahr) und das Zeitmodell der obersten harmonischen Dispositionsebene (Faser von Zeit-1) schneiden sich also in diesem schlichten Liedsatz.



Grundsätzlich gibt es zwei verschiedene Verhaltensweisen zur Harmonik der im Weihnachtsoratorium auftretenden Satztypen:

1. ⁶⁷¹ Die Chorsätze und Arien, die einer A–B–A-Form folgen, enden immer wie sie auch beginnen, tragen also nicht zum harmonischen Fortschreiten im engeren Sinne bei, aber durchaus in dem Sinne, dass die den harmonischen Raum erweitern können.
2. ⁶⁷² Die Rezitative, secco wie accompagnato, hingegen haben es teilweise gar als eine ihrer zentralen Funktionen, einen harmonischen Fortschritt zu realisieren, also eine zielgerichtete Verschiebung des harmonischen Fokus zu realisieren, enden also meist anders als sie beginnen.
3. ⁶⁷³ Choralätze enden meistens wie sie beginnen, sind also zyklisch. ⁶⁷⁴ Jedoch sind auch fortschreitende Konstruktionen, wie dominantische Anfänge, die eine starke Verzahnung des vorangehenden Satzes zur Grundtonart herstellen, nicht selten. (Siehe z. B. den Übergang von #27 nach #28, unten Abschnitt 10.8)

Aber nicht nur was das Vorantreiben der harmonischen Prozesse auf übergeordneter Skala angeht, sondern auch im Detail sind die Rezitative an vielen Stellen von äußerster Prägnanz und Wichtigkeit. Man sehe z. B. ...

Oben und in den folgenden Abbildungen:

Weißer Notenköpfe stehen für Dur-Tonarten oder Dominantklänge.

Schwarze Notenköpfe stehen für moll-Tonarten.

Hals bedeutet eine tiefere Ableitungsschicht.

Fähnchen bedeutet eine noch tiefere Ableitungsschicht.

Abbildung 9.3: Wichtigste Tonarten des Gesamtlaufes

- die erschütternde *Espressivität* des »als Mensch geboren werden« im *Accompagnato-Choral #7* siehe ^{↑786}.
- die harmonische Bewegung unter der unbewegten Melodiestimme auf »und bewegte sie in ihrem Herzen« im *Evangelisten-Rezitativ #30*, siehe Abschnitt 15.30 auf Seite 320.
- die ^{↑968}einzige enharmonische Modulation im gesamten Werk, auf den Text »und zogen durch einen andern Weg wieder in ihr Land« im *Evangelisten-Rezitativ #60*.

Auf dem Weg der weiteren Ausdifferenzierung der tonartlichen Verläufe stellt Abbildung 9.2 die nächst-feinere Stufe dar: ⁶⁷⁵ die erste hinzugefügte (strich-punktierte) Linie bedeutet die übergeordnete Abwärts-Bewegung vom Anfang (in Satz #1 noch höher als D-Dur) bis zum F-Dur von #42 am Ende von Teil IV, Choral »Jesu richte mein Beginnen«, dann der Sprung in das fis-moll von #43 und deutlicher noch von #44, von dem aus es zum Werkende hin nur noch abwärts geht ⁶⁷⁶ Dieser charakteristische *Pol mit Vorzeichenwechsel* wird uns auch auf kleinräumigeren Diminutions-Stufen im Sinne der *Selbstähnlichkeit* noch mehrfach begegnen. ^{↑677 ↑792 ↑861}

⁶⁷⁷ Dem untergeordnet, da zeitlich deutlich knapper (aber damit auch prägnanter und im Vordergrund-Ergebnis deutlicher hörbar, siehe Abbildung 9.5 und Falttafel)

The image displays a musical score for piano, organized into four parts (I, II, III, IV). Each part consists of a system of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The score is divided into measures by vertical dashed lines. Above the staves, various key signatures and measure numbers are indicated. Part I includes measures #1 through #6. Part II includes measures #7 through #11. Part III includes measures #12 through #19. Part IV includes measures #20 through #27. The score concludes with measures #28 through #33, followed by a section labeled IV with measures #34 through #37. The key signatures for the sections are: Part I (F#), Part II (G#), Part III (A#), and Part IV (B).

#1 121 138 197 #2 7 19 #3 7 9 #4 90 #5 10 #6

#7 17 27 31 44 54 55 #8 81 104 #9 II #10 19 27 36 60 62 #11

#12 #13 #14 #15 69 107 119 #16 #17 #18 #19 113

#20 #21 49 #22 #22 III #24 69 #25 #26 #27 17 21

#28 #29 42 115 126 128 134 150 #30 #31 61 114 127 #32 #33

#34 #35 #24b 69 IV #36 30 64 105 131 145 #37

Abbildung 9.4: Wichtigste Tonarten der einzelnen Sätze – Teile I bis IV Anfang

ist die zweite neue Linie, dünn punktiert, in umgekehrter Richtung, die das cis-moll von »erschrak er« in #48 in rascher kontinuierlicher Bewegung mit einem neuen lokalen Minimum, dem C-Dur in #50 »zu Bethlehem« und dem B-Teil von #51, Takt 146 verbindet.

Dieser Fall ist so schnell, dass wir ihm auch die Qualität eines Poles mit Vorzeichenwechsel zusprechen. (Diese neue Linie lässt unser Diagramm endgültig so aussehen wie ein mittelalterliches arabisches Nomogramm zur Berechnung von Planetenumlaufzeiten.)

Dies sind die Extreme in die Dominant-Richtung, also aufwärts.⁶⁷⁸ Nach unten wird dies exakt aufgewogen durch c-moll als tiefste Lage im Quintenzirkel, z. B. bereits in #7 und (weniger überraschend, da der Teil IV ja drei Quinten tiefer beginnt) in der Accompagnato-Choral Kombination #38.⁶⁷⁹ Das dem c-moll entsprechende Es-Dur tritt auf als Subdominante in #41, der Fugen-Arie »Ich will nur dir zu Ehren«, in Takt 66.

⁶⁸⁰ Dies alles ergibt ein *untervollständiges Total* von elf Stufen des Quintenzirkels, die als Tonart-Tonika auftreten, siehe Abbildung 9.2. Die Tonarten f-moll oder As-Dur oder gis-moll etc., fehlen.

⁶⁸¹ Allerdings gibt es mehrere Gis-Dur-Klänge, nicht als Tonart, sondern in Dominantfunktion, so zu oben erwähntem »er-schrak er« in #48, und in #47, Arie »Erleuchtet auch meine finstre Sinnen«, ⁶⁸² wo er in Takt 54 sogar durch seinen Leitton fisis bestärkt wird (siehe unten Abschnitt 12.4).

⁶⁸³ Außerdem gibt es ein *virtuelles* f-moll bereits in #7, Takt 30, wo die klassische Mehrdeutigkeit des DV-Klages eine enharmonische Verwechslung nahelegt, Dominante nach f-moll statt nach d-moll, siehe genauere Diskussion unten in 10.6.

Kapitel 10

Die Einführung neuer Tonklassen

Zu weiterem Abstieg in die Details der Harmonik gehen wir von der Abstraktion der Tonarten zurück auf deren objektive Grundlage, die Menge der auftretenden Tonklassen. Weit jenseits des kompakten Begriffes der Tonart und unabhängig von der immer umstrittenen Theorie von harmonischer Funktion können die objektiven Details der auftretenden, fehlenden, aufgesparten und wieder verschwindenden, vermiedenen und überraschend hinzugefügten Tonklassen wertvollen Aufschluss über die Wirkungsweise des Werkes liefern.

Methodologische Zwischenbemerkung xi: Verwendung der Satz-Nummerierung als x-Achse der Tonklassenzählung

Die Betrachtung der auftretenden Tonklassen beziehen wir im Folgenden auf die Sätze des Weihnachtsoratoriums, also auf die Nummern, wie sie von den Herausgebern der Partitur (Bach, 1960) hinzugesetzt wurden. Zwar ist die deren Verwendbarkeit sehr kritisch zu hinterfragen, wenn ihnen irgend eine Bedeutung zugesprochen werden soll, siehe die Diskussion in der Methodologischen Zwischenbemerkung viii auf Seite 179. Hier aber werden sie verwendet als reines Zeitfenster für eine fast statistisch zu nennende Zählung von Tonklassen. Da die Satzeinteilung zwar mit der harmonischen Entwicklung reliert ist, aber auf durchaus unterschiedliche Weise, kann ihre Verwendung als x-Achse als eine Form des arbiträren analytischen Schnittes¹ betrachtet werden. Damit ist das Verfahren hier das genaue Gegenteil zu dem des vorangehenden Kapitels, wo ein *inhaltlich* definiertes Vorfilter, ein analytisches Vorfilter die fortschreitende Zusammenfassung begründen sollte.

Die Relevanz der hier präsentierten Zählungen sind stets auf diesem Hintergrund kritisch zu bewerten.

— 8 —

¹ Siehe Methodologische Zwischenbemerkung xiv auf Seite 229.

Zwar darf das Ergebnis jeder solch grob-statistischer Methode nicht überinterpretiert werden, aber zumindest **Strukturindizien** sind so allemal deutlich erkennbar. Insbesondere muss allerdings (in nachfolgenden Schritten, nach dem ersten, rein statistisch-objektiven) häufig dann doch der historische Normalfall berücksichtigt werden, damit man nicht Allerwelts-Trivialitäten mit Eigenheiten und Besonderheiten verwechselt, siehe unten, Methodologische Zwischenbemerkung xv auf Seite 239.

Bachs Musik ist (im allerweitesten Sinne) funktionalharmonisch. Dies bedeutet für den Tonklassenvorrat und seine Entwicklung dreierlei:

1. Ausgangsmenge ist immer die eine Normalskala der Haupttonart oder Anfangstonart – bei moll-Tonarten eine von den mehreren möglichen Normalskalen. Dies sind die Töne,² welche relativ bald nach Satzanfang auch erklingen oder – wenn dieser Satz schon in einem harmonischen Kontext beginnt – welche erwartet werden. Vielmehr ist es ein konstitutives Strukturmerkmal, wenn von solchen »Normaltönen« einer mal *nicht* recht bald auch erscheint ...

Diese Ausgangsmenge kann (in Dur) erklärt werden als Hexachord mit untergesetztem Leitton, *subsemitonium modi*, oder als Simultanisierung der Töne der Dreiklänge der drei Hauptfunktionen.

2. Die Gesamtmenge der Tonklassen lässt sich häufig als lückenloser Ausschnitt aus dem Quintenzirkel darstellen. Dies deshalb, weil die große Terz sich zu vier Quinten umdeuten lässt.
3. Das Hinzutreten weiterer Töne geschieht im Verlauf harmonischer Ausweichungen oder **Auskomponierungen** von (Haupt- und Neben-)Funktionen, also auf halbwegs standardisierte Weise.

So beginnt z. B. ein Satz in D-Dur mit (einigen von) den Tönen

d e fis g a h cis

gis, *c* und *dis* kommen dann dazu als Konsequenz von (/Ausdruck für) (D)D, (D⁷)S und (D)Sp etc.

Eine h-moll-Tonmenge³ ist beispielsweise

h c d e fis g gis a ais

Hier könnten hinzutreten *eis*, *dis* und *c* als Konsequenz von D(D), D(s) und (s)s.

Bei Bach werden fast immer Dominant-Funktionen eingeführt, und diese sehr häufig in der klangliche Form des kleinen Dominantseptnonakkordes, also des normalen Dominantseptakkordes mit hinzugefügter kleiner None.

² Der flüssigeren Formulierung halber verwenden wir ab jetzt den Ausdruck »Ton« auch als Synonym für »Tonklasse«, wenn dies ohne Missverständnis möglich ist. Wir reden also von »Tonmen-gen« statt »Tonklassenmengen« etc.

³ Es gibt verschiedene mögliche Definitionen eines »Normalfalles« in moll: Sechster und siebenter Ton der Tonleiter können dabei in der Dur- oder der moll-Version vorhanden sein. Hier eine Variante mit beiden Varianten.

Die daraus resultierende Einführung neuer Tonklassen geschieht somit häufig in den **typischen Paaren** von Dur-Terz und kleiner None des neuen Dominantklanges (letztere identisch mit der Terz der entsprechenden moll-Subdominanten), die gegeneinander im Intervall der verminderten Septime oder übermäßigen Sekunde stehen.

Erweitert man die fünf vorangehend als Beispiel aufgeführten Dominanten zu solchen typischen Nonenakkorden so sind die charakteristischen Paare $gis+f$, $fis+es$, $dis+c$, $eis+d$ und $dis+c$. Der obere, der untere oder beide Töne dieses Paares können also als leiterfremd neu eingeführt werden. Die Paare, bei denen beide Bestandteile neu sind, sind die auffälligeren, so $c+dis$ in #1 T. 17 und #2 T. 9, $g+ais$ in #3 T. 6 und $c+dis$ in #3 T. 8.

Methodologische Zwischenbemerkung xii: Tonmengen-Schemata, Aufbau und Bedeutung

Die Notensysteme in den folgenden Abbildungen 10.3 bis 10.10 zeigen je Satz die auftretenden Tonklassen, einmal in skalenförmiger Anordnung, wie eine aufsteigende Linie, dann als übereinander geschichtete Quinten, quasi als Akkord.

Die Aussagekraft der Diagramme ist sorgfältig einzuschränken:

Erstens:

Die Anordnung in Quinten in der Akkordschreibweise ist ein Beispiel für ein behauptetes Strukturindiz. Die Quinten sind hier rein ergonomisches Sortierungshilfsmittel: Natürlich sind die als oberste Spitzen erscheinenden Tonklassen funktional-harmonisch gar keine Quinten, sondern vielmehr Dur-Terzen. Die unteren Töne der Quintenanordnung hingegen können moll-Terzen oder kleine Septimen aus Dominantklängen sein.

Das Anordnen von (notierten) Tonklassen im Quintenzirkel ist also zunächst recht mechanisch, ja willkürlich. Trotzdem sind die beobachteten Verläufe, z. B. Wellenbewegungen, der so aufgebauten Verlaufsblätter durchaus aussagekräftig. So zeichnet der graphische Verlauf der Oberkante ja tatsächlich den Verlauf der Terzen der auftretenden Dominant-Klänge nach, und damit die Verschiebung des tonalen Fokus. Man erkennt so auf einfachste Weise die höchste auftretende Tonart, indem man den Hochtönen des Quintturmes als deren Leitton liest, und sieht so auf einen Blick z. B. das fis -moll in #1.

Zweitens:

Die Köpfe der Noten bestimmen sich durch die Grund- oder Ausgangstonart des Satzes: leitereigene mit weißem, leiterfremde mit schwarzem Kopf und der Angabe des Taktes, wann sie hinzutreten. Bei moll-Tonleitern sind beide Formen der sechsten Stufe und die moll-Form der siebenten als diamantförmige Köpfe notiert (eine Art graphischer Kompromiss). Je Satz wird aber nur eine Grund- oder Ausgangstonart berücksichtigt, was bei längeren oder stark modulierenden Sätzen zu einer gewissen Inadäquatheit oder Beliebigkeit dieser Klassifikation führt. Gerade deshalb müssen die in den Graphiken sichtbare Befunde (wie Tendenzen und Singularitäten) mit anderen Betrachtungsweisen kombiniert und danach erst bewertet werden.

| 2 | 1(2) | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 |

| 2 | 2(3) | 3 | **3** | 2 | 3 | 3 |

26 1 1 (7) 1 1 7 1 1 3(7)1 **47** 1 1 7 1 1 4(7)1

Zuoberst: Anzahl verschiedene Schreibweisen enharmonisch identischer Tasten.

Unter den Noten: Anzahl verschiedener Versetzungszeichen je Stammton.

Darunter: Satznummer des ersten Auftretens.

Tabelle 10.1: Alle notierten Tonklassen im Weihnachtsoratorium

	I	II	III	IV	V	VI	Σ
7		1	1				2
(8)		1	1		1	1	4
(9)		3	1	1	3		8
(10)	2	2	1	1	1	1	8
(11)	1	2	2		2	2	9
12	4	2	4	3	2	4	19
13	1	1	2	2	2	1	9
14		1				1	2
15	1	1				1	3

Tabelle 10.2: Anzahl Sätze mit gegebener Anzahl von Tonklassen, je Teil

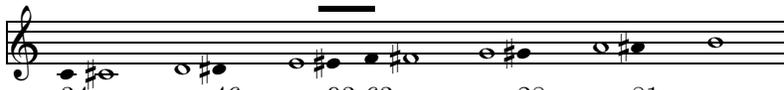
Bei der Analyse ist durchaus zu beachten die *Bezifferung des Generalbasses*, da Tonhöhen (teil erwarteter-, teils überraschenderweise) ausschließlich in den Griffen der rechten Hand des Continuo auftreten können. Die auffälligsten derartigen Stellen sind aufgelistet in Anhang A.

Der Notensatz all dieser Tabellen ist aus einer einfachen, computer-lesbaren Notation automatisch errechnet. Diese Programmierung basiert auf dem `sig/tscore` Projekt (Lepper und Trancón y Widemann, 2013), und dient in diesem Zusammenhang als wichtiges Testbeispiel. Der Quelltext findet sich hier im Anhang E.

— 8 —

10.1 Die Tonmenge des Gesamtwerkes

Tabelle 10.1 zeigt die ⁶⁸⁴ im Gesamtwerk auftretenden achtzehn notierten Tonhöhen, dazu den Ton des, der nicht im Notat auftritt, sondern nur virtuell, als eine mögliche, aber semantisch wichtige enharmonische Umdeutung, wie in Abschnitt 10.6 beschrieben. Die Zahlen in Klammern sind gebildet einschließlich dieser Tonklasse, ansonsten

#1	D-Dur		12
#2	h-moll		12
#3	A-Dur		12
#4	a-moll		12
#5	a-moll		(11)
#6	e-moll		(10)
#7	G-Dur		15
#8	D-Dur		13
#9	D-Dur		(10)

Notenkopfformen relativ zur links angegebenen Nominaltonart, siehe Haupttext. Rechts die Anzahl der auftretenden Tonklassen; zwölftönige Totale und die seltenen Simplex-Sätze (aus ausschließlich den Tönen der Dur-Tonleiter) sind durch Einkastung hervorgehoben, Zahlen über zwölf durch Fettdruck, enharmonisch gleiche Tonklassen durch Überbalkung. Achtung, das *des* in #7 ist virtuell, also die Tonklassenanzahl »15« eher eine »14«, siehe Textabschnitt 10.6.

Tabelle 10.3: Tonmengen-Entwicklung Teil I

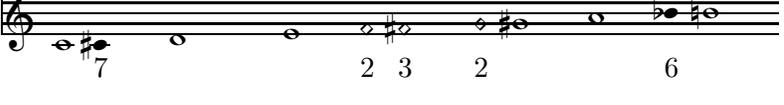
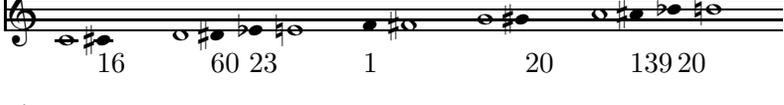
#10	G-Dur		15
#11	e-moll		12
#12	G-Dur		(11)
#13	D-Dur		(9)
#14	G-Dur		(9)
#15	e-moll		12
#16	G-Dur		(9)
#17	C-Dur		(10)
#18	a-moll		(11)
#19	G-Dur		14
#20	D-Dur		7
#21	G-Dur		13
#22	G-Dur		(8)
#23	G-Dur		(10)

Tabelle 10.4: Tonmengen-Entwicklung Teil II

#24	D-Dur		26	3	9	67	(11)			
#25	A-Dur						7			
#26	A-Dur			11	17	2	9	19	12	
#27	cis-moll			6			3	2	3	(9)
#28	D-Dur			5	8	3				(10)
#29	A-Dur		90	5	5	45	9	149	13	
#30	fis-moll		10	2	4	5	11	12	12	
#31	h-moll		5	5	22	1	4	4	54	13
#32	D-Dur		3							(8)
#33	G-Dur		7		2	3	2			(11)
#34	e-moll		1.52	4	5	5	3			12
#35	fis-moll			1	7	4	9	10	7	12

Tabelle 10.5: Tonmengen-Entwicklung Teil III

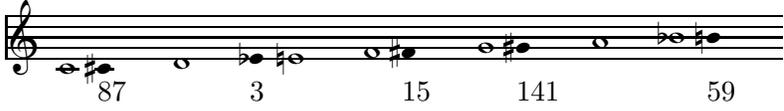
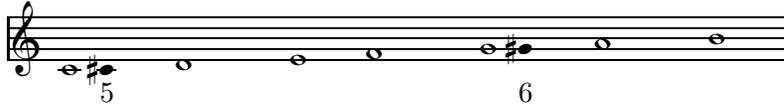
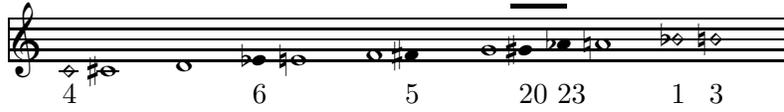
#36	F-Dur		12
#37	C-Dur		(9)
#38	d-moll		13
#39	C-Dur		12
#40	C-Dur		12
#41	d-moll		13
#42	F-Dur		(10)

Tabelle 10.6: Tonmengen-Entwicklung Teil IV

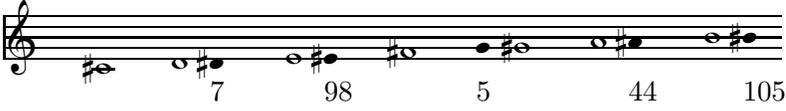
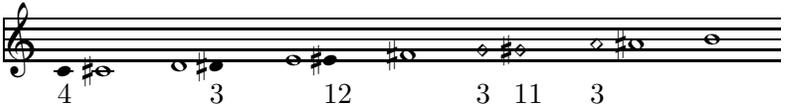
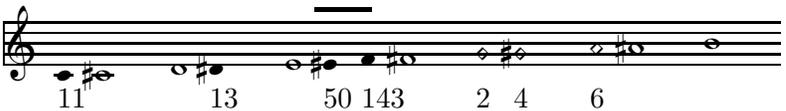
#43	A-Dur		12
#44	fis-moll		(10)
#45	h-moll		12
#46	A-Dur		(11)
#47	fis-moll		13
#48	cis-moll		(8)
#49	cis-moll		(9)
#50	A-Dur		(11)
#51	h-moll		13
#52	fis-moll		(9)
#53	A-Dur		(9)

Tabelle 10.7: Tonmengen-Entwicklung Teil V

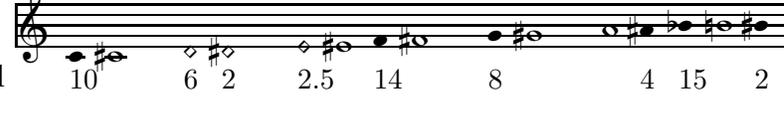
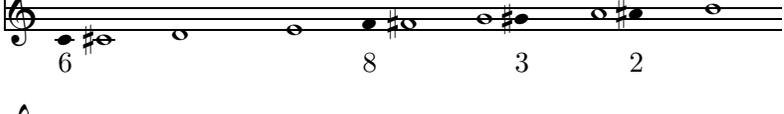
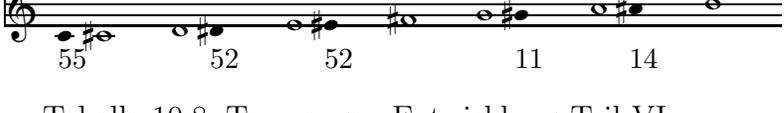
#54	A-Dur		14
#55	A-Dur		(10)
#56	h-moll		12
#57	A-Dur		12
#58	fis-moll		15
#59	G-Dur		(8)
#60	e-moll		(11)
#61	fis-moll		12
#62	h-moll		13
#63	D-Dur		(11)
#64	D-Dur		12

Tabelle 10.8: Tonmengen-Entwicklung Teil VI

1 2 3 4 5 6 7 8 9

12 12 12 12 (11) (10) 15 13 (10)

(Achtung, das »des« in #7 ist virtuell, siehe Textabschnitt 10.6.)

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

15 12 (11) (9) (9) 12 (9) (10) (11) 14 7 13 (8) (10)

24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

(11) 7 12 (9) (10) 13 12 13 (8) (11) 12 12

Tabelle 10.9: Tonmengen im Quintenzirkel, Teile I bis III

The image displays three systems of musical notation, each representing a set of chords in a sequence. Each system consists of six chords, numbered 36-42, 43-53, and 54-64 respectively. The notation is written for piano, using a grand staff with treble and bass clefs. The chords are primarily triads and dyads, with some including a fourth. Fingering numbers are indicated below the notes, with some numbers enclosed in boxes and others in parentheses. The key signature is one sharp (F#).

System 1 (Chords 36-42):

- Chord 36: F#4, A4, C5 (12)
- Chord 37: F#4, A4, C5 (9)
- Chord 38: F#4, A4, C5, E5 (13)
- Chord 39: F#4, A4, C5 (12)
- Chord 40: F#4, A4, C5 (12)
- Chord 41: F#4, A4, C5, E5 (13)
- Chord 42: F#4, A4, C5 (10)

System 2 (Chords 43-53):

- Chord 43: F#4, A4, C5 (12)
- Chord 44: F#4, A4, C5 (10)
- Chord 45: F#4, A4, C5 (12)
- Chord 46: F#4, A4, C5 (11)
- Chord 47: F#4, A4, C5, E5 (13)
- Chord 48: F#4, A4, C5 (8)
- Chord 49: F#4, A4, C5 (9)
- Chord 50: F#4, A4, C5, E5 (11)
- Chord 51: F#4, A4, C5, E5 (13)
- Chord 52: F#4, A4, C5 (9)
- Chord 53: F#4, A4, C5 (9)

System 3 (Chords 54-64):

- Chord 54: F#4, A4, C5 (14)
- Chord 55: F#4, A4, C5 (10)
- Chord 56: F#4, A4, C5 (12)
- Chord 57: F#4, A4, C5 (12)
- Chord 58: F#4, A4, C5, E5 (15)
- Chord 59: F#4, A4, C5 (8)
- Chord 60: F#4, A4, C5, E5 (11)
- Chord 61: F#4, A4, C5, E5 (12)
- Chord 62: F#4, A4, C5, E5 (13)
- Chord 63: F#4, A4, C5, E5 (11)
- Chord 64: F#4, A4, C5, E5 (12)

Tabelle 10.10: Tonmengen im Quintenzirkel, Teile IV bis VI

wird sie in den folgenden Aussagen ausgelassen. Die Schreibweise der Notenköpfe reflektiert D-Dur, die Haupttonart des Gesamtwerkes.

Die Tonmengen-Größen der einzelnen Sätze der verschiedenen Teile sind zusammengefasst in Tabelle 10.2.

Es ist Folgendes zu bemerken:

- ⁶⁸⁵ Mit einer einzigen Ausnahme gilt, dass alle Töne der Grundtonart, nämlich

$$cis - d - e - fis - g - a - h$$

nur als solche erscheinen, nicht als enharmonisch Gleiche (abgesehen von jenem virtuellen des).

Das ist verständlich für *d*, *g* und *a* (die bedürften eines Doppelversetzungszeichens), aber auch *fes*, *ces*, *des* und *ges* sind nicht vorhanden.

⁶⁸⁶ Einzige Ausnahme ist das Auftreten des Tones *fisis* als enharmonisch gleich mit *g*, an einer einzigen Stelle, Takt 54 der Arie #47, »Erleucht auch meine finstre Sinnen«, als recht mutwilliger freier Vorhalt in die Quinte der Dominante von cis-moll. Doppelkreuze im Allgemeinen und der Ton *fisis* im Besonderen spielen in Bachs Werk sehr oft eine Ausnahmestelle, wie ausführlich diskutiert in Abschnitt 12.4.

- ⁶⁸⁷ Die übrigen fünf Tasten erscheinen in je zwei enharmonischen Schreibweisen.

- ⁶⁸⁸ Drei Stammtöne erscheinen in zwei Alterierungsstufen, nämlich ohne Versetzungszeichen und aufwärts alteriert (*c*, *g* und *d* auch als *cis*, *gis* und *dis*). Vier Stammtöne erscheinen in drei Alterierungen,

⁶⁸⁹ drei davon je aufwärts und abwärts (*e*, *a* und *h* auch als *eis*, *ais* und *his*, sowie als *es*, *as* und *b*),

⁶⁹⁰ jedoch einer zweimal aufwärts: *f* erscheint als solches, als *fis* und als *fisis*. Dieses spielt also wieder eine Sonderrolle.

- ⁶⁹¹ Die jeweiligen Umfänge, siehe Tabellen 10.9 und 10.10, lauten, unter Hervorhebung der neu eingeführten Extrema:

I	II	III	IV	V	VI
eis	(<i>eis</i>)	his	(<i>dis</i>)	fisis	(<i>his</i>)
as(des)	(<i>es</i>)	(<i>as</i>)	(<i>as</i>)	(<i>f</i>)	(<i>b</i>)

- ⁶⁹² Natürlicherweise kommen der im Quintenzirkel höchststehende Ton *fisis* erst im Teil V hinzu, dessen Grundtonart die höchste ist. ⁶⁹³ Überhaupt gibt es einen natürlichen Stufenanstieg der oberen Grenzen,

- Hingegen wird der tiefste Ton *as* ⁶⁹⁴ in Teil I schon unvermittelt/angesprungen vorweggenommen, und ⁶⁹⁵ in Teil III als einziges b-Versetzungszeichen exzeptionell und exterritorial zitiert. Dies wird deutlich gezeigt von Tabelle 10.9; Näheres siehe unten Abschnitt 10.6 auf Seite 221.

7. ⁶⁹⁶Fast alle Töne (bis auf *his* und *fisis*) sind bereits an einer so frühen Stelle wie Satz #7 eingeführt, und auch die schon vorher in #3 und #4 neu hinzukommenden werden ⁶⁹⁷dort noch einmal präsentiert. ⁶⁹⁸Satz #7 ist also bewusst als Komplettierung des Tonvorrates geplant. Er enthält vierzehn notierte Tonhöhen, und fünfzehn mit dem virtuellen *des*, siehe unten Abschnitt 10.6.
8. ⁶⁹⁹Dem entspricht genau als letzter (so gezählt: dritter) Satz mit ebenfalls fünfzehn Tönen der #58, wo ⁷⁰⁰nur die r. Hd. des Generalbasses mittels ^{7b}*cis*⁶ in T. 15 das *b* bringt, um diese Tonfülle im letzten Moment noch zu erreichen.

10.2 Die Tonmengenentwicklung der ersten Sätze

⁷⁰¹Die Tonmengen-Entwicklung muss naturgemäß am Beginn eines so großen Werkes am spannendsten sein: Das erstmalige Auftreten einer frischen Tonklasse ist ja der stets sensationelle Effekt, mit dem jeder (funktionalharmonische) Komponist möglichst sparsam umzugehen bemüht ist.

⁷⁰²Mit großem Erstaunen kann man deshalb feststellen, dass schon in #1 ein⁴ *zwölfhöriges Total* exponiert wird – und zwar in programmatischer Regelmäßigkeit: Ausgangspunkt ist die tonikale D-Dur-Skala .

$$cis - d - e - fis - g - a - h$$

Diese kann man sich entstanden denken als Türmung von drei Dur-Dreiklängen über dem Ton *g*, dem Grundton der Subdominanten

$$g - h - d \quad d - fis - a \quad a - cis - e$$

oder von sieben Quinten über auch diesem Ton

$$g - d - a - e - h - fis - cis$$

⁷⁰³Hinzu treten in #1 nun als leiterfremde Töne (die, wie erwähnt, für bestimmte harmonische Ausweichungen stehen):

im A-Teil:

T. 13	<i>c</i>	mittels	(D ⁷)S	lies:	G-Dur: D	und zwar die Septime
T. 17	<i>dis</i>	mittels	(D)Sp		e-moll: D	und zwar die Terz (1.)
T. 15	<i>gis</i>	mittels	(D)D		A-Dur: D	und zwar die Terz (2.)
T. 65	<i>ais</i>	mittels	(D)Tp		h-moll: D	und zwar die Terz (3.)

im C-Teil (B2-Teil):

T. 197	<i>eis</i>	mittels	(D)Tg		fis-moll: D	und zwar die Terz (4.)
--------	------------	---------	-------	--	-------------	------------------------

siehe Tabelle 10.3.

⁷⁰⁴Die ursprüngliche Skala ist also durch eine Unterquintung (*c* unter *g*) und vier Überquintungen (auf *cis* folgen *gis* - *dis* - *ais* - *eis*) zum zwölfhörigen Total geworden.

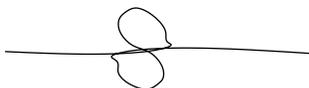
⁴ Es heißt tatsächlich »ein« und nicht »das« zwölfhörige Total, da hier keine Enharmonik gilt, und es also verschiedene derartiger Totale gibt, die alle chromatischen Tasten enthalten.

⁷⁰⁵ Dabei wurde das niedrigste Kreuzton erreicht, der (wieder) eine weiße Taste ist, nämlich das *eis*, enharmonisch gleich *f*. Dies erkennt man gut in Tabelle 10.9.

⁷⁰⁶ Nicht aufgetreten von den sogenannten Stammtönen, also den vorzeichenlosen weißen Tasten, ist zum Ausgleich das *f*. ⁷⁰⁷ Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass das *eis* erst »in allerletzter Sekunde« eintritt, nur fünf Takte vor dem Beginn des *da capo*. ⁷⁰⁸ Höchstmöglicher Kontrast der (D)Tg, aber vielleicht auch schon ein heimliches Wirksam-Werden eines virtuellen, enharmonischen d-moll? Jedenfalls deutliche Zugespitztheit!

⁷⁰⁹ Die Totalität scheint bewusst gesetzt, da an ihr festgehalten wird: Jeder der Sätze #1 bis #4 realisiert nämlich jeweils ein zwölftöniges Total. In den Tabellen 10.3 bis 10.8 gilt: Die Zahl in der letzten Tabellenspalte ist immer die Anzahl der auftretenden notierten Tonklassen, zwölftönige Totale (und der seltene *Simplex-Satz* aus ausschließlich den Tönen der Dur-Tonleiter) sind durch Einkastung hervorgehoben, Zahlen über zwölf durch Fettdruck.

⁷¹⁰ Erst Satz #5 lässt eine Tonklasse (*dis*) vermissen. ⁷¹¹ Satz #6 hat sogar nur acht Tonklassen, aber ⁷¹² Satz #7 hat derer vierzehn⁵ und *überschreitet* somit wie zum Ausgleich zum ersten Mal das zwölftönige Total.



Betrachten wir diesen Prozess etwas genauer :

⁷¹³ Der Eingangs-Chorsatz #1 etabliert die Grundtonart des Gesamtwerkes, D-Dur. Er bringt damit Dominanten zu seiner Tonika, Dominanten und Subdominanten. Daneben auch Dominanten nach Tp=h-moll, Tg=Dp=fis-moll und Sp=e-moll.

⁷¹⁴ Das Rezitativ #2 beginnt in h-moll, also der Tp, hat also den Ton *a*is als leitereigen, hingegen nur eingeschränkt das *a*. ⁷¹⁵ Im Resultat jedoch haben die ersten beiden Sätze denselben Tonvorrat.

Die Behandlung der Tonalität zu Bachs Zeit (Zeit-3) ist selbstverständlich noch nicht im selben Maße von funktionalharmonischer Zielgerichtetheit und architektonischer Logik bestimmt wie die Vorklassik und Klassik; ein freies Pendeln zwischen den verschiedenen Stufen einer tonalen Sphäre ist häufig anzutreffen. Nicht zuletzt deshalb sind statistische Methoden, die bloßes Auftreten auszählen, hier oft sinnvoller als dort.

⁷¹⁶ In #2 wird nicht nur nach h-moll, sondern auch nach e-moll, D-Dur, fis-moll kadenziert, indem diese als Stufen der Ausgangstonalität auskomponiert werden.

⁷¹⁷ Am Schluss steht dann halt, zunächst all diesen Zwischenstufen gleichgeordnet, fast beiläufig, das finale A-Dur.

⁷¹⁸ Das Alt-Accompagnato #3, beginnend in diesem A-Dur, scheint das Vagieren zunächst einfach fortzusetzen, berührt auch wieder h-moll, jedoch E-Dur statt e-moll.

⁷¹⁹ Die Grundtonart A-Dur statt D-Dur wie in #1 ist eine Quinte höher: Oben tritt das *gis* hinzu, unten fällt das *g* weg, siehe die ganzen Noten in Tabelle 10.9.

⁵ Siehe Abschnitt 10.6 auf Seite 222.

⁷²⁰ Am Beginn von #3 fällt schon auf, dass die Sexte, das *fis*, relativ spät hinzutritt, gesungen auf das Wort »Trost«.

⁷²¹ Die neu hinzutretenden Töne bilden bald die oben erwähnten typischen Paare in übermäßigen Sekunden:

- in Takt 4 *dis* als (D)D, als Dominante nach E-Dur,
- T. 6 *ais+g* als (D)Sp, als Dominante nach h-moll,
- T. 8 *dis+c* wiederum als D(D), als Dominante nach E-Dur, möglich wäre aber auch D(d), nach e-moll.

In der Mitte von Takt 8 beginnt aber eine Wendung, die für das Gesamtwerk konstitutiv wird, und das freie Schweifen (zunächst unbemerkt) in ein zielgerichtetes Fortschreiten verwandelt: ⁷²² Die Zwischendominante *dis+fis+a+c*, Takt 8, zweite Halbe, wird zunächst regelgerecht geführt in eine weitere Dominante, (*e+*)*gis+h+d+f*, mit *gis* und *f* als Terz und None. Dieses *f* allerdings ist bedeutsam:

- ⁷²³ es widerspricht der Dur-Sext *fis* der Grundtonart A-Dur,
- ⁷²⁴ begleitet das Wort »Weinen«, und widerspricht dem »Trost«,
- ⁷²⁵ ist andererseits in einem Dominantklang in A-Dur/moll (als kleine None) nicht ungewöhnlich,
- ⁷²⁶ ist aber ein *völlig neuer Ton im Gesamtwerk*, nämlich das enharmonische Pendant zum *eis* aus #1 und #2, welches hier nicht auftritt.
- #3, dessen leitereigenen Töne eine Quinte höher liegen als #1, exprimiert mit dem Ton *f* einen Gesamttonvorrat, der ⁷²⁷ dialektischerweise eine Quinte tiefer liegt, siehe die weißen und schwarzen Notenköpfe in Tabelle 10.9.
- ⁷²⁸ Das *f* bewirkt, dass dieser Dominantklang nicht nach A-Dur, sondern nach a-moll aufgelöst wird, (auf »Wohl«), und dass, nach dem Dominantschluss dieses einleitenden Rezitatives, die folgende Arie #4 auf das natürlichste in a-moll (statt in Dur) anschließt.

Wir erleben also einen charakteristischen *Dur-moll-Wechsel* von A-Dur nach a-moll, der ⁷²⁹ durch das Eintreten des *f* und den komplexen Dominantklang (verkürzter Sekundakkord etc.) sowohl hervorgerufen als auch kunstvoll verborgen wird.

⁷³⁰ Dieser wird außerdem durch eine Folge von Parallelismen sorgfältig vorbereitet: Erst der DV auf »scheinen« nach h-moll, mit der None behandelt als melodischem Vorhalt, *g–fis*, dann der DV nach E-Dur, *c–h* auf Viertel verkürzt. Dieses *c* wird gleichsam pedalisiert, einfach beibehalten beim nächsten Klang über *a*, während das *g* (vorerst, siehe unten) wieder zum *gis* wird.

Wir tauchen aus diesen Verwicklungen wieder auf, schnappen nach Luft in einem a-moll, welches uns natürlich, heimatlich erscheint, obwohl es die Negation der Dominante der Ursprungstonart ist!⁶

⁶ Vergleichbar für die Gesamtarchitektur wichtige Stellen sind die Vermollung auf der schwächstmöglichen Zeit vor dem Einsatz »Ewig war ich« der Brünnhilde in Siegfried, dritter Akt, oder das »O sieh! wie eine Silberbarke« im »Lied von der Erde«.

10.3 Die fünfte Stufe in moll

Den moll-Dreiklang der fünften Stufe kann man in verschiedensten Symbolsystemen für harmonische Beschreibung zwar als »Dominante« bezeichnen, z. B. mit »klein-d = d« im Malerschen System, ist aber in Wirklichkeit alles andere als eine Dominante. Deren klangliche und funktionale Wirkung beruht ja auf der Dur-Terz des Dreiklangs als Leitton, und den zu diesem dazutretenden intervallischen Spannungen.

Ein Schritt von einer Tonika, oder ersten Stufe, in eine fünfte Stufe in moll (also T–d oder t–d in solcher etwas laxen Notationsweise) ist immer ein dialektisches Ereignis: Der Grundton des Klanges hebt sich um eine Quinte, aber die Ausgangstonalität wird negiert, indem die Dominantfunktion verweigert wird. Ausgehend vom Dur ist die Dialektik offenbar: Fasst der Verstand die klingenden Töne beider Akkorde zusammen, so erscheint die Terz des d-Klanges als kleine Septe zum T-Klang, also dessen Dominantisierung. Es geschieht folglich *dialektischerweise* ein Quint-Schritt *abwärts*.

Vom Tonvorrat her gesehen entspricht dem Dur-moll-Wechsel der Übergang in die Dur-Parallele des moll, also ein Schritt um drei Quinten abwärts. Bei der Folge T–d bleiben also per Saldo zwei Abwärtsquinten übrig.

Bei der Folge t–D–d hingegen empfindet man den Dur-moll-Wechsel als einen Quintschritt aufwärts: Solange er noch Dur war, war der Klang nur eine Dominante zu Tonika eine Quinte tiefer. Dadurch dass er moll wird, wird er selbst Tonika, und diese hebt sich um eine Quinte.

Welche all dieser Zählweise die Wahrnehmung einer konkreten Stelle adäquat beschreibt, hängt von den verschiedenen Kontexten ab; weitere derartige Fälle sind ausführlich diskutiert von Lepper (2012b). Allemal aber ist der Quintschritt in die fünfte Stufe in moll ein bedeutsames Vorkommnis, welches für die Architektur eines Kunstwerkes Auswirkungen haben muss.

Andererseits aber ist er im Falle einer Fuge in einer moll-Tonart sogar der Normalfall. Der Comes steht ja immer auf der fünften Stufe, ebenfalls in moll. Nicht zuletzt das trägt zu der Aura des Archaischen, Anti-Funktionalen bei, die schon zu Bachs Zeiten (Zeit-3) der Fuge entwehen konnte.

Um so bedeutender die Leistung Bachs im Contrapunctus VI der Kunst der Fuge, wo in Takt 51 der Schritt t–d mit höchstmöglicher Expressivität gebracht wird, obwohl er doch in derartigen Werken, als Folge der Themeneinsätze, ubiquitär, ja inflationär ist.

Der genuine Charakter dieses Schrittes ist der einer **Rückung**, sein Ausdruck immer *poco misterioso*, leicht entsagungsvoll, *lontano*, manchmal direkt traurig.

10.4 Tonmengenentwicklung in Teil I, Fortsetzung

Die Arie #4 nun beginnt in a-moll. Sie hat also einerseits das *gis* in der Normalskala, andererseits auch das *g*,⁷³¹ vereinheitlicht also die Grund-Tonleitern von #1 D-Dur mit *g* und #3 A-Dur mit *gis*, siehe Tabellen 10.3 und 10.9.

⁷³² Wegen der Ausdehnung von #4 als Ariensatz wird die Tonart a-moll ausgreifend **auskomponiert**, also auch ihre Subdominante d-moll, ⁷³³ was die Grundtonart des Werkes negiert. ⁷³⁴ Mit Takt 53 ist deshalb mit dem Ton *b* auch das **allererste b-Versetzungszeichen** im Gesamtwerk aufgetreten. ⁷³⁵ Das enharmonische *ais* schweigt, das zwölftönige Total wird erreicht, aber *nicht überschritten*.

Die Tonmenge des Chorals #5 ist identisch mit der der Arie #4, jedoch ^{↑710} der oberste Ton *dis* fehlt: Die ⁷³⁶ systematische Abwärtsbewegung von #2 und #3 setzt sich bei der oberen Grenze fort, nicht jedoch bei der unteren. Folglich nur noch elf statt zwölf Töne.

⁷³⁷ Im Rezitativ #6 kommt das *dis* zurück, das *b* fällt aber weg. Hier auch zum ersten Mal mittendrin eine Lücke im Quintspektrum, siehe Tabelle 10.9, da ^{↑740} *gis* wegfällt. Folglich nur noch zehn Töne.⁷

Zusammenfassend:

Von #1 nach #2	keine Änderung
... nach #3	Verschiebung Quinte abwärts
... nach #4	Verschiebung Quinte abwärts, erstes b-Versetzungszeichen
... nach #5	Verschiebung Quinte abwärts <i>nur oben</i> , also Verkürzung oben um eine Quinte
... nach #6	Verschiebung eine Quinte aufwärts, Wegfall mittendrin

⁷³⁸ Dies ist ein typisches Beispiel von **Negativ-Maßnahme**: Die Verschiebung der Untergrenze in #5 findet *nicht* statt, auf das *b* folgt kein *es*, obwohl die Obergrenze die Fall-Linie fortsetzt. Dies führt (a) ⁷³⁹ zur Umkehr der Bewegungsrichtung in #6, aber (b) ⁷⁴⁰ zum Wegfall des *gis*, als würde die Fall-Linie weitergeführt werden, und (c) ⁷⁴¹ zum Zielton *des* in #7, wenn die Untergrenzen als fallend weitergedacht werden: *b-es-as-des*.

10.5 Der Gewaltakt der Geburt

Mit Übergang von seinem ersten zum zweiten Takt begeht der Evangelist im Rezitativ #6 einen gewaltigen, ja gewalt-tätigen Kraftakt:

⁷⁴² Das *dis* wieder aufgreifend, welches ^{↑710} im Choral absichtlich ausgespart ist, sich dominantisch aufschwingend, kadenziert der Solist nach nur einem Takt nach e-moll.

⁷⁴³ Ein zweites Mal (nach dem Übergang D-Dur–a-moll aus #3) wird also der gefühlswidrige, schmerzhafteste, neue Räume aufreißende Schritt in die vermollte fünfte Stufe getan; diesmal von moll ausgehend, also eindeutig den tonalen Fokus eine Quinte nach oben stemmend, diesmal keinesfalls verdeckt, sondern auf das peinlichste offengelegt.

⁷⁴⁴ Diese Stelle ist zentral für den gesamten weiteren Verlauf: Die Kadenz nämlich auf den Text »Und sie gebar ihren ersten *Sohn*« ist ja genau der Zeitpunkt, an welchem im Rahmen der Handlung des gesamten Werkes sein fundamentaler Anlass, nämlich die *physische Geburt Jesu tatsächlich stattfindet*.

⁷ Zu diesen Lücken im Quintspektrum Abschnitt 12.1 auf Seite 247.

⁷⁴⁵ Dies wird nicht nur symbolisiert, nein, es wird im Wirkungszusammenhang des Werkes *realisiert* durch den Schritt in die Tonart e-moll. ⁷⁴⁶ Diese Tonart repräsentiert an vielen Stellen in Bachs Lebenswerk den leidenden Christus,⁸ also eine ganz andere Person als das süße Kindelein in der Krippe. Diese eine Kadenz verweist vor auf das Ende, auf Ziel und Intention, auf Martertod und Sinn, und umspannt das gesamte Leben des Protagonisten in einem einzigen harmonischen Schritt.

»Das Schwert im Herzen,
Mit tausend Schmerzen,
Blickst auf zu deines Sohnes Tod.«

Dass diese Semantik gemeint ist wird unterstrichen durch eine **negative Maßnahme**: ⁷⁴⁷ Die Dur-Terz der Tonika ^{↑740} *gis* schweigt im gesamten Satz, ähnlich wie ^{↑710} im Satz davor der Leitton *dis* (die Dur-Terz der Dominante) nicht auftrat. ⁷⁴⁸ Dadurch entsteht zum ersten Mal, wie erwähnt, eine Lücke im Quintspektrum der Tonhöhen, siehe Tabellen 10.9. ⁷⁴⁹ Ebenfalls fällt wieder heraus der Ton *b*, der in Satz #4 erst gewonnen wurde, und dann in #5 als **Singularität** sehr willkürlich nochmal gebracht wurde, nur um den Schritt nach e-moll umso härter als Rückung erklingen zu lassen.

⁷⁵⁰ Die gewaltige Kraft dieses zweiten Quintschrittes aufwärts gemahnt an Tristan und Isolde, zweiter Akt, »es werde *Nacht*«, wo nach fast zwei Stunden Musik endlich der erste Quintschritt der Urlinie aufwärts vollzogen wird, auch hier nach e-moll. (Lepper, 2011)

⁷⁵¹ Diese Kadenzstelle ist für das gesamte Werk **Keimzelle** und strukturelle Quelle: Der zweifache Quintschritt wird z. B. zum Organisationsprinzip der Tonarten der Arien, siehe unten Kapitel 11. Dies wissend, ist sie fast unerträglich.

Anregung zur Interpretation:

Die schmerzhaft entrückende, gleichzeitig aber auch so konsequent/ausweglose Stimmung dieser Wendung noch deutlicher werden zu lassen, könnte man versucht sein, sich in Takt 1 noch ein *gis* statt der antezipierten mollterz *g* zu denken – ach nein, die Antezipation ist doch schon sehr viel edler ...

Dieses antezipierende *g* sollte aber möglichst flüchtig genommen werden, um dann auf dem harmonisierten *g* ein wenig zu verweilen und es ausdrucksvoll, aber klanglich klar, aufblühen zu lassen.

——

⁷⁵² Das Wieder-Auftreten des durigen *dis*, nach seinem Fehlen in #5, von dem man aber schon weiß, dass es in die Katastrophe führen wird, gemahnt an die Choräle »Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe«, und mehr noch »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen« aus der Matthäus-Passion: Der Dur-Prefix ist, weil man das Kollabieren in seinem herben moll-Zielpunkt gleichermaßen ersehnt und befürchtet, **dialektischerweise** mit Tragik aufgeladen bis zur Unerträglichkeit.

⁷⁵³ Ebenso ist der Hochtton des Soprans *a*'' auf »*er*-sten« nicht selbst ein betonter, sondern bestärkt als Septime nur die Bedeutung und Schwere (im mehrfachen Sinne) seiner Auflösung *g*. Eine semantische Betonung (erster, nicht etwa zweiter Sohn)

⁸ Zur Semantisierung des e-moll vergleiche besonders die Matthäus-Passion, und die Interpretation durch Poos (1986, S. 77).

kann ja gar nicht gemeint sein, da ja nach damaliger Meinung Christus nicht nur Marias »erster«, sondern ihr *einzigster* war.⁹

⁷⁵⁴ Das e-moll hat aber auch in rein architektonischer Rolle manch kosmischen oder kosmologischen Bezug:

Zunächst einmal schließt die doppelte Quintfolge D–a–e die ^{↑703} vom ersten Satz als Aufgabe gestellte Lücke hin zu h-moll und fis-moll. Zwar erschien e-moll schon in #1, aber dort funktional anders erreicht:

G-Dur : Sp ≠ dd

Aber auch hier wird im direkten Anschluss die dd wieder wie eine einfache Sp behandelt: es geht im Accompagnato-Rezitativ #7 und dem darin eingebetteten Choral »Er ist auf Erden kommen arm« in simpler Subdominante = G-Dur weiter.

Dies kann man eine »funktionale Enharmonik« nennen – oder funktionalharmonischen Kurzschluss. Es entspricht auf der Ebene der Schwingungszahlen dem Ignorieren des syntonischen Kommas.¹⁰

⁷⁵⁵ Ein (großer?) Teil der Schmerzbeladenheit dieses finalen *g* beruht darauf, dass diese Tonklasse, und das ist eine zweite und noch weiter reichende architektonische Fernbeziehung, die enharmonische Umdeutung des im Quintenzirkel höchststehenden Tones des Werkes ist, des *fisis*.⁷⁵⁶ Im zweiten Kyrie der h-moll-Messe besteht der zentrale Effekt ja darin, dass das *fisis* des Taktes 51, kurz vor Schluss, die Umdeutung des phrygischen *g* vom Aller-Anfang ist, und gleichzeitig ⁷⁵⁷ die Vorwegnahme des Grundtons des g-moll des allerletzten Satzes, des Agnus Dei, des ersten mit b-Vorzeichnung. Ein ähnlicher Bezug waltet hier, aber in die andere Richtung, das *fisis* kommt erst in #47.

Dieser e-moll-Dreiklang auf »Sohn« kurz nach (/direkt bei) der Geburt ist einer der sorgfältigst vorbereiteten und aufwendigst eingeleiteten Klangereignisse der gesamten Musikliteratur.

Ihn im Vorhinein schon in Bezug setzen zu können zu all den Echos und Konsequenzen, die er haben wird, das Fernhören im Sinne von Schenker, verstärkt noch den mystischen Schauer bei seinem Erleben. Auf alle Mystik verzichtend stellen wir fest, dass all diese Schauer sehr wohl kalkuliert und dass – jedenfalls auf der Ebene der (unterbewusst wirksamen) Materialbeziehungen – alles solide gebaut ist.

10.6 Auf der Kippe, der Indifferenzpunkt des/cis

⁷⁵⁸ Die Gegen-Pendel-Bewegung zu diesen zwei gleichartigen Aufwärtsschritten (D–a und a–e) sind die nach oben erwähnten funktionalen Kurzschluss dd=Sp nun in #7 auskomponierten Abwärtsschritte bis c-moll, resp. bis zum Ton *as*.

Der SB-Choral #7 ist nun ein sensationeller erster Höhepunkt in der harmonischen Architektur des Gesamtwerkes.⁷⁵⁹ Dieser Satz sprengt zum ersten Mal (mit gewollter

⁹ Anders Jena (1997, S. 54).

¹⁰ $D-A-e = (3/2)^2 = 9/8$, $D-G-e = (3/2)^{-2} * (5/4) = 5/9$

Signalwirkung) das zwölftönige Total, da er sowohl ⁷⁶⁰ die ganz neu eingeführten Töne *es* und *as* bringt, als auch die bereits bekannten *dis* und *gis*.

Die Form dieses Satzes »SB-Choral« ist ja ^{†378} eine eigenartige Kombination von Formen: Choral und Accompagnato-Rezitativs ineinandergeblendet. Nur noch zwei ähnliche und auf diesen bezogene Sätze werden folgen, #38 und #40 in Teil IV.

⁷⁶¹ Das Rezitativ moduliert mit jedem Abschnitt in jeweils andere Himmelsrichtungen und kadenziert in den verschiedensten Tonarten, die bereits hier, im ersten Teil, die tonalen Räume des Gesamtwerkes nach verschiedensten Richtungen hin ausforschen und aufspannen:

G-Dur–e-moll–c-moll–d-moll–a-moll–G-Dur

Man beachte die Lücke: g-moll fehlt, siehe Abschnitt 12.7 und vergleiche auch ^{†874}.

⁷⁶² Mit dem nur ein einziges Mal (im Instrument, also hier noch textlos) erklingenden und im Continuo explizit ausgesparten¹¹ *as* in Takt 27, einer typischen Singularität, ist bereits ein tonaler Tiefpunkt des gesamten Weihnachtsoratoriums erreicht.

⁷⁶³ Das ihn tragende c-moll wird erst in dem korrespondierenden Satz #38 mit T. 25 wieder erreicht werden, dort auf den Text »*verderbe*«,¹² und ⁷⁶⁴ der Ton *as* dortselbst in T. 24 auf der Dominante, auf dem Wort »*sterbe*«.

⁷⁶⁵ Seine Herkunft aber ist eindeutig der geheimnisvolle, erschütternde Durchgangston *as* »wenn mir am aller**häng**sten« in der Tenorstimme des Chorals »Wenn ich einmal soll scheiden«, dem Satz 62 der Matthäus-Passion: das *as* als Negation des Grundtones *a*, als der schlechthinnige Verlust. Dieser ferne Zusammenhang ist hier gemeint und sollte mitgehört werden, um diese Stelle richtig würdigen und voll genießen zu können.

⁷⁶⁶ Ein sehr leises Echo darauf ist das *as* in Choral #33, welches in Teil III noch stärker **singulär** erscheint, wie Tabelle 10.9 überdeutlich zeigt: ⁷⁶⁷ Ein einziger Ton mit b-Versetzungszeichens im gesamten Teil.

⁷⁶⁸ Überhaupt ist der Ton *as* an allen erwähnten Stellen eine Singularität, quasi-fraktal behandelt auch auf der untersten Ebene der Exprimierung, dem erklingenden Satz: in beiden Chorälen ein kurzer Durchgang; ^{†762} im Accompagnato-Rezitativ #7 wird er selbst in der Bass-Bezifferung nicht verdoppelt. Dass dies bewusst so gesetzt ist, beweist ein ganz anderer Kontext: ⁷⁶⁹ In der Fugen-Arie #41 tritt in der Ausweichung nach Es-Dur in Takt 66 ein einziges Mal auf einem allerschwächsten Taktteil der Ton *as* im Bass als Durchgang auf. (Verschiedene weitere, stets **singuläre** Aspekte der Tonklasse *as* sind zusammengetragen in Abschnitt 12.3 auf Seite 250.)



¹¹ Die Bezifferung im Continuo ist nur eine 7♯ über dem Ton *g*, also ohne die None *as*, siehe auch Anhang A.

¹² Als Durchgangsstufe vorweggenommen allerdings in T. 131 im Eingangschor #36.

⁷⁷⁰ Bemerkenswert und wichtig in zweierlei Hinsicht ist nun die Rückmodulation, der Ausweg aus diesem ausweglosen von c-moll: T. 29 bringt den Sekundakkord der Dominante nach C, also den normalen Septakkord in Umkehrung, T. 30 dann einen zunächst nicht näher bestimmbareren Dv = verminderten Septakkord = Verkürzter verminderter Dominantseptnonakkord.

Erstens:

Die Auswahl der Melodietöne in der Gesangsstimme und in dem obligatorisch wiederkehrenden Einwurf der Oboen spart nun allerdings sorgfältig die Töne aus, die dessen charakteristische Mehrdeutigkeit aufklären können:

Der Dv selbst besteht aus $cis+e+g+b$.

⁷⁷¹ In Gesang und Oboen erklingen cis , e , f , g , a und b ; aber weder ein d noch ein c , von denen eines ja als Durchgangston möglich wäre, was die Ambivalenz stark vermindern würde, treten auf. Damit aber wirkt der Klang genauso stark als $des-e-g-b$, welches als Quintfall vom G^7 auch fast natürlicher erscheint. Eine Fortsetzung nach F-Dur oder gar f-moll ist folglich gleichermaßen wahrscheinlich, der *Indifferenzpunkt* des Dv ist hier auf das sorgfältigste herbeigeführt, unterstützt und ausgekostet.

⁷⁷² Dass dies bewusst so gemeint ist zeigt der Vergleich mit derselben Grundsituation in Takt 43: Der Dv dort ist durch die so einfache Maßnahme des kurzen Durchgangstones a in der zweiten Oboe ohne Frage eindeutig.

Man vergleiche das mit dem Contrapunctus XIV,¹³ dem Dezimen-Kanon aus der Kunst der Fuge. ⁷⁷³ An dessen Höhepunkt, dem Einsetzen der vertauschten Reprise, Auftakt zu T. 40, erscheint in der r. Hd. das cis''' , welches gleichermaßen doppeldeutig ist. Man überzeuge sich davon, indem man diese Stelle durchspiele und mit T. 40 nach F-Dur kadenzieren. Die Auffassung des cis''' als des''' wirkt im rückwärts gewandten Hören völlig überzeugend.

⁷⁷⁴ Diese psychospannungstechnischen Indifferenzpunkte sind ein hohes Gut in der Komposition: Sie zu erleben setzt den Hörer auf den Gipfel des Zeitzuges, an den Punkt der absoluten Entscheidungsfreiheit; sie zu komponieren kann wahrscheinlich überzeugend nur gelingen, wenn sie Endpunkt eines entsprechend aufwendigen Entwicklungsprozesses sind, hier nichts weniger als eine Kanonfuge im mehrfachen Kontrapunkt der Dezime.

⁷⁷⁵ Das Erleben eines solchen Indifferenzpunktes bewirkt das unmittelbare Gefühl von grenzenloser Freiheit, das Aufheben aller Gerichtetheit, die Negation aller Beziehungen, da auf einmal alles mit allem bezogen und verwoben ist, und damit nichts mit niemandem. Die Negation des Fern-Hörens und des Begehrens, das reine Sein im Jetzt.

⁷⁷⁶ Wie in Beethovens späten Streichquartetten wird der Indifferenzpunkt bei Bach (naturgemäß) häufig mittels einem Dv-Klang realisiert. Unsere Tonmengen-Graphiken Tabelle 10.3 und 10.9 nehmen deshalb auch die Tonhöhe des in die Darstellung von #7 auf, die nochmalige Unter-Quinte unter dem bereits exorbitant tiefen as . Diese tritt im Notat nicht auf, kann aber in der gehörten Wahrnehmung durchaus vorausgesetzt werden, jedenfalls für die Dauer von drei Vierteln.

¹³ Zahlung nach der Graeserschen Ausgabe (Bach, 1924).

⁷⁷⁷ Mit diesem **virtuellen *des*** bringt #7 fünfzehn Tonklassen, den absoluten Spitzenwert. Dieser wird nur ^{†802} von der Sinfonia #10 und ^{†699} dem Secco-Rezitativ #58 in Teil VI (direkt ^{†986} vor dem inneren Abschluss #59) erreicht werden,¹⁴ und dort auch durch eine bewusste Maßnahme,⁷⁷⁸ das »in letzter Sekunde« gebrachte *b*, welches nur in der r. Hd. des Continuo erscheint¹⁵ und deshalb ähnlich wie das *des*, aber auf andere Weise, nicht ganz real ist.

Notabene findet im gesamten Werk *nur eine einzige enharmonische Verwechslung* statt, siehe unten, aber eben nicht hier. Genauer gesagt: es geschieht kein enharmonischer Schritt. Ein solcher läge vor, wenn eindeutig ein *cis* erklingt, und derselbe Ton dann aber als *des* weitergeführt würde, oder umgekehrt.

⁷⁷⁹ Zwar enthält #7 enharmonisch identische Paare, aber es werden *gis* (T. 5) und *dis* (T. 16) einerseits und *as* und *es* (T. 27) andererseits von der mittleren Lage im Quintenzirkel, vom G-Dur aus, gerichtet und säuberlich getrennt angesteuert: Die einen eindeutig als obere, die anderen als untere Erweiterung des Quintenspektrums.

⁷⁸⁰ Das *cis/des*-Verhältnis aus T. 30 ist das Gegenteil eines enharmonischen Schrittes, sozusagen eine »enharmonische Interpretationsvariante« oder »enharmonische Wirkungsalternative«. Man kann dies analog zu den Scherenschnitten, in denen man zwei Gesichter im Profil oder aber eine Vase sehen kann, eine »harmonische Kippfigur« nennen. Der zweite SB-Choral #38 bringt ^{†815} eine ähnlichen Kippfigur als **Strukturecho**.

⁷⁸¹ Ein einziger wirklich enharmonischer Schritt wird erst ^{†968} im allerletzten Evangeliums-Rezitativ #60 geschehen, und auch das nur im Rahmen einer möglichen Interpretation: »und zogen durch einen *andren Weg*« bringt den **Dv** *eis+gis+h+d* als Dominante nach fis-moll, den man zuerst als *f+gis+h+d* nach A-Dur/a-moll hören soll.

Zweitens:

⁷⁸² Als Ergebnis der Modulation tritt hier zum ersten Mal die Tonart d-moll auf, die direkte Negation der Grundtonart des Gesamtwerkes. ⁷⁸³ Da wir uns hier lokal in G-Dur befinden, handelt es sich dabei zum dritten Male um einen Schritt in die moll-Dominante, wie oben ausführlich diskutiert, siehe Abschnitt 10.3. Dieser ist als solcher immer noch bedeutungs- und wirkungsvoll, besonders ⁷⁸⁴ da d-moll nur an wenigen ausgewählten Stellen fürderhin (*Zeit-1*) auftreten wird, und diese allesamt in Teil IV, dessen heimliche Grundtonart ja d-moll ist, siehe Abbildung 9.3 und die Falttafel.

⁷⁸⁵ Allerdings wirkt dieser Schritt T–d deutlich schwächer als die vorangehenden, da er (a) durch die eingeschobenen Zwischenfunktionen stärker als jene verschleiert wird, und (b) im Quintenzirkel am tiefsten von allen steht.



¹⁴ Siehe Abschnitte 18.59 und 22.

¹⁵ Siehe Anhang A.

⁷⁸⁶ Der im abschließenden G-Dur-Kontext in Takt 53 auftretende *Dv cis+e+g+b* »so will er selbst als *Mensch* geboren werden« ist ein genaues Echo des ersten Indifferenzpunktes, der Ausgangsklang genau derselbe. Wurde dort der quintig höchste Ton nach unten umgedeutet, so hier der tiefste nach oben:

Das *b* kann als *ais* gehört werden; man spiele die Stelle durch und gehe nach »Mensch« unmittelbar nach h-moll: Es klingt natürlich. (Der Unterschied zu T. 30 besteht nur darin, dass der folgende Oboen-Einwurf mit der Unterstimme *g-a-b* die Indifferenz ein wenig eher aufhebt.)

⁷⁸⁷ Die ebenso lyrische wie erschütternde Wirkung dieser Textstelle entsteht durch das Zusammenwirken dieser Ambiguität mit der ahnenden Erinnerung, die der gesungenen Ton *e* auf »Mensch« an das e-moll des »Sohn« anklingen lässt.¹⁶

10.7 Tonmengenentwicklung in Teil I, Fortsetzung

⁷⁸⁸ Nummer #8, die Bass- und Trompeten-Arie »Großer Gott, o starker König« rückt Ausgangstonart und Gesamtmenge wieder eine Quinte nach oben: auf G-Dur folgt schnittartig D-Dur, die Ursprungstonart, wie in #1.

⁷⁸⁹ Jedoch wird ein zusätzlicher Unterquintschritt zum singular in Takt 63 (!) erscheinenden *f* durchgeführt, sodass auch dieser Satz noch eine enharmonische Doppelbenutzung beinhaltet, also dreizehn-tönig ist. ⁷⁹⁰ Dies ist das erste Mal das *eis* und *f* im selben Satz auftreten, siehe Tabelle 10.9.

⁷⁹¹ Der abschließende Choral #9 bei gleicher Ausgangsskala, zieht sich was die hinzutretenden Töne betrifft, schiefsymmetrisch zurück.

In Tabelle 10.9 zeichnet sich als deutlichste Kontur ab der Verlauf der Rand-Töne ...



⁷⁹² Diese Zickzackfigur zeigt eine deutliche Ähnlichkeit mit den Polen mit Vorzeichenwechsel, die ^{↑676} den tonalen Verlauf des Gesamtwerkes bestimmen, wie dargestellt in Abbildung 9.2 auf Seite 193.

⁷⁹³ Dies ist ein Beispiel für Selbstähnlichkeit,¹⁷ und umso frappanter, als ⁷⁹⁴ der Abstand vom *as* in #7 zum *eis* in #8 eine doppelt-übermäßige Quinte ist, also fünfzehn getürmte Quintschritte.

¹⁶ Blankenburg (1982, S. 47) sieht in der aufwärts gehenden Oktave ein »Paradoxon«.

¹⁷ Siehe Methodologische Zwischenbemerkung xiii auf Seite 227.

10.8 Die Tonmengenentwicklung der folgenden Teile

⁷⁹⁵ Da mit #7 sämtliche Tonklassen bis auf das *his* und das *singuläre fisis* eingeführt sind, siehe zusammenfassende Tabelle bei ^{†691} auf Seite 213, kann die Fortsetzung der Tonmengenanalyse *materialnotwendigerweise* nicht mehr dermaßen signifikante Ergebnisse bringen.

⁷⁹⁶ Teil II bringt keine Erweiterung des Tonraumes, vielmehr schweigen die subdominantischen Singularitäten (*as*, *des*) wieder. Oben geht es wieder bis zum *ais*.

Teil I begann mit dem zwölftönigen Total, und exponierte dieses anscheinend als den Normalfall. ⁷⁹⁷ Wie Tabelle 10.2 zeigt, ist dies tatsächlich die häufigste Tonmengen-disposition je Satz.

⁷⁹⁸ Hier in Teil II tritt sie allerdings ausnahmsweise nur zweimal auf. ⁷⁹⁹ Die untertreffenden Sätze bilden den Normalfall. ⁸⁰⁰ Zum Ausgleich hat dieser Teil einen übertreffenden mehr als der Vorgänger, siehe Tabelle 10.2, und ⁸⁰¹ beginnt sogar mit einem solchen: ⁸⁰² Die Sinfonia #10 ist der erste Satz, der tatsächlich fünfzehn notierte Tonhöhen bringt (nicht nur virtuell, wie #7), also drei enharmonische Pärchen: Neu ist *ais+b*. Hingegen *eis+f* war eingeführt in der letzten Arie und *es+dis* bekannt aus #7. Also enthält #10 als erster Satz **denselben Stammton mit zwei Versetzungszeichen**; ⁸⁰³ sein Quintspektrum geht ohne Lücke von *es* bis *eis*.

Ais+b wird erst wieder auftreten in der Arie »Schlafe mein Liebster« #19, dort zusammen mit *dis+es*. So auch im Turba-Chor »Ehre sei Gott« #21. ⁸⁰⁴ Da erscheint das *b* aber nur einmalig und kurz, als *Singularität*, zwei Takte vor Schluss, eindeutig ^{†104} als Teil der **Unterschrift** B–A–C–H gemeint.

⁸⁰⁵ Zum ersten Mal tritt, genau dazwischen, mit dem Secco-Rezitativ #20 auch ein Simplex-Satz auf, auch kurz Simplex. So heiße im Folgenden jeder Satz, welcher genau die sieben Töne einer Durtonleiter benutzt.

Teil III bringt ⁸⁰⁶ die neue Oberquinte *his*. Hier herrscht plötzlich ⁸⁰⁷ seltsame *Symmetrie*, deutlich zu sehen in Abbildung 10.9 auf Seite 211:

#26	—	#29	#30	#31	—	#35
<i>his</i>		<i>his</i>	(<i>eis</i>)	<i>his</i>		<i>his</i>
(<i>g</i>)		<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>		(<i>g</i>)
12		13	12	13		12

⁸⁰⁸ Alle zwölf- und mehrtönigen Sätze dieses Teiles (außer #34 und dem mittleren der Tabelle) bringen den neuen Ton *his*, teils zusammen mit dem in diesem Teil recht seltenen *c*. ⁸⁰⁹ #25 ist erst der zweite Simplex-Satz des Gesamtwerkes! ⁸¹⁰ #27 ist mit neun Tonklassen auch fast noch ein Simplex, dialektischerweise, denn dieses Bass-Accompagnato vollzieht auf kürzestem Raume fünf Quintschritte abwärts:¹⁸

$$\text{cis} - \text{Fis}^7 - \text{H}^7 - \text{E} - \text{A} - \text{D} - \text{A}$$

⁸¹¹ Der Choral #28 steht in D-Dur, beginnt aber dominantisch, so dass die Schwerkraft der fallenden Quinte, die erst am Ende der ersten Zeile ihr Ziel findet,

¹⁸ Hier sieht man deutlich die Grenzen des Darstellungsverfahrens in den Tabellen 10.5 und 10.9: Die Notenköpfe werden bezogen auf cis-moll dargestellt, was eindeutig die Tonart des Anfangskontextes ist. H-Dur wäre aber adäquater für das Ganze.

den damaligen Hirtchor und den heutigen Gemeindegang aufs engste zusammenschweißt, siehe auch ^{†112} und Abschnitt 5.2 auf Seite 65.

⁸¹² Der Choral #33 ist im Gesamtwerk der einzige Satz mit enharmonisch gleichen Tönen, obwohl er weniger als zwölf hat! *As* ist enharmonisch gleich *gis*, und die elf notierten Tonklassen realisieren nur zehn verschiedene Tasten. Das ist in Tabelle 10.9 schön deutlich sichtbar.

Ist der Ton *as* in #33 damit nochmals betont, so ist er eh schon in mehrfacher Hinsicht Singularität. ^{†765} Wie oben erwähnt ^{†766} kann er als »versöhntes« Echo auf das ebenso singuläre *as* auf »wenn mir am al-ler-bäng-sten« verstanden werden.

⁸¹³ Die Tonhöhenanalyse von #34 muss sorgfältig die Bass-Bezifferung beachten, siehe Anhang A: Die Tonklassen *dis* und *eis* erscheinen ausschließlich in der Bezifferung.

⁸¹⁴ Teil IV greift die unterquintigen Singularitäten *as* und *es* und die Tonart c-moll aus #7 in dem SB-Choral #38 wieder auf.

Dort gibt es in Takt 26 auch ein Analogon zu dem virtuellen *des* aus #7. Der Text »Dein *Name* steht in mir geschrieben« bringt einen ebenfalls weiter völlig un spezifizierten *Dv a+c+es+fis*, der auch enharmonisch gelesen werden kann:

The image shows a musical score for three parts. The top staff is a vocal line in bass clef. The middle and bottom staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively. The piano parts feature chords in B-flat major (b), B-flat minor (5b), and B-flat major (b). The vocal line consists of a series of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

So durchgespielt, also als *a+c+es+ges* dominantisch nach b-moll leitend, klingt es (von der falschen Oktavparallele abgesehen) nicht allzu unnatürlich. Schließt man sich dieser möglichen Hörweise an, dann erklingt hier ⁸¹⁵ sogar ein virtuelles *ges*, ein *ges* in Kippfigur, also noch eine Quinte tiefer als ^{†771} das virtuelle *des* aus Teil I, was dem Teil IV, sogar drei Quinten tiefer fußend, naturgemäßerweise deutlich leichter fällt.

^{†686} Teil V bringt in #47 die letzte Tonklasse des Werkes, das *fisis*, welches unten in Abschnitt 12.4 auf Seite 251 diskutiert wird.

^{†699} #58, das Rezitativ »Als sie nun den König gehöret hatten«, in welchem die WEISEN endlich »ankommen«, ist die harmonisch wohl dichteste Stelle des Werkes: Fünfzehn Tonklassen, wie nur die Sinfonia #10 und der SB-Choral #10,¹⁹ aber viel kürzer als diese, konzentriert auf gerade mal sechzehn²⁰ Takte. Dann ein Choral, dann wieder ein schlichtes Secco #60, welches allerdings (sehr spät, fast schon am Schluss des Werkes) ^{†968} die erste und einzige enharmonische Modulation des Gesamtwerkes bringt.

¹⁹ Einschließlich des virtuellen *des*, siehe Abschnitt 10.6.

²⁰ Das Quadrat der Zahl der Himmelsrichtungen, das Doppelte der Zahl der Ubiquität.

Methodologische Zwischenbemerkung xiii: Selbstähnlichkeit

Die bisherigen Strukturbeschreibungen könnten den Vorwurf provozieren, doch recht an der Oberfläche zu bleiben: Beschrieben wurden lediglich Proportionen in Äußerlichkeiten, Besetzung, Tonart etc., zuletzt rein statistische Befunde notierter Tonhöhen, und den so herausgelesenen Strukturen und Beziehungen wurde semantische Qualität zugesprochen.

Dem halten wir entgegen, dass ein grundlegendes Qualitätsmerkmal Bachscher Musik, wie aller großer Kunst, zwangsläufigerweise die alle Ebenen der Gestaltung überspannende Selbstähnlichkeit ist.

Diese ist weniger handwerkliches Gestaltungsmittel, als vielmehr Resultante auf der Meta-Ebene der Betrachtung. Als solche kann sie nämlich auf unterschiedliche Weisen entstehen: (a) indem Maßnahmen und Entscheidungen der einen Ebene einer hierarchischen Herleitung sich als Effekte auf einer anderen ausprägen, sogar über mehrere trennende Ebenen hinweg, oder (b) weil dieselben abstrakten Regeln der Gestaltung angewandt werden oder (c) dieselben Wahrnehmungsmechanismen wirksam sind auf all diesen Ebenen. von der Großform (= Organisation der Teile und Sätze) über die formale Gliederung einzelner Sätze bis hinunter zum Takt – ja bis zum letzten Sechzehntel. Das Kleine und das Große lassen sich im jeweils anderen stets wiederfinden.

Selbstähnlichkeit und die damit verbundene fraktale Dimensionalität sind in letzter Zeit wegen des modischen Interesses für die sogenannte Chaos-Theorie weithin bekannte Begriffe geworden. Jenseits aller Moden ist Selbstähnlichkeit jedoch eine logische Konsequenz der Vorstellung von einem einheitlichen Kosmos, von dem Musik ja auch nur ein Teil ist, ein Teil der andere Teile widerspiegelt.

Eine typische von diesen selbstähnlichen Strukturen entsteht daraus, dass der Hörer eine harmonische Fortschreitung oder einen Instrumenten-Wechsel oder eine rhythmische Proportion etc., auf der Ebene (= mit der Granularität) von Takten bewusst wahrnimmt, welche an anderer Stelle auf der wesentlich langwelligeren Ebene von Formteilgliederungen als zugrunde liegende Formel bereits unbewusst erlebt wurde.

In besonders assoziationsfreudiger Rezeptionsstimmung geschieht es deshalb, dass ein Werk wie das Weihnachtsoratorium paradoxerweise gleichermaßen als kristallin wie als organisch empfunden wird.²¹ Organisch und Kristallin sind ja gerade die beiden extremen Ausprägungen des Prinzips der Selbstähnlichkeit.

Antike Astrologie und Kosmologie, mittelalterliche Proportionenlehre und die Vorstellung vom Menschen als »kleiner Welt« bis hin zu Goethes Urpflanze – sie alle sind vorbewusstes Vorausahnen des erst durch die Mathematik in seiner einfachen Schönheit und schönen Einfachheit verstehbar aufgewiesenen und ubiquitär wirksamen Prinzips der Selbstähnlichkeit.

Dies ist selbstverständlich kein Plädoyer für »magisches Denken«, welches in unreflektiert-naiver Anwendung der Ähnlichkeit besteht: Beeren von roter Färbung bringen Nutzen gegen Blutarmut keinesfalls als Ursache und Wirkung, sondern, wenn überhaupt, weil beides dieselbe Ursache hat: bestimmte chemische Bestandteile. Ähnlichkeit als Argument kann seriöserweise immer nur Kurzbezeichnung sein

²¹ Der Verfasser kann sich erinnern, dass er einmal in sehr assoziationsfreudiger Stimmung in den schnellen Vorschlagsfiguren der Oboen in #29 kreuchend Gewürm und tapsige Küken zu erblicken wähnte, bis zu denen hinab sich also »Herr, Dein Mitleid« zu erstrecken scheint.

für gleiche Ursachen (Arbeitstechniken, kulturelle Prägungen, Rezeptionsmechanismen etc.) auf verschiedenen Ebenen der hierarchischen Organisation eines Werkes, und jedes Argument aus Ähnlichkeit muss sich stets überprüfen lassen an einer tatsächlichen ästhetischen Intention oder Wirksamkeit.

Am deutlichsten ist Selbstähnlichkeit im Bachschen Werk vielleicht auf der Ebene der Harmonik auffindbar.

Naturgemäß kann die Bestimmungsweise von Instrumentation und Besetzung, jedenfalls in damaliger Satzweise,²² nicht so bruchlos die Spanne vom Gesamtwerk hinab zum Einzelton überbrücken wie die Harmonik: Die Pausen auf der Achtel-Ebene lassen sich wohl nur bei sehr wenigen Werken aus dem Pausieren eines Instruments auf Satz-Ebene ableiten.

Bei einzelnen Tonklassen ist das einfacher:⁸¹⁶ Der Ausnahme-Ton *as* ist im Gesamt-Tonvorrat von Teil III eine Singularität, siehe Tabelle 10.9. In der konkreten Auskomponierung ebenso: Dort erklingt er in #33 nur für ein Viertel, im Falle von Teil IV #41 T. 66 sogar nur für ein (sehr schwaches) Sechzehntel!

Aber auch bei der Instrumentation gibt es ähnliches:⁶¹¹ Der Alt ist die einzige Stimme die jemals in einem ganzen Teil pausiert, nämlich in Teil IV.²⁰⁷ Im Terzett #51 »Ach, wann wird die Zeit erscheinen« fordert er explizit auf »Schweig!«, um dann in dessen Mittelteil – zu pausieren.

Allerdings gibt es auch Konstellationen, die nicht übertragbar sind zwischen verschiedenen Skalen der Strukturierung:

(a)⁸¹⁷ Die Folge der Funktionen D–S–T entspricht den Tonarten der drei Choralsätze mit der Melodie »Vom Himmel hoch, da komm ich her« #9 D-Dur – #17 C-Dur – #23 G-Dur, und⁸¹⁸ der der allerletzten drei Choralsätze #53 A-Dur – #59 G-Dur – #64 D-Dur, ist aber⁸¹⁹ auf der Ebene unmittelbarer Akkordfolgen im Bachschen Stile keine gültige Kadenzformel.

⁸²⁰ Gleiches gilt für (b) den Übergang von Teil III zu Teil IV: D-Dur – F-Dur, also die Folge T–tP.

Diese Fälle aber sind durchaus Ausnahmen. Generell sind Selbstähnlichkeit und quasi-fraktale Gestaltung eine wichtige Grundlage sowohl von Rezeptionsmechanismen als auch vom kompositorischen Handwerk.

— 8 —

²² Im Gegensatz zu Neuer Musik, wo das prinzipiell ohne weiteres möglich ist.

Kapitel 11

Die Abfolge der Tonarten der Arien

11.1 Die Konstruktion der Tonartenfolge

Einen anderen Einblick in die Organisation der harmonischen Verläufe ergibt sich, wenn wir als Stichprobe die Abfolge der Tonarten der Arien wählen.

Methodologische Zwischenbemerkung xiv:

Der arbiträre analytische Schnitt und seine Indizfunktion

Die diesem Vorgehen zugrunde gelegte erkenntnistheoretische Hypothese ist diese:

Wenn nämlich ein Kunstwerk eine konsistente Gesamtstruktur hat, dann finden sich Spuren dieser inneren Logik zwangsläufig in (nahezu) beliebigen Schnitten durch das zu untersuchende Objekt. Ähnlich wie ein erfahrener Internist aus einem zweidimensionalen Bild recht genaue Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der geschnittenen Organe im Dreidimensionalen ziehen kann, so können uns Untersuchungen wie »Taktarten der Arien« oder »Akkorde am Choral-Zeilenschluss« Auskunft geben über die Strukturgesetze des Gesamtwerkes. ——

Die Tonarten der Arien scheinen aufs sorgfältigste disponiert:

Je nachdem, ob man die Tonarten der Arien auf die Funktionen/Stufen (a) der Tonart des Gesamtwerkes (wie in diesem Abschnitt) bezieht oder aber (b) auf die Tonarten der einzelnen Teile (siehe Abschnitt 11.2), erhält man ein je anderes Bild: in (b) eine triviale Grundformel mit (zunächst) unerklärlichen Abweichungen, in (a) eine genau ausgewogene Mengenlogik. Diese kann, ähnlich wie die rein äußerliche Besetzungslogik, siehe oben Abschnitt 5.3, durch eine Sammlung von globalen Regeln hervorgebracht werden.

Während Ableitung (b) der Gliederung in die sechs Teile mit ihren je zwei Arien folgt, ⁸²¹interferiert die Logik von (a) jedoch zu dieser Gliederung: Es finden sich vier Dreier-Gruppen nach der Formel

$$(3 * 3) + 3$$

⁸²²Eine erste Regel, die in Details bald modifiziert werden wird, kann formuliert werden als

REGEL 26:

Die Tonarten der ersten neun Arien sind alle verschieden.

(Es handelt sich um eine spezielle Ausprägung des allgemeinen Prinzips des Wiederholungsverbotens, was seinerseits eine Verschärfung des *varietas delectat* ist.)

Dies wird konkretisiert zu REGEL 27:

Diese Tonarten werden erzeugt durch eine Menge von *Generatortönen*, die ein lückenloses Feld von Quinten aufspannen. Die mittleren drei dieser Töne sind die Grundtöne der Hauptfunktionen der Gesamttonart, also *g*, *d* und *a*. Ihre Gesamtfolge lautet also

$$b - f - c - g - d - a - e - h - fis$$

Alle diese bestimmen je einen Tonvorrat/eine Tonart, indem sie zunächst als Grundtöne einer Durtonleiter verwendet werden. Für die mittleren drei ist damit alles getan, es ergeben sich die naheliegenden Tonarten G-Dur, D-Dur und A-Dur.

Die beiden äußeren drei Tonmengen/Tonarten werden in einem weiteren Schritt leicht, aber signifikant modifiziert: Die unteren drei Tonmengen werden interpretiert als die *parallelen* moll-Tonarten, und mit den entsprechenden Leittönen (großer Sexte und Septime) angereichert; die oberen drei werden ersetzt durch die *gleichnamigen* moll-Tonarten, also die Dur-Terz durch die moll-Terz ersetzt (und ebenfalls Stufen hinzugefügt, wie üblich).

⁸²³Diese Konstruktion führt also zu den Tonarten

$$g\text{-moll } d\text{-moll } a\text{-moll} - G\text{-Dur } D\text{-Dur } A\text{-Dur} - e\text{-moll } h\text{-moll } fis\text{-moll}$$

⁸²⁴Dieselbe Konstruktion kann auch umgekehrt formuliert werden:

REGEL 28:

Die mittleren Tonarten sind die Tonarten der Hauptfunktionen.

Die unteren drei sind deren *gleichnamige* moll-Tonarten.

Die oberen drei sind deren *parallele* moll-Tonarten.

Unter der Voraussetzung des Ausgleiches des syntonischen Kommas, also $Tp=ddd$ und $tP=SSS$, entspricht der Schritt in die parallele moll-(/Dur-)Tonart ja bekanntlich der Verschiebung des Grundtones um drei Quinten nach unten(/oben). Genau diese Gleichsetzung ermöglicht hier eine interessantere und natürlichere Konstruktion von neun verschiedenen Tonarten im Quintenabstand, als es eine simple Skala von Dur-Tonarten wäre.

				S		S			S		
A	B	T	A	B	A	S	T	B	T	S	T
A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
#4	#8	#15	#19	#29	#31	#39	#41	#47	#51	#57	#62

1 Generierende Ableitung

Σ

4 d T D (dP) Dp D
 5 T Sp S Tp SS Tp Tp
 3

FUGA

2 Fächerreihe und Translimitation

#48

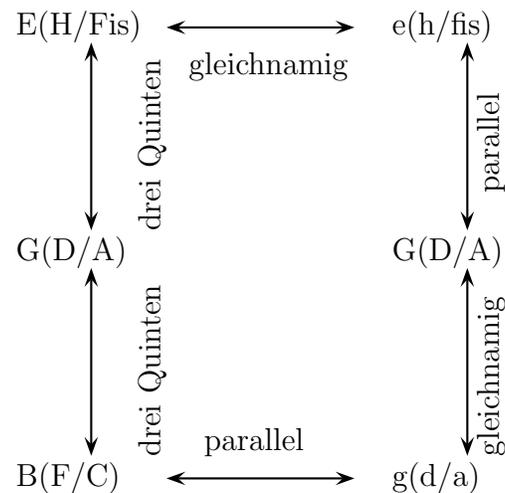
3 Pol mit Vorzeichenwechsel

4 Dur/moll getrennt, Translimitationen

5 Symmetrien im Zentrum

Tabelle 11.1: Besetzung und Tonarten der Arien

Die sich ergebenden Relationen sind



⁸²⁵Nichtsdestotrotz ist es nur die Quint-Anordnung der Generatortöne (also die Schicht tiefer im Mittelgrund als die vordergründigen Tonarten), welche den weiteren Prozess der weiteren Anordnung regieren und verständlich machen. Diese Tonarten bezeichnen wir durch ihre Positionsnummer von unten nach oben, und benennen sie als »q1« oder »Q4«, je nachdem ob sie in moll oder Dur stehen.

Das Ergebnis ist, vergleiche Zeile 1 in Tabelle 11.1, bei beiden Varianten der Definition allemal

q1	q2	q3	Q4	Q5	Q6	q7	q8	q9
g-moll	d-moll	a-moll	G-Dur	D-Dur	A-Dur	e-moll	h-moll	fis-moll
s	t	d	S	T	D	Sp	Tp	Dp
b	f	c	g	d	a	e	h	fis

Bereits ganz zu Beginn, bei der Betrachtung der Besetzungen der Arien in Kapitel 5.3 erwähnten wir die REGEL 29:

Jeder Teil soll eine Arie in Dur und eine in moll erhalten.

Dass R 26 und R 29 konfligieren ist evident, denn erstere generiert ja Dur und moll in den Mächtigkeiten

$$3 : 6$$

Da muss nun eine erste wichtige Korrektur angebracht werden:

REGEL 30: Eine der moll-Tonarten muss durch eine punktuelle Modifikation durch eine Durtonart ersetzt werden.

Dies verändert das Verhältnis von Dur zu moll nach

$$4 : 5$$

was eine notwendige Voraussetzung für die Anwendbarkeit von R 29 ist.

Diese Tonarten werden nun in eine zeit-1-liche Reihenfolge ihres Auftretens gebracht durch ...

REGEL 31: Aus der Skala von q1 bis q9 werden (solange das möglich ist) Lesefolgen von drei Tonarten herausgenommen und hinter einander gesetzt, von unten nach oben mit der Schrittweite zwei und je Lesefolge mit je anderem Startpunkt, den es noch zu bestimmend gilt.

Die Schrittweite zwei entsteht dabei aus verschiedenen Quellen:

1. ⁸²⁶Sie entspricht dem Intervall der Doppel-Quinte, das auch zwischen der Ausgangstonart und dem »Sohn« in #6 liegt.
2. ⁸²⁷Sie ist die einfachste Zahl, welche gegen die Breite des generierenden Kernes, die Drei, *schwebt*. ⁸²⁸Deshalb werden je Lesefolge alle drei Ausgangsfunktionen (S, T und D) genau je einmal verwendet, was der *varietas delectans* entspricht. (Dies gilt zwangsläufiger- und dankenswerterweise auch für die drei nach zweimaligem Auslesen übrigbleibenden Tonarten, die selbst nicht mehr in dieses Leseraster gebracht werden können.)

Die eingeklammerte Wortfolge »(so lange das möglich ist)« in R 31 ist eigentlich zutiefst überflüssig, da es ja eine ubiquitäre Meta-Regel ist, dass alle aufgestellten Prinzipien nur so lange streng durchgehalten werden, bis ein Konflikt auftritt, der Maßnahmen erfordert und so ein **strukturgenerierender** wird. Dies ist bei R 31 von vornhinein zu sehen, da die beschriebene Auswahlmethode ja dreimal gar nicht angewandt werden kann.

Es ergeben sich nämlich diese möglichen Lesefolgen, aus denen maximal zwei kombiniert werden können:

q1	q2	q3	Q4	Q5	Q6	q7	q8	q9
q1		q3	Q4	Q5	Q6			
	q2		Q4	Q5	Q6	q7		
		q3	Q4	Q5	Q6		q8	
			Q4	Q5	Q6	q7		q9

Aus R 29 und R 30 folgt ein schönes Beispiel für einen **strukturgenerierenden Konflikt**:

Erstens:

Da neun Arien genau viereinhalb Teile anfüllen, kann die R 29 eingehalten werden: Die überzählige moll-Arie eröffne den Teil V. Wie es dann weitergeht ist ja eh noch nicht bestimmt, dann möge halt irgendwie eine Dur-Arie folgen.

Bezeichne im Folgenden A1, A2, A3 etc., die erste, zweite Arienposition etc., also A1=I.1, A2=I.2 A3=II.1 in der bisherigen Schreibweise. Zunächst einmal ungeachtet der bereits erwähnten, später notwendig werdenden **punktuellen Modifikationen**, stünde nach dem Stand der bisherigen Regeln also fest ...

I	II	III	IV	V	VI
A1 A2	A3 A4	A5 A6	A7 A8	A9 A10	A11 A12
	⋮		⋮	$\left. \begin{array}{c} q9 \\ q8 \\ q7 \\ q3 \\ q2 \\ q1 \end{array} \right\} \text{(Dur)}$	

Zweitens:

⁸²⁹ Allemal tauchen die zwei Dur-Tonarten Q4 und Q6 in derselben Lesefolge auf. Sie dürfen aber nicht im selben Teil auftauchen, und auch nicht an Position A9 stehen, wo ein moll hingehört. Also gibt es nur zwei Möglichkeiten ihrer Platzierung;

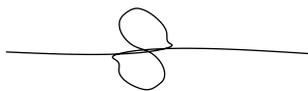
I		II		III		IV		V		VI	
T		S		T		tP		D		T	
A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
q2	Q4	Q6									
t	S	D		Q4	Q6	q8					
			S	D	Tp						

Selbstverständlich muss R25 in Betracht gezogen werden, die Haupttonarten der einzelnen Teile. ⁸³⁰ Dann zeigt die erste Variante einen Abstand von sechs Quinten zwischen den Arientonarten und den Tonarten des enthaltenen Teiles, die zweite hingegen nur eineinhalb. ($T - t = 3$ Quinten und $T - Tp = 0,5$ Quinten). Es wird folglich die zweite gewählt.

⁸³¹ Daraufhin (Zeit-2) folgt aus R29 eine Beschränkung auf lediglich zwei Möglichkeiten für den Anfang, denn die einzig verbleibende Dur-Arie Q5 muss in Teil I auftreten. Nebenbei ergibt sich dabei die Abfolge der letzten drei Arien, indem die übrig gebliebenen in eine Form gebracht werden, die dem hier nun nicht mehr möglichen zyklischen Lesen zumindest so nahe wie möglich kommt, getreu dem Prinzip der minimalen Willkür:

I		II		III		IV		V		VI	
T		S		T		tP		D		T	
A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
			Q4	Q6	q8						
			S	D	Tp						
q3	Q5	q7				q1	q2	q9			
d	T	Sp				s	t	Dp			
Q5	q7	q9				q1	q2	q3			
T	Sp	Dp				s	t	d			

⁸³² Hier sind die Abstände von Arien- zu Teil-Tonarten für beide Varianten etwas weniger stark unterschieden: zweieinhalb gegen vier Quinten. Allerdings ist das Verbringen von q1 bis q3 nach A7 bis A9 in der zweiten Variante überaus langweilig, ein deutlicher Verstoß gegen das *varietas delectat*, und das q3 auf der d gegen Teil V auf der D ein wohl eher unwillkommener Konflikt. Es wird folglich die erste Variante gewählt.



Die Konstruktion bis hierhin folgt dem Prinzip der **Minimierung der Willkür**, da keine Maßnahmen getroffen werden, ehe (Zeit-2) sie nicht notwendig werden. ⁸³³ Dem folgend ist erst in Teil IV die bereits oben absehbare punktuelle Modifikation nötig, die aus einer moll- eine Dur-Tonart macht, wenn R29 nicht verletzt werden soll.

⁸³⁴ Da das Auftreten der **t**, der vermollten Grundtonart des Gesamtwerkes, architektonisch höchst bedeutsam verwendet werden kann, bleibt dieses bestehen. ⁸³⁵ Statt dessen wird die hier eigentlich verlangte **s** ersetzt durch **SS**, **g-moll** durch **C-Dur**, also statt in **moll** in **Dur**, **aufgewogen** durch eine **Quinte** mehr nach unten.

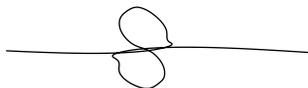
REGEL 32:

Mit **q1** erklingt statt **s=g-moll** durch **punktueller Modifikation** stattdessen **SS=C-Dur**.

Viele weitere, aber verstreute Einzelbefunde, die das Ergebnis genau dieser Entscheidung gutheißen, finden sich durch die anderen Lesarten der sich ergebenden Tonartenfolge, wie dargestellt unten in Abschnitt 11.2. Zum Fehlen von **g-moll** unten mehr, siehe Abschnitt 12.7.

Somit determinieren obige wenige REGELN, gefolgt von drei einzelnen Entscheidungen (die ihrerseits fast zwangsläufig fallen) als dem einfachst möglichen Axiomensystem vollständig das Endergebnis:

I		II		III		IV		V		VI	
T		S		T		tP		D		T	
A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
q3	Q5	q7	Q4	Q6	q8	q1	q2	q9	...		
d	T	Sp	S	D	Tp	SS	t	Dp			
a-moll	D-Dur	e-moll	G-Dur	A-Dur	h-moll	C-Dur	d-moll	fis-moll	...		



⁸³⁶ Die fehlenden letzten drei Arien bringen nun lediglich Wiederholungen bereits eingeführter Tonarten. Dies zeigt nicht nur Bachs weise Mittelbeschränkung, sondern ist durchaus dialektisch gesetzt: ⁸³⁷ Die scheinbare Energielosigkeit des Rückgriffes auf bereits eingeführte Tonarten ermöglicht es erst der einmal in Gang gesetzten Dynamik, sich auf anderen Ebenen der Gestaltung umso heftiger fortzusetzen, in Text, Gesamtharmonik, Gesamtwerk, ja verlangt es von ihnen, siehe die nächsten Abschnitte. Gerade weil der Permutationsprozess und das Wiederholungsverbot ab A10 nicht beibehalten werden, bekommen die verschiedenen dort beschriebenen Konturen von A1 bis A9 (Pol, zwei Fächer, **Symmetrien** etc.) ihre Signifikanz. Diese Behandlungsweise des Parameters Tonart ist genau deshalb ein typisches Beispiel für eine **Nullstellung**.

Das Wiederholungsverbot war qua R 26 für A1 bis A9 konstitutiv. Ebenso konstitutiv ist jetzt seine Negation. Um dies noch zu unterstreichen sind ⁸³⁸ die Wiederholungen A10 bis A12 in sich selbst nochmals wiederholend: die Form **D** tritt insgesamt zweimal auf, die Form **Tp** wird sogar zweimal wiederholt, tritt also dreimal auf. Insgesamt folgen die Ableitungen aus **T**, **D** und **S** der Formel

$$5 + 4 + 3$$

⁸³⁹ Dieses Verhältnis der Häufigkeiten ihrer Verwendung **zapft an** die konventionelle Rangfolge dieser Hauptfunktionen.

Dieselbe Verteilung würde auch gelten für die Ableitungsvorschriften Xp , X und x (mit $X = S/T/D$), wenn nicht obige Modifikation durch R 32 wäre. ⁸⁴⁰ Nun gilt hingegen:

$$Xp + X + x + XX = 5 + 4 + 2 + 1$$

⁸⁴¹ Gerade als die relativ strengen generierenden Prinzipien erschöpft sind, und eine erste freie Setzung möglich ist, verstößt der Komponist mutwillig gegen R 29 und setzt in Teil V beide Arien in moll. Vielleicht um die Änderung im REGEL-System des Mittelgrundes besser in der Vordergrundgestalt hörbar exprimieren zu können, werden R 26 und R 29 gleichzeitig (Zeit-1) negiert.

11.2 Andere Lesarten und Interpretationen der Tonartenfolge

Der Verfasser hat, ehrlich gesagt, über viele Jahre die verschiedensten, viel komplizierteren Axiomensysteme ausprobiert, ehe sich die soeben vorgestellte relativ einfache Konstruktion eröffnete.

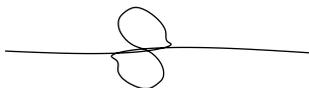
Dass dies so problematisch war hat durchaus seinen objektiven Grund in der Faktur: ⁸⁴² Die sich ergebenden Fakten der Vordergrundes ergeben nämlich in zahlreichen ganz anderen Lesarten ebenso sinnvolle, funkelnd-schöne und verführerische Erkenntnisse und Zusammenhänge, ohne dass diese aber je, einzeln genommen, vollständig deterministisch und konstruktiv würden.

Betrachtet man z. B., wie oben als Fall (a) erwähnt, die Arientonarten nicht bezogen auf D-Dur, sondern auf die Grundtöne der einzelnen Teile (= eine Einteilung in je zwei, welches deutlich gegenüber der Drei obiger Herleitung schwebt), so ergibt sich natürlicherweise ein ganz anderes, aber ebenfalls nicht unregelmäßiges Bild :

	I	II	III	IV	V	VI
moll \implies Dur	d T	Tp T				
Dur \implies moll			D Tp	D Tp		D Tp
moll \implies moll					Tp Sp	

⁸⁴³ Jeder Teil (bis auf V) enthält eine Dur- und eine moll-Arie. Normalfall scheint die trugschlüssige Formel D–Tp zu sein, eine Kadenz Dominante–Tonika, wobei letztere durch einen mollklang (die Parallele) ersetzt ist, wodurch die Kadenz statt eines schließenden einen öffnenden Charakter erhält.

⁸⁴⁴ Teile I und II bringen anscheinend Varianten dieser Grundformel: Vermollt wird die erste Tonart (die der D) statt der zweiten (T), in Teil II auf dieselbe Weise wie sonst diese, in Teil I zusätzlich noch auf andere Weise (Terzaustausch statt Parallelenbildung). ⁸⁴⁵ Gerade in Teil V, da die Grundformel sich fest etabliert zu haben scheint, wird die massivste Ausnahme gebracht: ein Teil, welcher zwei Arien in moll enthält.



⁸⁴⁶ Betrachten wir nun die Summen der Arientonarten, so ergibt sich wegen der Verdoppelungen und oben erwähnter Ausnahme (SS statt Sp) für die Grundtöne der Tonarten die Formel

$$12 = 4 * 1 + 1 * 2 + 2 * 3$$

...genauer ...

	Dur		moll
fis			1
h			3 (!!)
e			1
A/a	2	+	1
D/d	1	+	1
G	1		
C	1		

⁸⁴⁷ Das Verhältnis der Geschlechter lautet, im Gegensatz zur ursprünglichen R.29,

$$\text{Dur} + \text{moll} = 5 + 7$$

^{†492} Dieses **schiefsymmetrische** Verhältnis ist ein ubiquitäres und fundamentales musikalischen Handwerks, nämlich das von schwarzen zu weißen Tasten auf der Klaviatur.

Im Zentrum des Quintenaufbaus der Arien steht der Grundton a, welcher sich zunehmend als Zentralton darstellt. Von diesem geht es drei Quinten auf- und abwärts, ⁸⁴⁸ sowohl in den systematisch disponierten A1 bis A9 (siehe Spalte Σ in der ersten Zeile von Tabelle 11.1 auf Seite 231), aber auch ⁸⁴⁹ unter Einschluss von A10 bis A12, siehe obige Tabelle.

Diese Aussage ist gleichwertig mit: Die höchste Tonart ist die moll-Parallele der Durtonart auf a; die tiefste Tonart ist die Dur-Parallele der molltonart auf a; beide also **Tp** und **tP** bezogen auf a.

⁸⁵⁰ Dies widerspricht in **schiefsymmetrischer** Weise der Ausgangskonstruktion, wo ja der Ton d das Zentrum bildet. Diese Verschiebung ergibt sich durch das Ersetzen der Generatortöne durch die nominellen Grundtöne im unteren Drittel (Verschiebung um drei Quinten nach oben) und dem **ausgleichenden** Hinzutreten des Grundtones von C-Dur statt von g-moll (wieder eine Quinte nach unten).



⁸⁵¹ Die Erkenntnis des Aufbaus der Reihe wird erschwert durch das Auseinander-treten von Generator-ton und konventionellem Grundton: das a-moll von A1/q3 erscheint als d (Molldominante) von D-Dur, ist aber konstruiert als **SSp**.

⁸⁵² Ebenso ist das d-moll von A8/q2 ein **SSSp**.

Das g-moll in q1 wäre ein **SSSSp**, moll-Parallele von B-Dur. Nicht zuletzt wegen der beiden vorstehenden Ableitungen ist sein Ersatz durch **SS=C-Dur** eine Maßnahme, die sowohl Zusammenhänge verunklart aber auch natürlich erscheinende neue schafft:

⁸⁵³ Die beiden Werkhälften beginnen mit den Arien in $d=SSp=a$ -moll und $dP=SS=C$ -Dur.

Zeichnet man also auf und meditiert über die konventionellen Grundtöne, siehe die schwarzen und weißen Notenköpfe in Zeile 1 von Tabelle 11.1 auf Seite 231, dann sieht man wegen genau der unterschiedlichen Lage von Generator-ton und Skalen-Grundton ganz andere Gestalten als bei der Generierung:

⁸⁵⁴ Zeile 2 in dieser Tabelle z. B. verdeutlicht eine *Fächerreihe*. Diese kommt zustande weil (1) in der ersten Lesefolge der Grundton von A1 soviel höher steht als der Generator-ton, nicht aber bei A2 und A3, und (2) auch nicht in der zweiten Lesefolge, bei A4, und weil (3) die letzte Lesefolge ganz unten beginnt.

⁸⁵⁵ Diese Reihe beschleunigt exponentiell und zielt auf *fis*-moll in A9, V/#47, »Erleuchtet auch meine finstre Sinnen«.

⁸⁵⁶ Dieses *fis*-moll wird durch den größten auftretenden Schritt erreicht, durch die sechs Quinten (also dem Tritonus) von A7/C-Dur nach *fis*.

⁸⁵⁷ Die Tonart *d*-moll bei Position A8 ist dabei lediglich Durchgangston aufwärts, genauso wie schon das strukturell recht triviale A-Dur bei A5.

⁸⁵⁸ Die Schärfe der Kontur dieser Bewegung kommt nicht zuletzt dadurch, dass in den drei Lesefolgen bei der Konstruktion die höchststehenden Tonarten, die moll-Parallelen der Hauptfunktionen Xp mit höchstmöglicher rhythmischer Prägnanz jeweils die Lesefolge beschließen, und das in aufsteigender Reihenfolge. (Vielleicht wäre ein Regelsystem welches dieses Phänomen zur grundlegenden REGEL macht ebenso knapp und komplett wie unser Vorschlag oben?)

⁸⁵⁹ Der Impetus dieser gewaltigen Aufschwungsbewegung sprengt nun den vorgegebenen formalen Rahmen – eine bloße Fortsetzung (nach oben: Arie in *cis*-moll, oder nach unten: Arie in F-Dur) würde weder dem rein musikalischen Gehalt noch einer transmusikalischen Bedeutung gerecht – kompositorische Prozesse verlangen immer nach einem Umschlag von Quantität in Qualität.

Tatsächlich erscheint auch direkt anschließend an die *fis*-moll Arie A9/#47 das Evangelisten-Rezitativ #48:

»Als das der König Herodes hörte, erschrak er, und mit ihm das ganze *Jerusalem*.«

⁸⁶⁰ Auf dieses letzte Wort geschieht die **tonal höchste Kadenz** des gesamten Weihnachtssoratoriums, eine Kadenz nach *cis*-moll.

^{†677} Die folgenden beiden Nummern, ein *Accompagnato*-Rezitativ und das oben schon besprochene *Prophezeiungs*-Rezitativ, modulieren dann äußerst steil über *e*-moll (sic! ^{†745}^{†746} Geburtstonart=»Sohn«-Tonart=Passions-Tonart) zur Zentral-tonart des Schlusses, nach *h*-moll zurück.

Methodologische Zwischenbemerkung xv: Hierarchie-bezogene analytische Vorfilter

Die Formulierung, dass »hier die höchste Kadenz, nämlich die nach cis-moll erreicht wird«, bedeutet nicht, dass nicht ebensolche Kadenzen an anderer Stelle auch auftreten.

In der Tat bringt Arie #47 selbst am Ende ihres A1-Teiles T.60 eine solche, dabei die Kadenz auf »Jerusalem« durch das doppeldominante *fisis* sogar quintmäßig übertreffend. Allein, diese Kadenzen stehen auf einer niedrigeren Hierarchieebene als die gerade betrachtete der Satzschlüsse und Satzübergangskadenzen. Eine »Kadenz« ist eben, wie Hufschmidt immer wieder betonte, weniger eine harmonische als vielmehr eine formale Maßnahme.

Eine flache Betrachtungsweise aller harmonischen Ereignisse (also ohne Berücksichtigung ihrer formalen Gewichtung) wäre im Sinne der Stichprobentechnik des arbiträren analytischen Schnittes, siehe Methodologische Zwischenbemerkung xiv auf Seite 229, ein a priori ebenso legitimes Analyseverfahren.

Diese würde z. B. das cis-moll mitten in #47 (Takt 60) als das linear erste Auftreten einer solchen Kadenz entsprechend würdigen.

Diese Betrachtungsweise würde allerdings das erste Auftreten von fis-moll auch am schon an Ende des B-Teils des Eingangschores #1 zu konstatieren haben, wo es lediglich normale Dp/Tg ist.

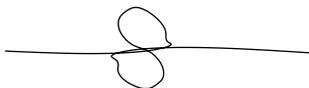
Eine noch weitergehende Materialisierung der Analyse würde dann einen (rein notationstechnisch durchaus vorhandenen) cis-moll-Klang in #1, T. 62, 2. Sechzehntel und einen anderen in #26, T. 15, 6. Achtel bewerten müssen.

Welche Betrachtungsgranularität jeweils gewählt werden muss, um zu sinnvollen Aussagen über die phänomenologischen Wirkmechanismen im Rezipienten zu kommen – welche »Brille aufzusetzen ist«, wie Wolfgang Hufschmidt sagt – entscheidet sich bei der zusammenfassenden Auswertung der Teilergebnisse der verschiedenen Analyseschichten.

Die Anwendung eines analytischen Vorfilters kann zum Erkenntnisgewinn zweckmäßig sein, muss aber immer als solches, und auch in ihrer Begrenzt- und Bedingtheit, bewusst bleiben.

— 8 —

⁸⁶¹ Liest man hingegen nur die Unterkanten wie in Zeile 3 (gegebenenfalls unter Einbeziehung des Generatortons von A8, dem tiefen F), so erkennt man man am Übergang V/VI, A10/A11 wieder einmal einen Pol mit Vorzeichenwechsel, als **quasi-fraktale Spiegelung** des ^{†676} Poles der oberen Ebene hörbar. Hier ist der Schritt zum *fis* sogar sieben Quinten groß, also der chromatische Schritt. ⁸⁶² Bei dieser Lesart ist nun nicht das d-moll, sondern das C-Dur von A7 nur ein Durchgangston abwärts.



⁸⁶³ Liest man nur die Grundtöne der Dur-Tonarten so zeigt sich das Bild in Zeile 4: Das (nach Regel R 32 als Korrektur) hinzugefügte C-Dur macht deren Abfolge ebenfalls zu einer Fächerreihe. ⁸⁶⁴ Diese zielt auf ein E-Dur hin, welches aber nicht kommt. ⁸⁶⁵ Stattdessen pendeln die frei gesetzten Arien A10 bis A12 um diesen Grundton *e* herum, und scheinen ihn geradezu systematisch zu vermeiden.

⁸⁶⁶ Ein E-Dur wäre die Negation der ^{†746} Passionstonart *e-moll*, und hierfür ist, da die Passion ja noch lange nicht einmal begonnen hat, in diesem Werke kein Platz. ⁸⁶⁷ Allemal ist E-Dur eine relativ seltene Tonart, und fehlt im letzten Drittel des Gesamtwerkes fast vollständig.

⁸⁶⁸ Die Arie in E-Dur fehlt im Gesamtwerk auf ähnliche Weise wie ^{†740} das *gis* im Tonvorrat von #6.



⁸⁶⁹ Betrachtet man andererseits nur die Arien in *moll*, so sieht man einerseits die regelmäßig aufsteigende Oberkante der Fächerreihe *d-Sp-Tp-Dp*, also hauptsächlich die Parallelen der Hauptstufen, siehe Zeile 2. Das *d-moll* bei A8 ist in dieser Lesart ein unauffälliges Durchgangsphänomen.

In der Vordergrundgestalt hingegen sind die vermollten Hauptstufen, wie ausgefiltert in Zeile 4 von Tabelle 11.1, selbstverständlich von enormer Prägnanz: Allein dass ⁸⁷⁰ eine Arie in *a-moll* den Reigen eröffnet ist auffällig und hat bereits im Kontext des oben geschilderten programmatischen doppelten Quintantstieges konstitutive Bedeutung (siehe Abschnitt 10.5. Ebenso dann in der Beziehung zu der das Gesamtwerk beschließenden Choralvariation).

Die *Tonika des Gesamtwerkes in moll* nun, die Arie A8, #41, »Ich will nur dir zu Ehren«, ist konstruktiv bedeutend weil sie ⁸⁷¹ im Goldenen Schnitt des Gesamtwerkes liegt. ⁸⁷² Sie wird als absolute **Singularität**, nämlich als *strenge vierstimmige Fuge* realisiert.

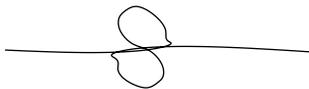
⁸⁷³ Die absteigende Folge A1/*a-moll*, A8/*d-moll*, zielt selbstverständlich **translimitierend** hin auf eine Arie in *g-moll* bei (circa) der theoretischen Position A15, siehe Zeile 5.

⁸⁷⁴ Ein Satz in *g-moll* aber kommt im ganzen Werk nicht. Dies ist bemerkenswert, da eine *moll*-Subdominante ja auch zu Bachs Zeit (Zeit-3) schon durchaus üblich war, wenn auch nicht so inflationär gebraucht wie in der Romantik.

⁸⁷⁵ Die entsprechende Arie hat er dann erst zwölf Jahre später, knapp vor seinem Tode nachgeliefert, nämlich im letzten Satz der *h-moll*-Messe, dem Agnus Dei, dem ⁸⁷⁶ einzigen Satz jenes Werkes mit *b*-Vorzeichen! ⁸⁷⁷ Fortschreitungslogiken können sich im Werke großer Komponisten auch **werkübergreifend** realisieren, ohne viel an konkreter Wirksamkeit zu verlieren.

⁸⁷⁸ Das Lamm Gottes der Passion wird in vorliegendem Werk hingegen durch den ersten und letzten Choralatz realisiert, und ^{†745} ^{†746} durch das *e-moll* des Sohnes aus #6.

⁸⁷⁹ Die kanonischen Verlängerungen der Dur- und der *moll*-Arien, die Arien in E-Dur und *g-moll*, fehlen beide auf ähnliche Weise und aus ähnlichen Gründen.



In der schiefsymmetrischen Mitte des Werkes, im eigenartigen Teil IV, da wo Fächer und Pol zum letzten Schritt ansetzen, umgeben von A5 bis A10, finden sich eine Fülle von Symmetrien, welche nicht zuletzt die Wahl für R 32 nochmals begründen, siehe die eingekreisten Ziffern in Zeile 5 von Tabelle 11.1 auf Seite 231:

- ①⁸⁸⁰ A5 bis A8 bilden eine symmetrische, absteigende Linie. Dabei ist das Symmetriezentrum ein nicht-erklingendes g , ähnlich wie das klingende g von A4 die erste Werkhälfte teilt.⁸⁸¹ Der Ton d muss, um die Linie zu sehen, in zwei verschiedenen Rollen gelesen werden: In A6 als Grundton der Dur-Parallele der moll-Tonart des Generatortons h und als Bestandteil der Linie, aber nicht vordergründig als Grundton erklingend; in A8 als Grundton der moll-Parallele der Durtonart des Generatortons f und nicht Bestandteil der Linie, aber als Grundton erklingend.¹
- ②⁸⁸² Diese beiden Rollen des Tones d (beide möglichst weit entfernt von seiner ursprünglichen Rolle als Grundton eines Gesamtwerkes in Dur) umrahmen die punktuell eingeführte Tonart C-Dur horizontal symmetrisch.
⁸⁸³ Die klein-Terz-Abstände der Grundtöne $f-d-h$ entsprechen den natürlichen Verhältnissen der Tonarten F-d-D-h in ihrem zweifachem Parallel-Abstand, also tP-t-T-Tp.
- ③⁸⁸⁴ A5, A7 und A9 zeigen deutlich und auf kürzestem Raume die Mittelachse der Tonarten und ihre untere und obere Grenze (*klein-a*, *Groß-C*, *fis*'), zustande gekommen durch den ⁸⁵⁰ oben beschriebenen Wegfall der unteren Generatortöne etc. Die Intervalle und funktionalen Beziehungen sind dieselben wie im vorangehenden Verhältnis.
- ④⁸⁸⁵ Dasselbe Symmetriezentrum (*klein-a*) gilt, wenn man den Generatorton des d-moll-Fuge #41, das f , und das überschießende *cis* in Rezitativ #48 als Grenzen nimmt. Hier herrscht dann allerdings das eher künstliche Verhältnis der großen Terzen, erklärbar als tG-t-T-Tg.
- ⑤⁸⁸⁶ Verzichtet man auf R 32, liest also bei A7/q1 das ursprüngliche b , dafür aber bei A8/q2 nicht den Generatorton, sondern den sich ergebenden Grundton, dann ist die Abfolge q1-q2-q7, der in der Ausgangskonstruktion übriggebliebene Rest nach zwei Lesefolgen, gar nicht mehr so deformiert wie er bei Betrachtung der Generatortöne allein erscheint. Ganz im Gegenteil: um #41 herum (Fuge in der moll-Tonika) spannt sich auf engstem Raum mit $b-d-fis$ dieselbe Symmetrie wie in ⁸⁸⁵ vorangehender Beobachtung $f-a-cis$, allerdings um ein anderes Zentrum, um das d , also um ⁸²³ das Zentrum der Ausgangsdisposition, vor all den ⁸⁴⁸ das Zentrum verschiebenden Ableitungsschritten.⁸⁸⁷ Ist jene als Knickfigur angeordnet, so ist es hier eine nochmalige Übersteigerung eines linearen Anstieges. Beide zielen aber auf dasselbe Ziel, »er-schrak er« in #48. ⁸⁶⁰ ⁶⁷⁷

¹ Dieser Rollenwechsel war es übrigens, der dem Verfasser die Augen öffnete für die Systematik der Generatortöne.

- I #2 Da machte sich auch auf Joseph aus *Galiläa*, aus der Stadt *Nazareth*, in das *jüdische Land* zur Stadt David, die da heißet *Bethlehem*;
 #3 Auf *Zion*, und verlasse nun das Weinen
 #4 Bereite dich, *Zion*, mit zärtlichen Trieben,
 III #24 Wenn dich dein *Zion* mit Psalmen erhöht
 #26 Lasset uns nun gehen gen *Bethlehem*
 #27 Er hat sein *Israel* erlöst, ...
 Die Hülff aus *Zion* hergesendet
 V #44 Da Jesus geboren war zu *Bethlehem* im *jüdischen Lande* ...
 #44 da kamen die Weisen vom Morgenlande gen *Jerusalem*
 #48 Da das der König Herodes hörte, erschrak er und mit ihm das ganze *Jerusalem*.
 #50 Zu *Bethlehem* im *jüdischen Lande*; denn also stehet geschrieben durch den Propheten:
 Und du *Bethlehem* im *jüdischen Lande* bist mitnichten die kleinest unter den Fürsten *Juda*;
 denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk *Israel* ein Herr sei.
 VI #55 und weiset sie gen *Bethlehem*

Tabelle 11.2: Orte der Handlung

11.3 Transmusikalischer Gehalt der Fächerreihen

Die gemeinte Semantik der weit ausholenden Fächerreihe der Arien-Grundtöne kann eine dreifache sein:

Erstens:

⁸⁸⁸ Ausgehend von den Verheißungen im Alten Testament, hier repräsentiert durch die allererste Arie #4 in a-moll, »Bereite dich Zion«, reicht die Bedeutung des unter elenden Umständen geborenen Kindes (tiefster Punkt: C-Dur, z. B. im Choral #17, »Schaut hin, dort liegt im finstern Stall...«, Teil II, genau Mitte der ersten Werkhälfte) bis hinauf in die höchsten damaligen Herrschaftskreise (Mitte der zweiten Hälfte, #49, cis-moll »Da das der König Herodes hörte, er-schrak er«), dort historische Erschütterungen auszulösen^{↑860 ↑677}. ⁸⁸⁹ Man beachte das Auftreten der geographischen Namen, die ja allesamt für konkrete politische Realitäten stehen, siehe Tabelle 11.2:

⁸⁹⁰ Die Verteilung ist durchaus charakteristisch: »Galiläa« und »Nazareth« sind der Ausgangspunkt der Real-Handlung, »Zion« der des Verheißungskontextes.

⁸⁹¹ Das »jüdische Land« erscheint viermal, jedesmal zusammen mit »Bethlehem«, und einmal ein vereinzelt »Juda«, wie »Zion« aus dem alt-testamentarischen Kontext, also auch damals schon historisch.

⁸⁹² »Bethlehem« ist überall. ⁸⁹³ »Israel« taucht nur zweimal auf.^{↑860 ↑677} Höhepunkt ist das »erschreckende Jerusalem«.

⁸⁹⁴ Das Prophetenwort in #50 rückt Israel und Juda engstmöglich zusammen, wobei nicht klar ist ob hier tatsächlich das Nord- und das Südreich als getrennte politische Entitäten gemeint sind, oder ob eher metaphorischer Gebrauch vorliegt.

^{†860 †677} Die Tonarten folgen grob diesem Verlauf, mit dem erwähnten cis-moll auf »Jerusalem« und C-Dur für »schaut hin dort liegt im finstern Stall«.

Zweitens:

⁸⁹⁵ Von a-moll (Choral #5 »Wie soll ich Dich empfangen ... Jesu setze mir selbst die Fackel bei ... «) schließt sich trotz aller dialektischen Erörterungsarbeit (das Zick-Zack des Auf und Ab) der Kreis mit der Bitte »Erleucht auch meine finstern Sinnen«, #47, fis-moll.

Drittens:

^{896 †584 †39 †659} Das Echo des Weihnachtseignisses schwingt unbegrenzt, immer weiter aus – durch die Evangelien, das Kirchenjahr, die Menschheitsgeschichte (»Gehet hinaus in alle Welt ... «) Gleichzeitig aber die Bewegung des historischen Jesus von Nazareth hin auf Jerusalem, hin zur Passion, hin zu Ostern.

11.4 Transmusikalischer Gehalt der frei gesetzten Tonarten

^{†859} Mit dem Erreichen von fis-moll hat die Arienschicht ihre Möglichkeiten, zum harmonischen Aufschwung beizutragen, erschöpft.

Erstens:

^{†859} Dieser Schwung schwappt über in die Schicht der Rezitative:

⁸⁹⁷ Das abschließende vierstimmige Rezitativ #63 (welches ^{†233} die nach den Regeln der Besetzungslogik eigentlich später erwartete vierstimmige Arie vertritt) führt in äußerst geraffter Form, nämlich taktweise, in vertikal gespiegeltem Rücklauf heim zur Tonika – den letzte Kadenzschritt noch auskomponiert mit einer selbstähnlichen Raffung

$$(A^7) \text{ Fis}^7 \text{ H}^7 \text{ E}^7 \text{ A}^7 \text{ D}^7 \text{ G} \text{ h} \text{ E}^{\overset{9-}{7}} \text{ A} \text{ D} \text{ G}$$

⁸⁹⁸ Liest man das initiale A-Dur = D als Stellvertreter für cis-moll = Dg, dann geht der Rücklauf nicht nur von der höchsten Arientonart aus, sondern von der höchsten Tonart überhaupt. ⁸⁹⁹ Allemaal aber ist er ein quasi-fraktaler Reflex der ^{†677} auch mit cis-moll beginnenden steilsten Fallkurve des Werkes.

⁹⁰⁰ Diese acht Takte wiegen (auf dieser Gestaltungsebene) tatsächlich neun Arien auf.

Zweitens:

^{†838} ^{†841} Die Arienschicht (ihre Dynamik abgegeben habend an Secco- und Accompagnato-Rezitativ) bringt mit h-moll, A-Dur und wieder h-moll nun nur noch Wiederholungen von Tonarten – konsequentes Gegenverhalten zum vorher geltenden Wiederholungsverbot. ⁹⁰¹ Einerseits begünstigt diese Nullstellung noch die Wahrnehmung der harmonischen Dramatik in der Accompagnato-Schicht, gemäß dem Prinzip von konstant vs. variabel, das Hufschmidt als für erfolgreiches Komponieren so wichtig immer betont hat.

⁹⁰² Darüber hinaus aber trägt die Identität der Arientonarten Semantik durch das In-Beziehung-Setzen der jeweiligen Texte:

A5	III/#29	S+B	»Herr, Dein Mitleid, dein Erbarmen, tröstet uns und macht uns frei.«
A11	VI/#57	S	»Nur ein Wink von seinen Händen, stürzt ohnmächt'ger Menschen Macht.«

Für diese beiden gilt: ⁹⁰³ A-Dur, die in D-Dur normalste aller nicht-Tonika-Tonarten, stellt die beiden diametralen Eigenschaften Gottes dar, Allmacht und Barmherzigkeit, welche uns auf je ihre Art zunutze sind / sein können.

A6	III/#31	A	»Schließe, mein Herze, dies selige Wunder, fest in deinen Glauben ein«
A10	V/#51	[S+T]+A	»Ach, wenn wird die Zeit erscheinen, ach, wenn kömmt der Trost der Seinen?« »Schweigt, er ist schon wirklich hier!«
A12	VI/#62	T	»Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken, was könnt ihr mir für Furcht erwecken?«

Für diese drei gilt: ⁹⁰⁴ Die h-moll-Schicht (die zweitnormalste Tonart) beschreibt einen Dreischritt des Glaubens:

These: Der Entschluss.

Anti-These Der lebenslange Zweifel und Kampf mit der zweifelnden Mitwelt.

Synthese: Letztliche Gewissheit.

⁹⁰⁵ Die dritte Nummer dieser Gruppe ist zurückverknüpft zur Arie A8, Teil IV, #41, »Ich will nur dir zu Ehren«: (a) beide werden vom Tenor gesungen, (b) verdeutlichen das Selbstbewusstsein des Christen in handelnder vs. erdulder Rolle, und (c) stehen mit t und Tp konsequent neben der Haupttonart.

⁹⁰⁶ Die dritte Nummer dieser Gruppe ist aber ebenso nach vorne verzahnt, zur allerletzten Dreiergruppe, welche die »christliche Gewissheit« auskomponiert und nur auf der Formulierungsebene dialektische Züge aufweist:

#62	<i>Nun mögt ihr stolzen Feinde Schrecken</i>	Aria	IHR	=Feinde
#63	Was will der Hölle Schrecken <i>nun</i> da <i>wir</i> in Jesu Händen ruh'n ?	Rezitativ	WIR	=Gemeinde
#64	<i>Nun</i> seid <i>Ihr</i> wohl gerochen	Choral	IHR =wir	=Gemeinde

^{†639} Dieser Schluss-Satz #64 ist (nach I/#9, II/#23 und IV/#42) der vierte figurierte Choralatz, aber auch ^{†613} der erste wirkliche dieser Gattung, denn nur hier

erklingt der Orchesterkontrapunkt nicht nur zwischen, sondern auch gleichzeitig mit den gesungenen Zeilen.

⁹⁰⁷ Der allererste Choral (I/#5) erscheint zum zweiten Mal, die Melodie um einen Ganzton, also zwei Quinten erhöht, die Harmonik aber **dialektischerweise** um eine Quinte gefallen: Statt des fremden a-moll ^{↑733} sind wir nun nach D-Dur (scheinbar) heimgekehrt.

⁹⁰⁸ Dass ein siegreicher D-Dur-Choral im letzten Teil erscheint, aber keine solche Arie, mag auf den **transmusikalischen Gehalt** hindeuten, dass das Heil weder aus dem Individuum noch in ihm allein erlangbar ist, sondern *solī gratia* und nur in der Glaubensgemeinschaft.

Kapitel 12

Einige Singularitäten der Harmonik

Die wichtigsten Singularitäten der Gestaltung der Harmonik wurden im Text bereits ausführlich dargestellt. Folgende Abschnitte dienen lediglich der abschließenden Zusammenfassung.

12.1 Lücken im Quintspektrum

Die quintenbasierte Darstellung wie in den Abbildungen 10.9 und 10.10 und ihre Aussagekraft wurden oben in der Methodologischen Zwischenbemerkung xii auf Seite 203 gründlich kritisiert. Darin auftretende Lücken sind aber zumindest immer ein Anlass, genauer hinzusehen. Eigentlich ist eine Lücke in dieser Darstellungsart sehr häufig: bereits simple »harmonische« und »melodische moll-Tonleitern« haben immer zwei davon (wie $f-c-\dots-d-a-e-h-\dots-\dots-gis$ und $c-\dots-d-a-e-h-fis-\dots-gis$). Hier jedoch sind sie relativ selten, siehe die Abbildungen, und deshalb vielleicht ja **Strukturindiz**: 48 Sätze, also genau $3/4$, haben gar keine Lücken, auch wenn sie in moll stehen. Es gibt zwölf mit einer Lücke von einer Quinte und vier mit einer Lücke von zwei Quinten, aber keinen einzigen mit jenem Primitivfall von zwei Lücken!

Aber auch bei Sätzen, die letztlich keine bleibenden Lücken aufweisen, können solche *vorübergehend* entstehen, wenn die Tonvorräte nicht gleichmäßig im Quintenzirkel wachsen, sondern erst springen und die dadurch entstehenden Lücken danach (Zeit-1) gefüllt werden. Dies kann interessante Erkenntnisse bringen und ist recht bequem ablesbar an den TScore Quelltexten im Anhang E ab Seite 401.

Die allererste bleibende Lücke, das fehlende *gis* in #6, wurde in seiner Entstehung und Wirkung schon ausführlich diskutiert: Entstanden aus ^{†740} der Logik der Bewegungen der Grenzlinien, und inhaltlich ^{†747} das vollständige Schweigen der Dur-Terz der tragischen Christus-Tonart realisierend. Dieses wird noch betont weil es ⁹⁰⁹ die *einzig*e Lücke im ganzen Teil I bewirkt.

Umgekehrt kann aber auch *Lückenlosigkeit* eine Ausnahmestellung bedeuten, wenn nämlich viele Tonklassen auftreten. Wie oben schon festgestellt: ^{†803} das Quintspektrum der Sinfonia #10 geht lückenlos von *es* bis *eis*, also über denselben Stammton mit drei verschiedenen Versetzungen. (Ebenso vorher schon #7 von *des* zum *dis*, aber ersteres nur virtuell, wie ausführlich diskutiert in Abschnitt 10.6 auf Seite 220.)

Das Fehlen des *dis* in #13 ist ähnlich harmonisch begründet wie ^{†747} und liegt in dem alles-in-Bewegung-setzenden ^{†193} Auftritt des ENGELS: Von A-Dur über D-Dur moduliert er zwischenzeitlich nach h-moll, und dessen moll-Terz soll nicht durch ein *dis* (als Terz der Zwischendominante zur Subdominanten D(s)) »getrübt« werden. Die moll-Terz ist sogar noch der hier eingeführte ^{†571} Tiefton der Sopran-Solo-Stimme.

Der Tonvorrat wird für #14 ganz schematisch eine Quinte nach unten versetzt, einschließlich der Lücke, und tatsächlich *endet* dieses kurze Accompagnato sogar in e-moll.

Die Lücke in den vier Takten des Evangelisten-Rezitativs #16 ist von selber Art: Modulation von G-Dur nach a-moll, dessen Dur-Terz vermieden wird. (Obwohl wir bei jeder dieser Lücken eine Quinte nach oben modulieren, sind wir von Satz zu Satz immer eine Quinte gefallen.)

Ganz anders im Choral #17, Melodie »Vom Himmel hoch«: ⁹¹⁰ Hier enden ungewöhnlicherweise sämtliche Zeilenschlüsse auf demselben Klang, der Tonika von C-Dur. Nur deren Kontext wird ganz beiläufig umgefärbt: einmal mit dem *b* und einmal mit *dis+fis*. Dieses wirkt als (D)Dp wie eine starke plötzliche Öffnung, Entrückung, Aufhellung. Dies aber nur als Farbe, als Aura – die Lücke im Quintspektrum zeigt, dass eine wirkliche Gefährdung der Tonart nicht gewollt ist.

(Die Lücke in den wenigen 5 Takten von #22 ist wahrscheinlich bedeutungslos: Es gibt eine Zwischendominante zur zweiten Stufe, als D(Sp) und nicht als (D)DD, also nach a-moll und nicht nach A-Dur.)

Ähnlich wie im oben erwähnten Choral dient das *eis* in #28 einer Ausweichung nach fis-moll als (d)D oder Tg, einer expliziten Vermeidung der »normalen« Doppeldominante auf dem Wort »Ewigkeit« – daher die Lücke. ⁹¹¹ Der abschließende, noch weiter vereinfachte Ruf »Ky-rie-leis« nimmt die *musica povera* des SB-Chorales #7 wieder auf, siehe ^{†987} auf Seite 379.

Choral #33 »Ich will dich mit Fleiß bewahren« hat ⁹¹² die einzige Lücke am unteren Ende des Quintenzirkels. Diese entsteht durch den exzeptionellen Durchgangston *as* gleich in T. 2. Vermittelt wird er hier lokal nur durch seine enharmonische Aufhebung im *gis*, nur sechs Viertel später; global allerdings durch die viel weitergehende Rolle dieser Tonklasse, siehe Abschnitt 12.3 auf Seite 250.

Die Herleitung der Lücke im kurzen Evangelisten-Rezitativ #37 beginnt wie oben mit (D)Sp. Diesmal aber nicht als prädominante Vertretung einer DD sondern tatsächlich als Einleitung der Modulation durch die Fortsetzung (D)Tp.

Choral #42 »Jesu richte mein Beginnen« führt schon in T. 7 *es* ein für die Kadenzformel (D)S–T, in T. 34 *h* für (D)D und in T. 39 *cis* für (D)Tp. Eine DDD findet nicht statt, und damit kein *fis*, was ja die Negierung des Grundtones wäre. Deshalb die Lücke. Das Wiederauftreten des *es* in T. 43, in verminderter Terz fast an das *cis* anstoßend, bewirkt die »Heimholung« des Satzes über die Subdominante.

Das kurze aber architektonisch äußerst wichtige Evangelisten-Rezitativ #48 »Als das der König Herodes hörte« zeigt endlich die oben beschriebene »ganz normale« Lücke der harmonischen moll-Tonleiter von cis-moll, nur etwas verunklart durch die anfängliche Akkordfolge D–T in A-Dur, siehe die Beschreibung im tonalen Gesamtkontext in Abschnitt 12.5 auf Seite 255.

Das Accompagnato #52 hat, vom letztlich erreichten A-Dur aus gesehen, eine (D)Tp mit *eis* und eine DD mit *dis*. Diese beiden bilden die (recht konventionelle) Lücke.

Im Evangelisten-Rezitativ #55 mit dem lügenden HERODES gibt es Kadenzen nach fis-moll, h-moll und mit DD nach D-Dur, aber keine in die »Christus-Tonart« e-moll. Deshalb die Lücke.

Choral #59 »Ich steh an deiner Krippen hier« hat als einzigen harmonischen Reiz eine (D)Tp, deshalb die Lücke.

Hingegen von zentraler Wichtigkeit für die Gesamtarchitektur des Werkes die Lücke im Evangelisten-Rezitativ #60 »Und Gott befahl ihnen im Traum«. Dieses moduliert von e-moll nach fis-moll, allerdings ein einziges Mal im gesamten Werk *enharmonisch*, Abschnitt 12.5 auf Seite 256. Damit wird die natürliche Brücke h-moll peinlich vermieden, also auch das *ais*, daher die Lücke.

Das exzeptionelle Quartett #63 (Abschnitt 7.8 auf Seite 174) vollzieht einen »überschießenden« sechsfachen Quintfall (*cis* bis *g*), oder auch nur einen vierfachen (*fis* bis *d*), je nach Betrachtung. Die Klangfolge ist streng taktweise:

$$A^7 - Fis^7 - h - E^7 - A^7 - D^7 - G - D$$

Das anfängliche A^7 vertritt ein Cis^7 und das *h* ein H^7 . Beides vermeidet das *dis*, deshalb die Lücke. Und das *dis* wird vermieden, weil es die Negation des Grundtones des Gesamtwerkes wäre.

12.2 Enharmonische Situationen

Von einem eindeutigen enharmonischen Schritt kann man nur reden, wenn eine Tonklasse im hinführenden Kontext eindeutig »natürlicherweise« anders zu notieren ist als im wegführenden Kontext.

Als *enharmonische Interpretationsvariante* oder auch *enharmonische Rezeptionsmöglichkeit* bezeichnen wir eine Situation, wo eine enharmonisch andere Auffassung jedenfalls für kurze Zeit und mit anderem Fortgang als im Werk tatsächlich, durchaus möglich ist.

Die zentrale derartige Stelle im Weihnachtsoratorium liegt relativ weit vorne, im ersten SB-Choral #7, der Dv *cis+e+g+b(+des?)* in T. 30, ausführlich diskutiert oben in Abschnitt 10.6 auf Seite 222.

T. 53 auf »als *Mensch*« kann als **Strukturecho** darauf gehört werden, ebenfalls mit einer gewissen enharmonischen Ambivalenz, wie ausgeführt bei ^{†786}. Ebenso Echo ist das mögliche, aber deutlich ferner liegende ^{†815} virtuelle *ges* in #38, T. 26.

Ein wirklicher enharmonischer Schritt geschieht, als genauer **Ausgleich** der frühen Versprechung, erst ganz am Schluss, im letzten Evangelisten-Rezitativ, wie ausführlich beschrieben bei ^{†968} in Abschnitt 12.5 auf Seite 256.

12.3 Der Ton *as*

Die Tonklasse *as* ist in D-Dur schon rein vom Material her, schon a priori eine Singularität: ⁹¹³ Negation der ach so wichtigen fünften Stufe und ⁹¹⁴ im Tritonusabstand zum Grundton auch noch deutlich als solche im Vordergrund erklingend. (Der Ton *des*, der ja auch die Tonart negiert, ist da oft weniger deutlich, kann mit *cis* verwechselt werden etc.) ⁹¹⁵ Darüber hinaus die zum *d* komplementäre Spiegelachse der Klaviatur. (Lepper, 2015b)

Im Weihnachtsoratoriums wird diese Singularitätseigenschaft konsequent sowohl respektiert als auch herausgestellt:

1. ^{†762} Erstes Auftreten in #7, T.7, nur für die Dauer einer einzelnen Achtel, im Solo-Instrument, ausdrücklich *nicht* in der Bezifferung des b. c. – Tonklasse *gis* hingegen taucht mehrfach auf, in mehreren Abschnitten und Zusammenhängen.
2. ^{†767} Die Tonklasse *as* ist in der Gesamtdisposition von Teil III deutlich herausfallend, siehe Tabelle 10.9 auf Seite 211, als einziger Ton mit b-Versetzungszeichen. Quasi-fraktal ist es auch im Vordergrund vollkommen isoliert, tritt ^{†766} ausschließlich im Choral #33 in nur einer einzigen kurzen Note auf, nämlich das zweite Viertel in T. 2 im Bass.

Ohne ihn hat dieser Satz nur zehn Tonklassen, ein Quintspektrum ohne Lücken. Dennoch ist dessen oberste das *gis*, das durch das *as* enharmonisch negiert wird. ^{†812} Einziger Fall von Enharmonik unterhalb des zwölfstimmigen Totals – auch das hebt die Tonklasse *as* nochmals deutlich als Singularität heraus.

⁹¹⁶ Damit ist auch ungefähr die **Mitte des Werkes** markiert.

3. ^{†765} Dieses kurze *as* ist bezogen auf das »wenn mir am aller**äng**sten« in der Tenorstimme des Chorals »Wenn ich einmal soll scheiden«, der Nummer 62 der Matthäus-Passion.
4. Im zweiten SB-Choral #38 erscheint *as* zweimal: ⁹¹⁷ als None im Dv der D zu c-moll, zunächst in T. 24, im Orchester und in der Bezifferung, und ^{†764} dann noch mit zwei Achteln im Gesang, auf »sterbe«. ⁹¹⁸ Dann noch einmal für eine Viertel, in selber harmonischer Rolle, nicht mehr in der Singstimme, dafür aber im Bass, auf das Wort »Furcht«. ⁹¹⁹ Genau dazwischen liegt jenes ^{†815} virtuelle *ges* in Kippfigur.
5. ⁹²⁰ Auch hier ist der oberste Ton das *gis*, hier aber der Normalfall der einfachst möglichen enharmonischen Identität: Dreizehn Quinten ohne Lücke. ⁹²¹ Im dritten SB-Choral #40 genau derselbe Tonvorrat, das *as* jedoch pausiert.
6. ^{†769ff.} Als **Ausgleich** tritt es in der Fugen-Arie #41 auf, wenn diese sich nach Es-Dur wendet, T. 64, 2. Viertel, 2. Sechzehntel, im Bass, aber nur für eine Sechzehntel als flüchtiger Durchgang. Allerdeutlichste Singularität, auch im Vordergrund deutlich herausfallend.

12.4 Der Ton *fisis*

⁹²²Der Ton *fisis* tritt nur ein einziges Mal auf. ⁹²³Er ist gesetzt als Vorhalt vor der Quinte eines cis-moll-Klanges, unter ihm wechselnd zur Gis⁷-Dominante in T. 54 der Arie #47, »Erleucht auch meine finstre Sinnen«, für die Dauer eines synkopierten Viertels, auf dem letzten Achtel des Taktes einsetzend, gespielt vom Solo-Instrument Oboe d'amore plus rechte Hand Continuo.

Er ist in mehrerer Hinsicht Singularität:

1. ⁹²⁴*Fisis* ist die *einzig* notierte Tonklasse, die im Weihnachtsoratorium genau nur einmal erscheint.
2. ^{↑686}Er ist der einzig auftretende enharmonisch verwechselte Ton der D-Dur Ausgangstonart. Der Ton *g* ist ja auch, als deren quintig tiefster, der »obenrum« als erster Erreichbare.
3. ⁹²⁵Hingegen der quintig höchste Ton von D-Dur, das *cis*, wird auch enharmonisch erreicht, aber nur durch das ^{↑771}virtuelle *des*. ⁹²⁶Indirekt betont also das *fisis* die Realität des *des*.
4. ⁹²⁷Das Doppelkreuz ist als Andreaskreuz allemal auch ein Symbol der christlichen Kreuzes-Mystik im weitesten Sinne, und ⁹²⁸in Bachs Werken häufig als Ausnahme gesetzt und formal und semantisch besonders behandelt.

Exkurs:

Vor- und Versetzungszeichen werden in bedeutenden Werken der verschiedenen tonalen Stile immer sorgfältig und mit Semantik aufgeladen gesetzt. Doppelte Versetzungszeichen naturgemäßerweise besonders: Wenn ihr erstes auftritt, ist es umgeben von sechs einfachen, und deshalb das einzig wirklich auffällige.

Die cis-moll-Fuge des ersten Bandes des Wohltemperierten Clavieres hat dementsprechend genau ein *cisis*, in T. 67. Auch hier deutlich als **Singularität** gesetzt. (Aber naturgemäßerweise relative viele *fisis* als Dominante in die Comes-Tonart, so auch in ihrem Präludium.)

Die dis-moll-Fuge im selben Band hat zweimal *gisis*, T. 19 und 23.

Die gis-moll-Fuge bringt in T. 22 komplementär dazu sogar ein *disis*, und zwar genau eines, deutlich als **Singularität**, deutlich als **Aufwiegun**g gesetzt, deutlich programmatisch: denn die eine Quinte tiefer stehende Fuge bringt den einen Quinte höheren Ausnahmeton. Das *disis* ist der niedrigste Ton, der Leitton ist zu einem Ton mit Kreuzversetzung, der aber wieder eine weiße Taste ist. (Das ach so simple *b* ist das Komplement, der höchste Leitton in eine weiße Taste mit b-Versetzung!)

—§—

5. ⁹²⁹Wichtige Fernbeziehung ist zur Matthäus-Passion, aus der ja ^{↑765}auch das singuläre *as* stammt. Das *fisis* in Satz 29, Choral, »O Mensch beweine deine Sünde groß«, der bewegende Abschluss des ersten Teiles, tritt von T. 63 bis 68 zwar gehäuft auf, ist zwar im Gesamtwerk dennoch eine **Singularität**. Es wird allerdings im Zentrum dieser Strecke, in Takt 67, durch das *cisis* sogar noch übertroffen.

6. ^{†756} ^{†757} Das *fisis* im zweiten Kyrie der h-moll-Messe ist, wie oben erläutert, enharmonisch auf deren Anfang und deren Schluss bezogen. ^{†755} Ähnliches hier: Nahe dem Ende wird der Kreis zum Anfang geschrieben, zur Terz des e-moll des Sohnes.
7. An allen diesen Stellen wird für einen Wimpernschlag die Unendlichkeit berührt. Sie sind alle Symbol für Transzendenz. Nein – sie sind mehr als Symbol, sie sind *Realisierung* von Transzendenz, da diese in der psycho-internen Wirklichkeit des rezipierenden Bewusstseins ja konkret erlebbar und fühlbar wird.

12.5 Die Tonarten um c: C-Dur, c-moll, cis-moll

C-Dur und c-moll sind von jeher kulturell mit Semantik befrachtet, nicht erst seit der Wiener Klassik, die deren Bedeutung allerdings deutlich auf die Spitze trieb. C-Dur ist darüber hinaus als die Tonart der weißen Tasten auch rein strukturell-mathematisch und spiel(un)praktisch ausgezeichnet.

Beide sind Minima: ⁹³⁰ C-Dur ist in der gesamten ersten Werkhälfte die tiefste Dur-Tonart, sowie in Teil V. In Teil VI fehlt sie; im in F-Dur stehende Teil IV erklingt sie zwar ausführlich, aber der bringt mit seiner T und S noch tiefere Dur-Tonarten.

Deutlich abgesetztes C-Dur ist ^{†670} der Choral #17, »Schaut hin, dort liegt im finstern Stall« und der kurz aufblitzende Sextakkord auf »Zu *Bethlehem*« in #50, dem PROPHETEN-Rezitativ. Beide Stellen ⁹³¹ markieren die Mitte der Werkhälften, also die Viertel des Gesamtwerkes, siehe auch die Falttafel.

⁹³² c-moll ist die tiefste auftretende Tonart. Sie erklingt ab Teil I, verschwindet aber nach und nach und endet mit Teil IV.

Die(/eine) *Aufhebung* des *c* ist das *cis*, ⁹³³ Ein Cis-Dur- oder Cis⁷-Klang als Dominante zu *fis*-moll sind nicht selten.

⁹³⁴ Die höchste auftretende Tonart ist cis-moll, ⁹³⁵ der höchste auftretende Klang ihre Dominante, Gis⁷, abgesehen von ihrer Doppeldominante, die ^{†922} nur ein einziges Mal, durch jenes *singuläre fisis* realisiert wird.

^{†680} Dieses Spannungsverhältnis ergibt genau jenes oben erwähnte unternvollständige Total von elf Grundtönen, *symmetrisch* um den Ton *d*, um die Tonarten D-Dur, h-moll und d-moll.

⁹³⁶ Die Tonarten c-moll und cis-moll bilden eine äußere Klammer um die Gesamtarchitektur, als parallele und als gleichnamige molltonart der elf konzeptionellen Grundtöne (Abbildung 9.2 auf Seite 193). ^{†680} Der enharmonische Lückenschluss findet nicht statt, gis-moll und As-Dur (oder f-moll oder as-moll), die Antipoden im Quintenzirkel, werden explizit ausgespart:

(fehlt)	-5	-4	...	0	...	4	5	(fehlt)
(<i>as</i>)	<i>es</i>	<i>b</i>	...	<i>d</i>	...	<i>fis</i>	<i>cis</i>	(<i>gis</i>)
(As-Dur)	(Es-Dur)			d-moll		fis-moll	cis-moll	(gis-moll)
				D-Dur		(Fis-Dur)		(Gis-Dur)
	c-moll	g-moll						

Die Lücke der Tonarten ist deutlich und unbestritten, aber ⁹³⁷ der im Zusammenhang mit cis-moll immer wieder auftretende ^{†681} Gis-Dur-/Gis⁷-Klang und ^{†918} der Ton as als Basston eines Dv (#38, T. 27) deuten am oberen und unteren Ende den möglichen Lückenschluss an, beides betont durch erwähnte Singularitäten *fisis* (siehe Abschnitt 12.4) und *as* (siehe Abschnitt 12.3).

Da sie anscheinend stark reliert und ähnlich behandelt werden, verfolgen wir C-Dur, c-moll und cis-moll nun gemeinsam, entlang der Zeit-1. ⁹³⁸ Dabei ist für jede Tonart getrennt ein zunehmendes Deutlicher-Werden ihrer Formulierung zu beobachten.

- ⁹³⁹ Von den drei Tonarten wird als erste C-Dur erreicht, als Grundtonart des B-Teiles »Deine Wangen . . . « der Arie #4.
- (⁹⁴⁰ Der Choral »Wie soll ich dich empfangen« #5 hat einen Zeilenschluss auf C-Dur, eher nebenbei, mitten im Satz, auf »Jesu setze«.)
- ^{†761} Wie erwähnt moduliert der erste SB-Choral #7 in alle möglichen Richtungen. Zunächst (in T. 27, mit ^{†762} der Singularität *as*, kurz vor der ^{†771} Kadenz in die berühmte Kippfigur) ⁹⁴¹ weicht er kurz, noch textlos aber überdeutlich, nach c-moll aus.
- ⁹⁴² Am Schluss (ab T. 55) wird C-Dur **auskomponiert**, aber eher als Subdominante der abschließenden Vollkadenz.

– Teil II:

Der Choral #17 »Schaut hin dort liegt im finstern Stall« ist der erste ganze Satz in C-Dur, und somit eine steigende Konsequenz von #4, B-Teil. Er ist ein erster tonaler Tief- und architektonischer Höhepunkt des Werkes: Zunächst einmal sind die HIRTEN am Stall angekommen, wenn auch noch nicht physisch (was streng genommen erst im nächsten Teil geschehen wird, und was Schweitzer an der folgenden Arie durchaus bemängelte), so doch schon in der Vorstellung, und in dieser allemal auch »Wir, die Gemeinde«. Genau hier, wo sich ^{†670} Sonnen- und Tonartkurve schneiden.

^{†931} Damit ist **das erste Viertel des Werkes deutlich markiert**, siehe auch die Falttafel.

⁹⁴³ Die Rolle dieses Chorales in Teil II und der ganzen ersten Werkhälfte ist parallel zu der von #59 »Ich steh an deiner Krippen hier« im letzten Teil, ebenfalls mittig und in der Unter-Quinte, mit dem endgültig in die Heutigkeit übergeblendet wird, siehe Kapitel 22.

- ⁹⁴⁴ Im folgenden Rezitativ #18 wird C-Dur auf »in einer harten Krippe liegen« wieder zitiert, um dann deutlich von ihm weg zu modulieren.
- (⁹⁴⁵ In der folgenden G-Dur-Arie #19 taucht es als **auskomponierte** Subdominante auf (T. 13, 33 etc.), aber das ist eine der oben erwähnten Selbstverständlichkeiten ohne starke architektonische Wirkung, und erscheint folglich auch nicht in Abbildung 9.5.)
- ⁹⁴⁶ Im Gloria #21 ist die letzte Einsatzgruppe »Und den Menschen ein Wohlgefallen« deutlich eingfasst von zwei Kadenz nach C-Dur, in T. 49 und 61 1/2.

– Teil III:

Turba-Chor der HIRTEN #26 »Lasset uns nun gehen«, T. 21: ⁹⁴⁷Erste Kadenz nach cis-moll, auf der schweren Zeit noch durch Vorhalte verunklart, auf der zwei dann ohne diese, aber als Sextakkord. Dann aber zunehmend deutlich die letzten vier Takte in cis-moll, und folglich auch der Anfang des überlappend anschließenden Accompagnato-Rezitativs #27, das aber schon nach einem Takt wegmoduliert (E-Dur, Schluss in A-Dur).

- ⁹⁴⁸Duett #29 »Herr dein Mitleid«, Anfang des B-Teiles: Mitten in der Modulation von a-moll nach h-moll blitzt C-Dur einmal kurz auf, Takt 129. Dies allerdings nur als Sextakkord. ⁹⁴⁹Dies ist aber auch das einzige Erscheinen einer C-Tonart in weitem Abstand.

⁹⁵⁰Der Schluss des B-Teiles, ab T. 150 bis zur abschließenden Vollkadenz in T. 166, steht in reinem cis-moll, schon deutlicher als ^{†947}oben. Damit werden ⁹⁵¹C-Dur und cis-moll im selben Satz kombiniert, und ⁹⁵²ebenso der Grundton *c* und das ihn widerlegende *his*.

– Teil IV:

⁹⁵³Eingangschor #36, »Fallt mit Danken«, deutliche, aber einmalige Kadenz nach c-moll in T. 131.

- ⁹⁵⁴Das einzige Evangelienrezitativ #37 dieses Teiles beginnt in C-Dur, als **auskomponierte** Dominante der Grundtonart des Teiles, und moduliert schnell von dieser weg, nach a-moll
- Der folgende zweite SB-Choral #38 berührt seiner Natur gemäß alle möglichen tonalen Bereiche: ⁹⁵⁵Schon in T. 3 eine Kadenz nach C-Dur, allerdings als Sextakkord.
- ⁹⁵⁶Takt 17 bringt eine Kadenz nach c-moll, die mit dem Zielakkord, mit dem Erreichen der Tonika verdurt wird (C-Dur).
- ⁹⁵⁷Takt 24ff, »Mein Jesus! Wenn ich *sterbe*, so weiß ich, dass ich nicht *verderbe*« – am Schluss des Satzes wird nun endlich eine deutliche Legende offenlegt: es erscheinen zusammen ^{†764}**singuläre** Ton *as* und ^{†763}die bisher deutlichste Kadenz nach c-moll.
- ⁹⁵⁸Die Echo-Arie #39 ist nun der zweite und längste Satz in C-Dur. Die Tonart seines B-Teiles ist a-moll (⁹⁵⁹auch schon vorher in den Sequenzierungen eher beiläufig erreicht, Kadenz in T. 38). ^{†853}Damit sind die je ersten Arien beider Werkhälften tonal exakt komplementär disponiert.
- ⁹⁶⁰Der letzte SB-Choral #40 beginnt in C-Dur, welches das sofort als Dominante nach F-Dur gedeutet wird.
- Die Fugen-Arie #41 vereinigt ^{†957}dieselben Singularitäten wie #38: ⁹⁶¹Im B-Teil T. 54 1/2 eine Kadenz nach c-moll, und ^{†769ff.}kurz darauf für ein einziges (schwaches) Sechzehntel im Bass in T. 66 der Ton *as*.
- (⁹⁶²Choral #42 kadenziert in T. 36 nach C-Dur, aber ebenfalls nur als nach einer **auskomponierten** Dominante.)

– Teil V:

Dieser Teil hat als der tonikal höchststehende den weitesten Abstand zu C-Dur/c-moll. Dafür wird cis-moll deutlich häufiger.⁹⁶³ Zunächst kadenziert der Eingangsschor #43 »Ehre sei Dir Gott gesungen« im B-Teil mit T. 111 deutlich nach cis-moll (wird aber innerhalb von zwei Takten schon wieder nach h-moll verlassen).

– Die Arie #47 »Erleucht auch meine finstre Sinnen« kadenziert in Takt 60 nach cis-moll, herausgehoben durch ^{†924} die doppeldominantische Singularität *fisis* in der Begleitung.

– Das Evangeliums-Secco #48 ist nun die Legende zu der Tonart cis-moll. »Da das der König Herodes hörte, er-schrak er und mit ihm das ganze Jerusalem.« Es beginnt mit dem E-Dur-Sextakkord, auf unterstrichener Silbe bricht dann die Dominante von cis-moll erschreckend ein. Damit ist **das letzte Viertel des Werkes deutlich markiert**. (Jedenfalls soweit wir den Satznummern der Neuen-Bach-Ausgabe Signifikanz zusprechen wollen, siehe Methodologische Zwischenbemerkung viii auf Seite 179.)

Das folgende Accompagnato #49 beginnt dann mit deren Tonika, um schnell zu dem versöhnenden E-Dur zurückzustreben.

Der tonikale Prozess muss aber weiter gesehen werden, er beschreibt ein durchgehende Fallkurve über die ganze Höhe des tonalen Raumes, siehe Abbildung 9.5 auf Seite 199; einbezogen darin ist das folgende geheimnisvolle PROPHETEN-Rezitativ. Dieses endet in der ^{†745} Sohn-Tonart e-moll, erreicht aber vorher schon, in Takt 5.5 die Tonart C-Dur, zwar nur als Sextakkord, aber auf das Wort »Bethlehem«.

– (⁹⁶⁴ Terzett #51 hat eine Kadenz nach C-Dur in T. 146, aber nur als **auskomponierte Subdominante**.)

– (⁹⁶⁵ Accompagnato #52 beginnt mit einem Cis⁷-Klang als Dominante zu fis-moll, »Mein Liebster herrscht schon«. Man könnte diese Pseudo-Verdurgung als **dialektische Aufhebung** hören.)

– Teil VI:

C-Dur und c-moll sind verschwunden, die niedrige Geburt und die Plagen des Todes vergessen, der gefestigte Glaube, zweitausend Jahre später, triumphiert in D-Dur.

– ⁹⁶⁶ Evangelienrezitativ #55 nimmt den Cis⁷ von eben ^{†965} wieder auf, aber als Doppeldominante.

– ⁹⁶⁷ Evangelienrezitativ #58 beginnend in fis-moll, kadenziert schon in Takt 2.5 nach cis-moll, dort aber nicht verweilend.

– Die letzte auf cis bezogene Stelle ist auch die wichtigste, endgültige Auflösung und **Aufhebung** von cis-moll: Evangelienrezitativ #60 beginnend mit H⁷, das nach E-Dur kadenziert: »Und Gott befahl ihnen im Traum, dass sie sich nicht sollten wieder zu Herodes *lenken*«. Dann folgt auf »und *zogen* durch einen

andern Weg« erst der E^7 (als Sekundakkord), im Verlaufe eines überaus logischen »Weiterziehens« quintabwärts, dann, als logische nächste Verschärfung, der entsprechende Dv (ebenfalls Sekundakkord).

⁹⁶⁸ Dieser aber wird **enharmonisch umgedeutet** zum Dv von Cis^7 (f wird zum eis), und »wieder in ihr Land« kadenziert nach fis -moll.¹

Damit ist (a) der Schrecken des cis -moll endgültig besiegt, und (b) ^{†535} sind die je letzten Evangelien-Rezitative beider Werkhälften deutlich auf einander bezogen.²

12.6 Die Tonart d-moll

Die Tonart d-moll ist zuallererst die (/eine) Negation der Grundtonart des Gesamtwerkes. Dann ist sie die geheime Grundtonart des Teiles IV. Dort wird sie allerdings verschwiegen, durch F-Dur vertreten.

Aber als Arien-Grundtonart wird sie beibehalten, ja sogar durch die Fugen-Form deutlich hervorgehoben. (Statt dessen wird bei den Arien g-moll ersetzt.)

Sie wird zum ersten mal erreicht in T. 4 im zweiten Evangelisten-Rezitativ #6, »legte ihn in eine *Krippen*«. Zum zweiten mal, ebenso deutlich, auf »wie ihn der Menschen Leid be-*wegt*« in T. 31 vom ersten SB-Choral #7.

⁹⁶⁹ Im *Accompagnato* #18 erscheint auf »aus einem süßen *Ton*« nur noch die Dominante A^7 , die von vorne deutlich nach d-moll gehört wird, nach hinten aber zu D^7 geht.

Dann ist d-moll als dessen heimliche Grundtonart im Teil IV ubiquitär, beginnend mit #36 ab T. 105. Fugen-Arie #41 ist der Höhepunkt und ⁹⁷⁰ einziger Satz des Gesamtwerkes mit d-moll-Vorzeichnung. ⁹⁷¹ Nach dem Schlusschoral #42 T. 41 taucht es nicht mehr auf.

12.7 Die Tonart g-moll

^{†835} Die Tonart g-moll müsste nach der ursprünglichen R 27 (auf Seite 230) als Tonart einer Arie erscheinen, wird aber durch C-Dur ersetzt.³ Nicht nur in diesem Zusammenhang wird g-moll vermieden; generell tritt es sehr selten auf, niemals als Vorzeichnung eines Satzes, und die wenigen Stellen haben entweder semantische Bedeutung oder sind, ganz im Gegenteil, klangliche Durchgangsphänomene mit der Aura von Fremdheit und Entrückung.

¹ Man kann darin eine mehr oder weniger deutliche **Parallelbildung** zum ersten SB-Choral T. 29–30 hören: Beide Male geht der prägnante Sekundakkord in den Dv , dort C-Dur: $D-(Dv)Sp$, hier A-Dur: $D-(Dv)Tp$.

² Hoyer (2012) ehrt diese Modulation mit dem allerletzten Satz seiner Schrift, unterschlägt aber die Identität mit dem HIRTEN-Ende.

³ ... welches übrigens seinerseits, wenn schon nicht **singulär** so doch deutlich speziell behandelt wird, siehe Abschnitt 12.5.

Teil I:

⁹⁷² Zum ersten Mal wird g-moll angedeutet mit dem *Dv* auf »Mensch« in #7, T. 54. Aber obwohl (a) c-moll deutlich erreicht wird, (b) die moll-Subdominante der Haupttonart D-Dur nicht ungewöhnlich wäre, und (c) G-Dur den ganzen Teil II dominiert, wird g-moll deutlich vermieden.

Teil II:

Kurz aber wichtig die beiden Auftritte in der Sinfonia #10: ⁹⁷³ Zunächst T. 43, als Zwischen-Subdominante, zusammen mit der Unterschrift B–A–C–H, unmittelbar vor der *Reprise*; ⁹⁷⁴ dann am Ende des Satzes das dritte Auftreten des Höhepunkt-Motivs f, wie immer in moll, hier zum ersten Mal in einem Dur-Kontext, also deutlich hervortretend.⁴

^{†804} Das Gloria, #22, endet in G-Dur, bringt im vorletzten Takt den Ton *b* als Teil der Unterschrift B–A–C–H.

Teil III hat (bis auf ^{†766} das singuläre *as*) kein einziges b-Versetzungszeichen.

Teil IV:

⁹⁷⁵ Im Einleitungsschor #36 wird in T. 131 sogar wieder zu c-moll hinabgestiegen, aber g-moll wieder vermieden.

Im SB-Choral #38, T. 7, kommt auf »Mein Jesu soll mir immerdar vor meinen Augen *schweben*« die allererste Kadenz nach g-moll im ganzen Werk. (In T. 22 ist noch ein Anklang an g-moll über dessen Dominante vernehmbar.)

⁹⁷⁶ In der Echo-Arie #39 wird im Rahmen einer ersten Durchführung-Sequenz g-moll zumindest als *Stufe* deutlich ausgesprochen, T. 32, und dann auch wieder T. 78.

⁹⁷⁷ Im letzten SB-Choral #40 herrscht wieder die *Dialektik* der Vermeidung: mit Takt 6 wird eine Dominante nach G-Dur erreicht, die nach einem Viertel schon vom Bass-Solisten umgebogen wird in ein ausgedehntes Dominant-Feld nach g-moll. Darin eingebettet, in Takt 7 auf schwacher Zeit (letztes Viertel) eine schwache Kadenz in den *t*-Sextakkord. Takt 9 auf Eins dann eine überdeutliche Kadenz, aber endend auf T⁷⁻ (= DD⁷ einer Rückführung nach F-Dur) – also wiederum knapp verfehlt.

⁹⁷⁸ In der Fugen-Arie #41 wird im Rahmen der ersten Durchführungsgruppe bereits in T. 8 1/2 deutlich nach g-moll, in die Subdominante des Satzes kadenziert.

⁹⁷⁹ Der Mittelteil des Mittelteiles (ab T. 52) ist endlich mal ein ganzer Formteil, der deutlich in dieser Tonart steht, mit drei weiteren eindeutigen Kadenzen in T. 53 auf 3 und 56 auf 1 und 59 auf 3.

^{†834} Dass dieser Satz in d-moll steht ist wichtig für die Gesamtarchitektur, er ist als Fuge entsprechend betont. Die Tonart c-moll ist auch inzwischen leidlich befestigt und semantisch definiert, immer auf so nette Worte wie »sterbe« und »verderbe«.

⁹⁸⁰ Deshalb können diese Kadenzen, die ja auch Themeneinsätze der Fuge sind, so gehört werden, als hätte »Deine Gnade« die schmerzhaft klaffende Lücke zwischen c-moll (was in T. 54 tatsächlich als subdominante Stufe erklingt) und d-moll gnädig geschlossen, vermittelt der Fugenlogik.

⁴ Siehe Abschnitt 14.10 auf Seite 289.

(^{↑769} Wenige Takte später übrigens das aus ähnlichen Kontexten bekannte *as*, ebenfalls als Singularität.)

⁹⁸¹ Teil V hat kein einziges b-Versetzungszeichen, siehe Tabelle 10.10 auf Seite 212 – also ⁹⁸² auch kein g-moll.

⁹⁸³ Obwohl Teil VI sich ausführlich der Subdominanten bedient, taucht g-moll nur als Durchgangsphänomen auf, in äußerster Flüchtigkeit, in T. 41 des Eingangschores #54.

Die Musik tut, als wären Leid und Tod tatsächlich besiegt und vergessbar.

Teil IV

Einzelbetrachtungen

Dieser Teil enthält verstreute Beobachtungen zu den verschiedenen Sätzen des Weihnachtsoratoriums, in der sequentiellen Reihenfolge der Partitur, also in Zeit-1.

Es kann nicht auf jeden Satz mit demselben Grad an Detailliertheit eingegangen werden; allemal sollen die Aspekte erwähnt werden, die zur Gesamtarchitektur beitragen. Diese werden entweder hier näher ausgeführt, oder es wird auf die Textstellen der anderen Teile verwiesen.

Ab hier verzichten wir darauf, wie bisher mit der Notationsform »⁹⁹ etc.« den Text in einzelne Fakten zu zerlegen. Da diese, dem Ordnungsprinzip dieses Textteils entsprechend, sich ja meist auf jeweils nur einen Punkt der Zeit-1 beziehen, können sie auch als solche leichter referiert werden, und müssen in Zeit-4 nicht allzu oft wiederauftreten. Allerdings referieren wir weiterhin mit der Schreibweise »^{↑99}« auf die Nummerierung in den vorangehenden, allgemeinen Textteilen.

Kapitel 13

Zu Teil I

13.1 Chor: Jauchzet, Frohlocket

Wie ganz zu Beginn angekündigt (siehe Vorwort auf Seite 1) wollen wir grundsätzlich zu der komplizierten Entstehungsgeschichte, den Schichten von Parodien, Umtextungen und Transpositionen schweigen: Es ist allemal legitim (und hinreichend schwierig!-) das fertige Kunstwerk als Ganzes, als Gemeintes in seiner Eigengesetzlichkeit zu betrachten.

Beim Eingangschor scheint davon eine Ausnahme unumgänglich. Der Anfang der Singstimme mit ihrer originalen Textierung ...



... treibt offensichtlich die Lautmalerei auf die Spitze, beruht substantiell auf dem, was wir »Anzapfung externer Gegebenheiten zur Gewinnung musikalischen Materials« nennen:¹ Die erste Vershälfte exekutierte die beschränkten Tonhöhen der beteiligten zwei Pauken, Grundton von Tonika und Dominante, die zweite die etwas weniger beschränkte Naturtonskala der Blechblasinstrumente.²

Dies geht natürlich in der Umtextierung verloren. Noch schlimmer: die über-tiefe Lage des Anfangs, die für den Sopran fast nicht zu singen ist, erklärt sich nur aus der Lautmalerei, hat mit »Jauchzen« ja nun gar nichts mehr zu tun, und wurde deshalb bei einer Übernahme dieses Satzes durch Carl Philipp Emmanuel auch um eine Oktave nach oben korrigiert (Blankenburg und Dürr, 1962, S. 163).

Nicht jedoch verloren geht das *generative Prinzip* als solches, welches hier, im Bewusstsein des kosmischen Ausmaßes des Bogens, den es hier zu verankern gilt, aufs konsequenteste beibehalten wird. Die Musik zelebriert, ähnlich wie die Anfänge von Haydns »Schöpfung«, Beethovens Neunter und Wagners »Ring«, nicht zu reden

¹ Siehe Abschnitt 2.6.

² Laut Dürr (1967, S. 36) evoziert die nächste Textzeile »Klingende Saiten erfüllet die Luft« den Einsatz der Streicher; nur die dazwischentretenden Holzbläser seien nicht direkt vom Text abgeleitet.

von der Bruckner-Sinfonie als solcher, den Anfang des musikalischen Werkes, der Aufführungszeit, der Zeit-1, aus dem Ur-Anfang des objektiven Materials, der Zeit schlechthin.³

Jede Zeit beginnt mit Zählen, jede Musik ist gezählte Zeit: In den Pauken erklingt zweimal die Urformel von Auftakt und Abtakt, Notenzeilen A und B, zunächst 3+2, danach auf quasi-fraktale Weise in sich selbst hineingespiegelt:

A T. 1 (Fig. 9,35,43, Chor 33,89)

B T. 3

C T. 91 (Fig. 15,49,91,105)

Man sehe die Fülle der Entsprechungen, welche ein organisches Gewusel mit wenigen strengen Setzungen, gleichsam aus sich selbst heraus in Bewegung gebracht wird.⁴

- 1* Die Formel der allerersten zwei Takte (Notenzeile A) heißt, wie erwähnt, 3+2, wobei die Zwei gerade wegen ihrer Aufteilung 1+1 umso deutlicher schwer gesetzt ist.
- 2* Diese erste Zwei $d - a$ ist natürlich der Keim für den ersten Schritt in die Dominante. Dieser aber wird noch neun Takte auf sich warten lassen, es wird tatsächlich erst einmal nur der T-Klang auskomponiert.
- 3* In T.2 auf der zweiten Zählzeit, mit der zweiten Tonhöhe des Werkes überhaupt, in der Pauke, setzt jene zweistimmige Trillerfigur in den Holzbläsern ein, die noch beides sein kann, Dominante und Sub-Dominante, nicht eindeutig entschieden – noch. Für eine Dominante ginge die Septime g in die falsche Richtung, erreicht den Ton a'' , spiegelt also das allererste melodische Ereignis nach oben.
- 4 Der zweite Paukeneinsatz (Zeile B) kann gelesen werden als

$$3 + 4 + 2$$

wobei die ersten drei Noten die Diminution des ersten Taktes (A.1) wären.

- 5 Oder aber die zweite und dritte Achteldauer des Taktes sind die Diminution der allerersten Quarte (A.2), und das erste Achtel wiederum deren Diminution.
- 6 Oder aber Noten eins bis vier sind eine Diminution der ersten Takte, die abbricht, und Noten fünf bis neun eine weitere, diesmal vollständige.
- 7 Von diesen Entsprechungen lassen sich noch mehr aufführen. Entscheidend ist immer, ob alle diese tatsächlich wirksam sind, also dass sie die Vergleichsmethoden, die unser rezipierender Verstand anwendet, um sich zu orientieren, korrekt wiedergeben.

³ Ähnlich auch Jena (1997, S. 25).

⁴ Die mit * bezeichneten Nummern finden sich in den Notenbeispielen in Abbildungen 13.1 bis 13.3.

1. Coro

The musical score is for the first chorus of the piece. It features a variety of instruments and voices. The woodwinds (Flauto traverso I & II, Oboe I & II) and strings (Violino I & II, Viola, Violoncello) have active parts, while the brass (Tromba I, II, III) and timpani provide harmonic support. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are currently silent. The score is annotated with circled numbers 1, 2, 3, 8, 25, and 9, which likely represent structural units or measures of interest. Trills (tr) are indicated in the woodwind parts.

Tromba I
 Tromba II
 Tromba III
 Timpani
 Flauto traverso I
 Flauto traverso II
 Oboe I
 Oboe II
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Basso
 Violoncello
 Fagotto
 Continuo
 Organo (bez.) Organo

© 1960, 1988 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
 und VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

Abbildung 13.1: Strukturelle Eigenheiten des Aller-Anfangs (T. 1–5)

4

The image displays a musical score for measures 6 through 10. The score is organized into several systems of staves. The top system includes a vocal line with a circled measure number '6' and a bracketed section labeled '(13)'. Below this are two systems of piano accompaniment. The third system features a string section with a circled measure number '9' and a diagonal line indicating a change in dynamics or articulation. The fourth system shows a woodwind section with a circled measure number '11' and a bracketed section labeled '(12)'. The bottom system is for the Violoncello, Fag., Cont., and Org., with a circled measure number '11' and a bracketed section labeled '(13)'. Various annotations such as 'b', 'd', 'e', 'c', 'c', 'c', 'a', 'e', 'f', and 'tr' are present throughout the score.

Violoncello
Fag., Cont., Org.

Abbildung 13.2: Strukturelle Eigenheiten des Aller-Anfangs (Forts. T. 6–10)

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 11-17) consists of four staves: vocal line (treble clef), two piano staves (treble and bass clefs), and a bass line with figured bass notation. The second system (measures 18-25) consists of four staves: vocal line (treble clef), two piano staves (treble and bass clefs), and a bass line with figured bass notation. The third system (measures 26-32) consists of four empty staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The vocal line includes trills (tr) in measures 11, 18, 20, and 25. The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The bass line includes figured bass notation: 7, 9/4, 9/4, 6/5 4, 4 6/4 2, 6, 6/4 2, 6/4 2, 6/4.

Abbildung 13.3: Strukturelle Eigenheiten des Aller-Anfangs (Forts. T. 11–17)

- 8* Die Brechung Takt 1 Pk *groß-D* – T. 3 Fl *a*'' wird (fast) ganz gleichmäßig fortgesetzt mit T. 5 Fl+VI *d*'''.
- 9* Von dort aus steigen die Streicher wiederum höchst regelmäßig in Oktaven abwärts, die hohen Streicher übernehmen ab T. 7 die Ober-Sexte des Motivs, ab T. 8 allerletztes Achtel die Ober-Dezime.
- 10 Man beachte wie sorgfältig dieses allerletzte, nur so kurz klingende Verhältnis vorbereitet wird: (a*) Mit der Eins von Takt 8 geht das Streichermotiv in den Vcl. statt zum *fis* zum *d*: In der Bass-Lage hat es mehr Verantwortung, es ist ja kein Sextakkord gemeint (b*). In den VI hingegen wird die ursprüngliche Aufwärtsbiegung beibehalten, ein *h* wäre wenig sinnvoll. Dadurch ergibt sich zwischen diesen auf der Eins von T. 8 eine Oktave, das kontrapunktisch mit heikelste Intervall.
(Ebenfalls weiterhin aufwärts wird die Vla geführt, zum kleinen *fis*. Zur Oktave erklingt dreimal auf vollem Achtel (c*) eine Terz in enger Lage und bereitet die Dezime vor.)
Mit (a) und (b) ist auf dem fünften Zweiunddreißigstel (auf dem vollen zweiten Achtel) die nun aus spieltechnischen Gründen (Umfang der VI) nötige Oktave bereits eingeführt, immer noch umgeben von Sexten. Daraus entsteht aber (d*) in der Vordergrundgestalt eine Doppelschlagfigur, die einfach beibehalten wird und dadurch auf dem letzten Achtel (e*) die Dezime hervorbringt, um sich letztlich in genau dem wiederholenden *a*-16tel zu beruhigen, welches in diesem Doppelschlag ja allemal schon enthalten ist. (f*)
- 11* Der Bass hingegen mündet in T. 9 eine weitere Brechung des Anfangsklanges *d-fis-d* | *a*, die in dieser Form, trotz der Fülle der umgebenden Brechungen, *sogar neuartig* ist.
- 12* Dazu bringt das Fg als untergeordneten Kp das Original-Motiv A. **Dialektischerweise** ist aber dessen Ziel-*d* auf der Eins nicht tonikal, sondern Quartvorhalt der Dominante.
- 13* Währenddessen vollführen die Trompeten einen strengen Kanon mit Brechungen aufwärts, deren Ziel allerdings die taktweise Brechung abwärts T. 8/9/10 der Trp 1 ist!⁵
- 14 Während Takte 1 bis 9 also nichts als die **Auskomponierung** des Tonika-Dreiklanges bringen, beginnt hier auf der Eins von T. 10 mit dem ersten Bass-Schritt die harmonische Fortschreitung

$$\left| \begin{array}{c} 9 \\ \text{T} \end{array} \right| - - \left| \begin{array}{c} 10 \\ \text{D}^4 \end{array} \right| \begin{array}{c} 6+ \\ - - \end{array} \left| \begin{array}{c} 11 \\ \text{D}^3 \end{array} \right| \begin{array}{c} 7 \\ 5 \\ - - \end{array} \left| \begin{array}{c} 12 \\ \text{T}^{9+} \end{array} \right| - \left| \begin{array}{c} 13 \\ \text{T}^8 \text{S} \end{array} \right| \begin{array}{c} 3 \\ (\text{D}^7) \\ - - \end{array} \left| \begin{array}{c} \text{S}^4 \\ 3 \end{array} \right|$$

- 15 Von T. 10 (mit zwei Achteln Auftakt) bis T. 16 wird in den den Oberstimmen (in durchbrochener Technik und in Terzen geführt) eine Folge von Motiven exponiert, die sich zu einer Gestalt agglutinieren, bei der man durchaus die Funktion eines Themas geneigt ist zu hören. (Dies gilt spätestens bei ihrer Wiederholung, T. 43ff, wenn der Chor sie durchgängig singt und die durchbrochene Technik aufhebt.)

⁵ Jena (1997, S. 8) legt auch Wert auf die Deutlichkeit dieses kleinen Kanons und empfiehlt stark betonte und sofort zurückgehende Einsatzlautstärken. Er weist hin auf die Verbindung der Dreizahl an Trompeten zum Thema »Auferstehung«, so im Credo der h-moll-Messe, im Schlusschor der Schöpfung von Haydn und im Finale der Achten Sinfonie von Bruckner.

- 16 Rhythmisch ist dieses »erste Thema« eine Kombination der ersten Takten aus obigen Zeilen A und C, also der drei Auftakte und der fünf. Das Rhythmus des ersten Taktes in C in ein Vorgriff auf die »gesungenen Trompeten« in T. 36 (siehe oben in Zeile V), und auf eine spätere Variante des Paukenmotivs (T. 91). Es ist aber schon im ersten Takt von Zeile B vollständig enthalten, blendet man die erste Diminution der Zweiunddreißigstel aus.
- 17 Diese Takte folgen intern dem ubiquitären Bachschen Sequenzprinzip A–A'–X. Auf oberer Ebene sind dies die Takte (9–10)–(11–12)–(13–15). In der letzten Gruppe lässt sich das Prinzip taktweise wiederfinden:
13–14–(15–16).
- 18* Die seltsam unentschiedenen Trillerwendung der Holzbläser vom Anfang, besonders das »falsch aufsteigende« *fis–g–a*, wird hier nun, Auftakt zu T. 13, nachträglich als Subdominante deklariert, die in ihre Zwischendominante übergeht: S–(D)
- 19* Dabei wird die S erst mit dem allerletzten Sechzehntel von T. 12 erreicht.
- 20* Die nach D-Dur zurückführende Kadenz enthält in ihrer Melodik unmittelbar anschließend die große Sexte abwärts und die kleine Sexte aufwärts, *a''–c''* und *h'–g''*. Letztere ist immerhin das »Sehnsuchtsintervall« in e-moll, der Subdominant-Parallelen.
- 21 Mit der Formel

$$2 - 3 - 5 - 8$$

realisieren die Anschlagsmengen der bis hierhin auftretenden prägnantesten rhythmischen Gestalten deutlich den Anfang der in der Musik Bachs ja so eminent wichtigen Fibonacci-Reihe.

- 22 Nach zweimaligem Auftreten des gemischten Achtel-Sechzehntel-Doppeltaktes (T. 9–10 und T. 11–12, jeweils 16 Anschläge) endet das Thema in T. 13 ff. in 3*3 schlichten Achteln, siehe unten Notenzeile »Abg9«. Deren Einsen können unmittelbar als eine Augmentation des allerersten Motivs A aufgefasst werden, quasi-fraktal aufgefüllt mit sich selbst:

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and is labeled '13' in a box. It contains two rhythmic groupings: the first is labeled '5=1+3+1' and the second is labeled '5=4+1'. The middle staff is in treble clef and labeled '(A)'. The bottom staff is in bass clef and labeled '(A)'. The notation consists of eighth and sixteenth notes.

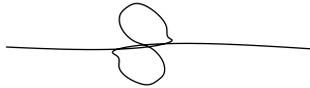
- 23 Noch einmal augmentiert entsprechen diese neun Achtel den Takten 1 bis 9, dem auskomponierten T-Dreiklang zu Beginn mit seinen 27 Achteln.
- 24 Generell herrschen allerorten Interferenzen zwischen den so gewonnenen wuchernden und ungeraden Zahlenverhältnissen (2–)3–5–9, und der konventionellen Vier-, Acht- und Sechzehntaktigkeit. So wird hier am Anfang schon die oft erwähnte Gleichzeitigkeit von kristallin und organisch mit exakten Mitteln bewusst herbeigeführt.

- 25* Hört man den Hochtton des allerersten Streichereinsatz d'' nur als sekundär zu dem eigentlich gemeinten a'' , dann ist genau dieses a'' als das Ziel der allerersten Kadenz mit der Eins von T.16 erst wieder als schwerer Zielton erreicht.
- 26 Dies darüber hinaus dergestalt, dass die allererste Gruppierung 3+2 (Zeile A) wie eine Beantwortung nun in eine der Form 4+1 umgebogen ist, siehe oben Notenzeile »Abg9«, der weibliche Endreim also in einen männlichen ...
- 27 und gleichermaßen die fallende Quarte in die steigende Quinte.

Wir erkennen also ein Höchstmaß an angestrebter Logik, Organizität, Entsprechung und Selbsttätigkeit.

Selbstverständlich kann argumentiert werden, der ganze Anfang sei nichts weiter als eine typische Intrada/Fanfare, wie sie im Barock hundertfach komponiert wurde. Dass diese aus Läufen und Dreiklangsbrechungen besteht sei nun wirklich keine Erkenntnis.

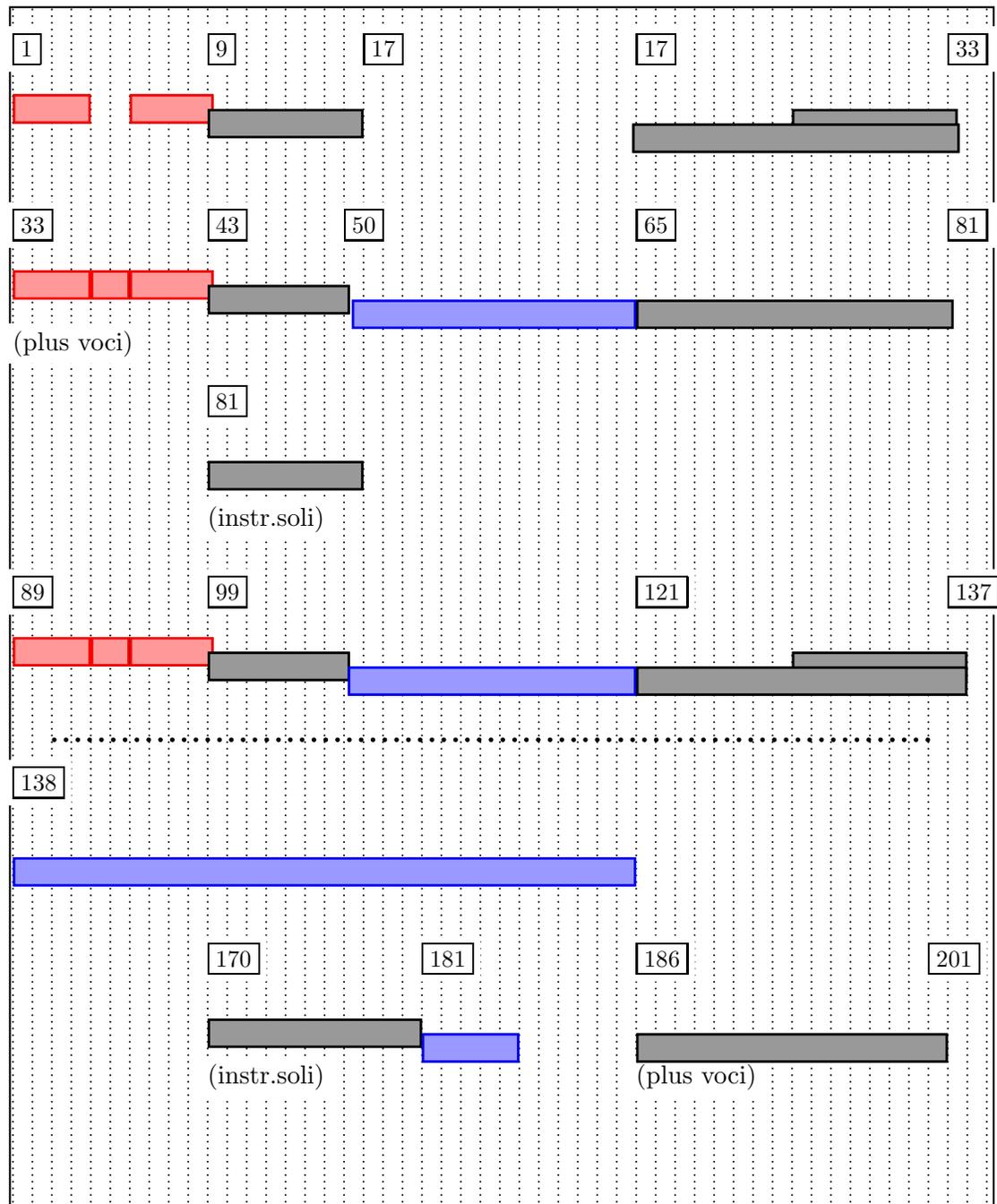
Die Genauigkeit aber der Arbeit im Detail kann dennoch kein Zufall sein ...



Es folgt das befremdliche »zweite Thema« in e-moll, welches fast schon programmatisch dem Missverständnis entgegenreten will, es handele sich hier um ein durchgängig heiteres, positiv gestimmtes, lose gestricktes Werk. Der Ton *dis* wird auf der Eins von T.17 mit äußerstem Nachdruck eingeführt, als Stachel im Fleische, als Antithese, der den ganzen langen Prozess der Rückmodulation als seiner dialektischen Synthese notwendig macht und hervorbringt, und der den Grundton des Satzes und des Gesamtwerkes negiert: eine typische *Pathopoiia*. Die darauf und daraus folgenden gepeitschten Anapäste sind von äußerster Espressivität.

Über A^7 , und dann über E^7 als dessen Zwischendominante, gelangt der Meister geradewegs zurück nach D-Dur und zu einer fast notengetreuen, aber erweiterten ersten Wiederholung des gesamten bisher Erklungenen, mit hinzugefügten Singstimmen.

Abbildung 13.4 zeigt den Aufbau des ganzen Satzes: In Rot den gerade beschriebenen Einleitungskopf; in Grau die zunächst instrumental vorgestellten und beim zweiten und dritten Mal gesungenen Themen, erstes Thema und e-moll-Anapäste; in Blau das vom Chor eingeschobene stets neue Material.



Zur vertikalen Anordnung der Diagrammblöcke
siehe Methodologische Zwischenbemerkung xvi auf Seite 272.

Abbildung 13.4: Der Formplan des Eingangssatzes #1 »Jauchzet, Frohlocket«

Methodologische Zwischenbemerkung xvi: Legende zu den Formdiagrammen

Die im Folgenden verwendeten Formdiagramme, wie Abbildungen 13.4 und 13.5 etc., sind wie folgt zu lesen:

1. Die Zeit fließt grundsätzlich wie auf einem Notenblatt: Je Zeile von links nach rechts, die Zeilenfolge ist von oben nach unten.
2. Die vertikalen Linien dienen der Orientierung und bezeichnen fast immer Takte.
3. Die verschiedenen Blöcke innerhalb einer Zeile, ihre Füllung, Höhe und Grundposition, können je nach Satz etwas anderes bedeuten; oft aber stehen sie für die erklingenden Stimmen, und dann ebenfalls in Partituranordnung.
4. Hohe Blöcke bedeuten Hauptstimmen oder -materialien, niedrige freien Kontrapunkt, oder den Basso continuo, falls es sinnvoll ist, ihn darzustellen.
5. Motivbezeichnungen können in kleinen Buchstaben beigegeben sein.
6. Wichtigster Beitrag zur Orientierung ist aber, dass gleiche Materialien *möglichst untereinander* zu stehen kommen. Dies hat in Verbindung mit Bachs Kompositionsweise unter anderem zur Folge, dass (a) oft in vorangehenden Zeilen *Lücken* gelassen werden, in die erst bei einer späteren Wiederholung drittes Material eingepasst wird, oder dass (b) Material sowohl am Ende einer Zeile als auch am Anfang der nächsten dargestellt wird.
7. Im diesem Fall sind Taktzahlen dazugesetzt, um Missverständnisse zu vermeiden, und/oder eine große runde Klammer, die von dem doppelten Auftreten eines ausklammert.
8. Eine genaue Untereinanderstellung dieser Entsprechungen ist nicht immer möglich, entweder aus graphischen Gründen, oder weil es mehr als eine derartige Entsprechung gibt. In diesem Falle stellen zusätzliche punktierte Linien die Beziehungen dar.
9. Der duale Fall ist auch manchmal unvermeidbar: dass nicht-paralleles Material untereinander zu stehen kommt. Die Motivbezeichnungen und Formen der Kästen sollten aber Missverständnisse ausschließen.

Trotz genannter Einschränkungen versprechen wir uns von dieser Art der Darstellung ein deutliches Mehr an Orientierung für die Hörerin. —§—

Die Rückführung zu dieser ersten Wiederholung beteiligt in den letzten Takten (ab T. 25) die Trompeten, diese evozieren die seltsam-stürmischen Zweiunddreißigstel-Skalen-Einwürfe der Flöten und ersten Geigen, die sich verselbstständigen und gedeckt vom Trompetenklang eine Umkehrung der (damals oktav- und taktweise absteigenden) Anfangskaskade beginnen, die sich nun sekund- und achtelweise hinaufschraubt, bis zum *d'''* in Takt 32.

Hier nun erst ist dieser Hochtton im eigentlichen Sinne erreicht, hier erst steht er auf schwerer Zeit. Sein Auftritt als Anfangston der Abwärtskaskade (T. 5) war Antezipation, war reine Behauptung, war nur Versprechen.

Ab diesem *d'''* stürzt der Satz mit jedem Takt genau eine Oktave (wenn man die Pauke nimmt wie notiert) hinab in den Abgrund. Dies kann gehört werden als Spreizung und Verlängerung der initialen Abwärtsbrechung der ersten Trompete, siehe Ziffer 13 in Abbildung 13.2. Die Wiederholung beginnt in T. 33 verschränkt damit.

Die Unterschiede zum ersten Erklängen sind signifikant: Die Anfangsperiode ist nun sechs statt vier Takte lang: Das erste Paukenmotiv (Notenzeile A auf Seite 264) singt nun der Chor (Zeile V oben). Das zweite (Zeile B) entfällt, dafür darf die Pauke das ihr geraubte Motiv nur noch als ihr eigenes Echo bringen. Der dritte Zweitakter sind die »gesungen dargestellten Trompeten«. Abbildung 13.4 zeigt deutlich diese Erweiterungstechnik.

Derweil wandert das seltsame Holzbläser-Trillermotiv durch Lagenumkehr aufwärts statt wie zu Beginn abwärts. Danach aber ist alles identisch: T. 39 entspricht wörtlich T. 5, mit zusätzlichem Chor.

Nach dem Kadenz-Zielpunkt (*a''* in T. 50, genau wie in T. 16) folgt statt dem oben erwähnten e-moll-Thema wieder ein Einschub, diesmal ein längerer: neues Material vom Chor, »lasset das Zagen«, in der Graphik blau, was nach 15 Takten aber dann doch in das Erwartete einmündet, T. 65 entspricht T. 17, aber h-moll statt e-moll, *Tp* statt *Sp*, und das nicht etwa eine Quinte höher, sondern eine Quarte tiefer. Der betonte neue Ton am Kopf dieses Themas ist folglich *ais* statt *dis*. Bei Rückführung und Steigerungsschluss sind die Trompeten diesmal allerdings nicht beteiligt, und auch ihr Material erklingt nur ausgedünnt, besonders nicht im letzten Kadenztakt, der eine Quarte tiefer stehend eh wesentlich matter ausfallen muss.

Es folgen ab T. 81 kurze acht Takte durchführungsartiges Zwischenspiel,

Dann folgt eine vollständige zweite Wiederholung des Satzes, in seiner erweiterten Form, siehe Abbildung 13.4: Der Anfang ist identisch, aber die Pauke bringt statt des einfachen Echos die Figur aus Zeile C auf Seite 264: Diese ist (a) notwendige **Synthese** der Paukenfiguren A und B. Allerdings ist hier (Zeit-1) der Rhythmus von C nicht nur schon lange und häufig erklingen, sondern sogar, mit allerdings deutlich anderer, nicht-repetierender Tonfolge, dies auch als Rhythmus des thematischen Grundmaterials in Orchester (T. 10) und Chor (T. 37), siehe Zeile V. Dieser Rhythmus wird (b) also hier in der Pauke nachträglich als solcher aufgedeckt: auch eine Synthesewirkung.

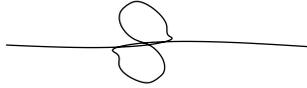
Der Einschub »Lasset das Zagen« erscheint nun beim zweiten Mal in mehr linearisierter Einsatzfolge, nach Art einer Zirkelfuge, und das zweite Thema jetzt (genau wie zu Beginn in der reinen Instrumental-Exposition, T. 121 entspricht T. 17) wieder in e-moll und mit allen Trompeten, und auf dem Hochton *d'''* (diesen allerdings *nicht* in den Trompeten, siehe Fußnote 17 auf Seite 287) triumphal endend.⁶

Dies ist auch das Ende des A-Teiles, also des ganzen Satzes nach dem da capo.

Der A-Teil als Ganzer bildet also einen Gegen-Bar,⁷ eine seltenere Form, aber im Weihnachtsoratorium auf der Ebene der ^{↑11} ^{↑23} obersten Gesamtgliederung und der ^{↑45} inneren Form der sechs Teile durchaus konstitutiv.

⁶ Dieses Muster A–B–A' kann eingeordnet werden in das langsam-organische Entstehen der Sonatenhauptsatzform, siehe dazu auch die Diskussion auf Seite 298.

⁷ Siehe Abschnitt 4.5 auf Seite 44.



Der Mittelteil beginnt konventionellerweise mit einem kontrastierenden Thema B1 in der Tp, in h-moll, gesungen vom Chor, in der Graphik blau. Sein zweiter Teil B2, rein instrumental, ab T. 170, nimmt aber Durchführungscharakter an, indem er das Hauptthema des A-Teiles *zitiert*. Vorbereitet ist das von der durchführungsartigen Periode ab T. 81, die aber, selber im A-Teil gelegen, weniger weit ausgreifen musste. Hier wird nun das Hauptthema auf verschiedenen Stufen sequenziert, zumeist in moll, und nimmt damit den Charakter des Uneigentlichen an. Dies entspricht dem vorangehenden Text in B1, »dienet dem höchsten mit herrlichen Chören«. Damit meint die Komposition sich selbst, der »herrliche Chor« ist der A-Teil, den der Komponist hier als reinen Instrumentalsatz zitiert.⁸ Das Verhältnis von Instrument und Chor wird im Verhältnis zum Parodievorbild hier umgekehrt: Dort hatten ja die Gesangsstimmen Pauken und Trompeten bis fast zur Albernheit nachgeahmt (siehe Zeile V oben), hier hingegen malt das Instrumentalzwischenspiel einen singenden Chor. Dabei wird in T. 180 auf schwacher Zeit, auf dem zweiten Achtel, als **Singularität**, ein einziges Mal, der wahre Hochtton dieses Satzes erreicht, das *e''*.

Im dritten Teil (B3) setzt wieder Gesang ein, »Laßt uns den Namen des Herrschers verehren«, und ohne Schnitt, unmerklich eingeblendet, in einem fahlen Pseudo-Dur, erscheint hier das zweite Thema, um sich in fis-moll zu festigen.

Wie bereits erwähnt ^{↑707} wird hier in T. 197, wenige Takte vor dem da capo, noch der fehlende zwölfte Ton *eis* eingeführt, der den gerade erst etablierten Höhepunktston *e* deutlich negiert, und, enharmonisch interpretiert, den ganzen Dur-Charakter des Gesamtwerkes geeignet ist zu widerlegen.

Der B-Teil schließt, dieser frischesten Tonklasse entsprechend, in fis-moll, dem Tg.

13.2 Evangelist: Es begab

Das erste Evangelistenrezitativ beginnt in h-moll, der Tp, nicht überraschend nach dem Ende von #1 in D-Dur.

Die formal-modulatorische Funktion beider Arten von Rezitativen und ihre (oft nur vorgeblichen) schweifende innere Organisation wurde im allgemeinen bereits erörtert, siehe Kapitel 9 auf Seite 196.

Hier geht die Modulation von h-moll nach A-Dur, also von der **auskomponierten** Tp zur D. Wichtig ist der Hochtton *a''* in Verbindung mit der Wendung

<i>a''</i>	<i>e''</i>	<i>fis''</i>
sei-	ne	Stadt
A ⁷		D

Auf »Bethlehem« wird dann das hohe *a* mit dem tiefen *ais* negiert werden; »sei-ne« Stadt ist wohl dann doch nicht ganz die seine ... Immerhin wird mit »dasselbst« dieses hohe *a* wiederhergestellt. (Zu den Tonumfängen siehe auch Abschnitt 7.3 auf Seite 163.)

⁸ Jena (1997, S. 38) kommt zu dem ähnlichen Eindruck, »als höre [der Chor] seinem eigenen Tanzlied [...] zu.«

13.3 Accompagnato: Nun wird mein liebster Bräutigam

Substanz dieses Satzes ist seine Harmonik, die Modulation in die moll-Dominante. Dies ist oben in Abschnitt 10.3 auf Seite 217 ausführlich dargestellt.

13.4 Aria: Bereite dich Zion

Da diese Arie in a-moll als ihrer Haupttonart steht, trägt sie naturgemäß zwei Fakten zum Prozess der harmonischen Entwicklung des Gesamtwerkes bei:

1. Die Subdominante d-moll wird **auskomponiert**, das führt (in T. 53) den Ton *b* neu ein, den ^{†734}ersten Ton überhaupt mit b-Vorzeichen.
2. Der B-Teil steht konventionellerweise in der tP. Damit ^{†939}wird die konstruktiv und semantisch so wichtige Tonart C-Dur zum ersten Male berührt.

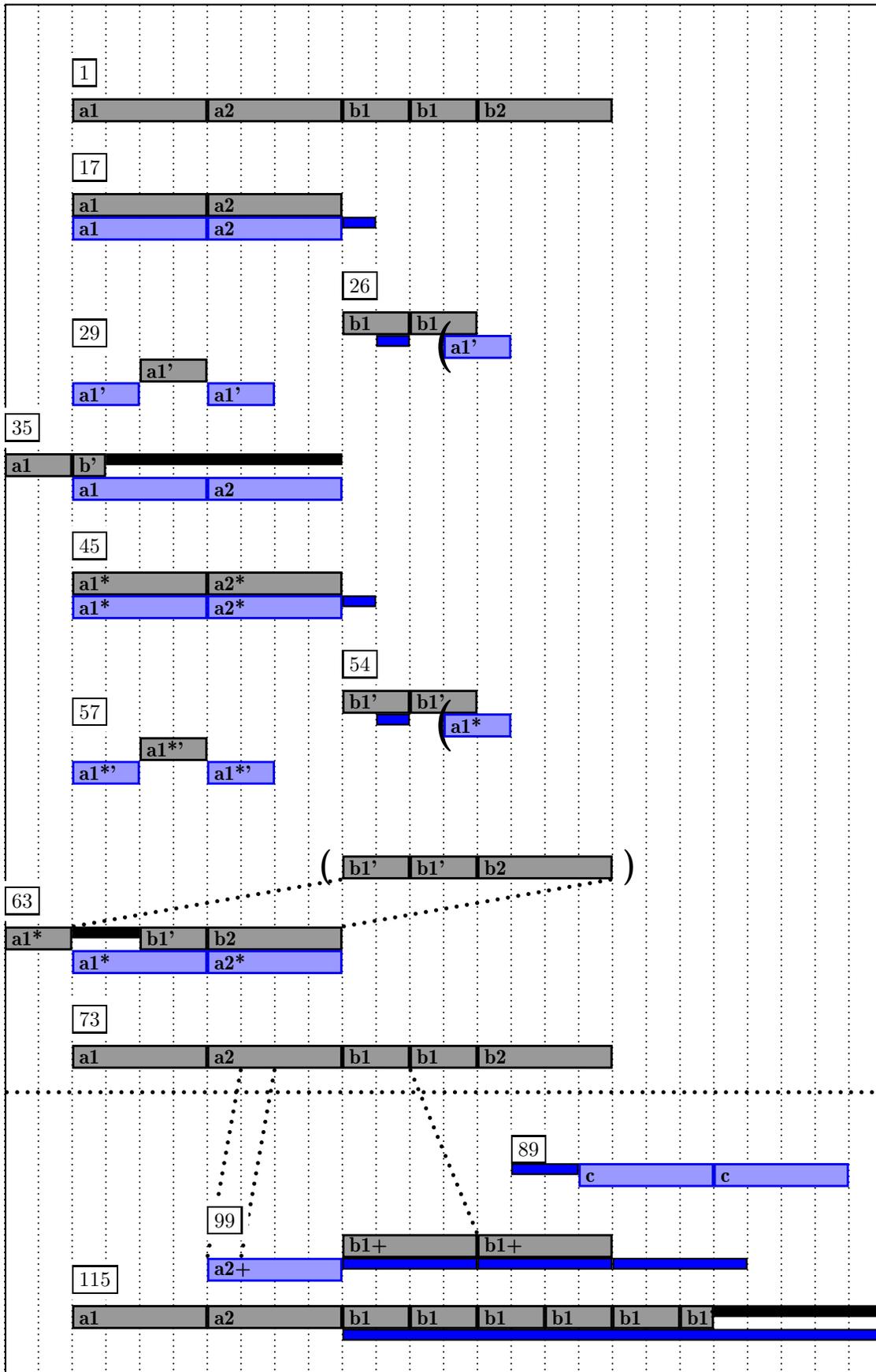
Der Grundcharakter dieser allerersten Arie ist *molto semplice*, entsprechend ^{†177}dem Grundcharakter der Altstimme, in vielerlei Hinsicht:

Zunächst ist ihre vertikale Struktur die einfachst mögliche für eine Arie überhaupt: Eine Gesangsstimme, dazu nur eine obligate Instrumentalstimme und der Basso continuo. Dass die Instrumentalstimme relativ stark besetzt sind, ist trägt auch nur zum *semplice* bei, da es übermäßiges *Espressivo* (z. B. einer Solo-Violine) eher neutralisiert. Dem *semplice* entspricht auch der überschaubare formale Aufbau und der relativ geringe kontrapunktische Aufwand. Ebenso die Tendenz, dass die Leitöne an vielen Stellen in den klingenden Melodien bewusst ausgespart werden, was diesen eine leicht archaische Aura mitgibt, siehe schon T. 15, dann T. 31 und T. 32, jeweils letztes Achtel.

Gerade deshalb lässt sich aber das Grundprinzip Bachscher Arienkomposition (oder allgemeiner: barocker Arienkomposition, die bei Bach zweifellos einen ihrer Höhepunkte erreicht) gut demonstrieren:

Als Substanz des A-Teiles erklingt an dessen Beginn im Solo-Instrument stets eine »Melodie«, oft »Ritornell« genannt, die eine Folge von Motiven in einer definierten Abfolge präsentiert. Diese Melodie tritt meist mit Gestus und Anspruch eines »Themas« auf, fungiert aber mitnichten immer als ein solches: Es gibt Sätze, zu deren Substanz ihre einzelnen Motive deutlich stärker *als einzelne* und selbstständig beitragen, als ihre exponierte Anfangs-Reihenfolge. (Allerdings gibt es durchaus verschiedene Ausprägungen dieser Bachschen Satztechnik, in denen das Verhältnis von geschlossenem Thema und permutablen Motiven unterschiedlich definiert ist.)

Die initiale Motivabfolge beinhaltet häufig bereits Wiederholungen, Sequenzierungen und Ableitungen der Grundmotive. Der weitere Verlauf besteht dann in einer zunehmenden Permutierung der Grundmotive in ihrer originalen oder abgeleiteten Gestalt. Dabei wird oft ein Vexier-Spiel mit dem Hörer getrieben: Scheineinsätze



Je Zeile oben grau VL, unten blau der Gesang.

Abbildung 13.5: Der Formplan der Arie #4 »Bereite dich, Zion«

und Engführungen, munter wechselnde Rollenverteilung zwischen Instrumentalstimme und Gesang, (nach dem Muster: Original und Echo, oder doch eher Vorecho und Original?), sollen ihn zunächst verwirren und im Nachhinein über seinen Irrtum lustvoll aufklären.

Das *Hören* dieser Ariensätze verlangt Übung und Konzentration: So lange diese Feinheiten der Ableitungen, metrischen Verschiebungen und irreführenden Ähnlichkeiten nicht als solche erkannt und genossen werden können, droht eher Ermüdung denn Erfrischung. Besonders die da-capo-Form zeigt die unterschiedliche Rezeptionsweise: Graut es dem untrainierten Hörer noch vor der Langeweile der wörtlichen Wiederholung, so freut der fähige sich, beim zweiten Mal ganz andere Zusammenhänge und Entsprechungen aus der Fülle des Möglichen herausfiltern zu dürfen – dasselbe zu hören, und doch etwas Neues.

Dieselben überall aufblitzenden spiegelnden Ähnlichkeiten sind es, die den einen abschrecken, den andern entzücken.

Beim Prozess der Entfaltung des motivischen Gehaltes werden einerseits zunehmend naheliegende, schrittweise und nachvollziehbare Ableitungen der Grundmotive vorgenommen, andererseits aber auch zunächst »freie Kontrapunkte« neu eingeführt.⁹ Oft auftretende Synthese dieser beiden Materialgewinnungsverfahren ist eine Art Talea-Technik, bei der die rhythmische und figurative Kontur eines Themas genau beibehalten wird, die Tonhöhen aber mehr oder weniger frei ausgetauscht werden.

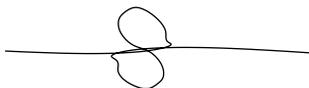


Abbildung 13.5 versucht die Materialprozesse von #4 graphisch zu erläutern, siehe Methodologische Zwischenbemerkung xvi auf Seite 272: Hohe Kästen stehen für Motive, schmale für freie Kontrapunkte. Wie in der Partitur steht oben jeweils das Instrument, unten der Gesang. Buchstaben- und Ziffernkombinationen stehen für die Grundmotive, Striche und andere Dekorationen daran für deren Ableitungen.

Das Thema hier beginnt mit dem Motiv a1 als einer Folge von Haken-Konturen *a-c-h* und *c-gis-a*. Als Gegensatz zu den in den Melodiestimmen oft ausgesparten Leittönen wird hier das *gis* mit der verminderten Quarte auf das expressivste angesprungen. Der nächste Takt heißt eigentlich *g-d-g* und verlässt somit die Haken-Kontur, hingegen T. 3 *e'-c'-c''* übersteigert sie mit dem abschließenden Oktavsprung.

Dialektischerweise wird gerade das Verlassen der Hakenfigur in T. 3 verschleiert durch die Auffüllung mit der Sechzehntel-Skala. Im Teil a2 hingegen wird die Skalenform auf der Ebene der Achtel, also im melodischen Gerüst statt in der Verzierung, konstitutiv.

⁹ Bei näherem Hinsehen ist selbstverständlich, wie oben diskutiert (Abschnitt 3.4.3 auf Seite 33) alles aus allem ableitbar. Kritisch ist dabei die rezeptionspsychologische Relevanz dieser Ableitung, im bewussten wie im unterbewussten Rezipieren. Hier ist nur gemeint, dass »freie Kontrapunkte« Motive sind, die beim ersten, spontanen Hören eher als etwas Freies und Frisches wirken, und die wahrgenommen werden als etwas lokal Generiertes – eine harte Unterscheidung soll und kann mit obigem »Einerseits-Andererseits« nicht gemeint sein!

Ebenfalls skalenförmig, dabei exponentiell beschleunigend, ist der Anstieg der Hochtöne des Themas:

c'' in T. 1, *d''* erst in T. 7, *e''* in T. 8, *f''*, *gis''* und *a''* in T. 13 bis 14, jeweils nur ein einziges Mal. Man beachte die typischen **Phasenverschiebungen**: Erst mit der ersten Vollkadenz der Haupttonart in T. 16 erscheinen deren Grundton in Instrument und Bass synchron und auf schwerer Zeit; davor haben sie es sorgsam vermieden, sich zu treffen.

Phasenverschiebung ist schon das Verfahren für das Entstehen von a2 aus a1: Die Achtelfolge *c-h-c-gis-a* beginnt auf der Eins von T. 1 und dann wiederholt auf der Drei von T. 4. Auch hier im Vordergrund Verschleierung durch Sechzehntelfiguration.

Zum *semplice*-Charakter gehört es weiterhin, dass nach der Exposition von a1 bis b3 der gesamte Komplex wörtlich wiederholt wird, a1 und a2 sogar im schlichten Unisono von Gesang und Instrument.

Beim Übergang nach b1 tritt eine erste Irritation ein durch den eingeschobenen, motivisch freien Takt 25 (mit Auftakt) des Gesanges.

Ab T. 29 dann die typischen Abspaltungen und Sequenzierungen, im Wechselspiel zwischen Instrument und Gesang; in T. 35 ein typischer Scheineinsatz, der in T. 37 sofort richtiggestellt wird, indem der Gesang das Thema (jedenfalls die ersten acht Takte a1–a2) wiedermal zur Gänze und unmodifiziert vorträgt. Dies ist (a) eine formale **Rundung** im Sinne einer Reprise nach der kurzen vorangehenden Durchführung, aber (b) auch etwas **Gerichtetes**, da das Thema vom Instrument in den Gesang schrittweise hinübergewandert ist.

Von T. 45 bis 52 wird in einer Art zweiter Reprise das Unisono des Anfangs wiederholt, in oben beschriebener Talea-Technik: Der Rhythmus folgt dem Thema, die Tonhöhen sind frei. Dieser Teil, der zunächst wie eine vereinfachte Coda wirkt, also wie ein nachgeschobener Schlussteil, wird **dialektischerweise** aber bald, aber erst *im Nachhinein* als ein neuer Anfangsteil erkannt werden, als Thema einer *zweiten Hälfte*. Diese folgt rhythmisch und satztechnisch überraschend zur Gänze exakt der ersten, einschließlich aller Abspaltungen und dem finalen Scheineinsatz: Die 28 Takte von 45 bis 72 wiederholen (mit anderen Tonhöhen) die Takte 17 bis 44.

Diese Entsprechung wird dem Hörer verdeutlicht durch ein **Strukturecho**, den Austausch der Reihenfolge der abgespaltenen Texte: im T. 53 ff. heißt es »den Liebsten, den Schönsten«.

Harmonisch wendet sich alle Bestandteile häufiger zur Subdominante statt zur Dominante, dadurch ^{↑734} Einführung des allerersten b-Versetzungszeichens in T. 53.

Die Fortsetzung des *Scheineinsatzes* in T. 35, die vom wahren Einsatz der Gesangsstimme schon zwei Takte später als solcher abgelöst wird, war beim ersten Mal ein freier Kontrapunkt, mit nur einem losen Anklang an die Kontur von b1 in T. 37.

Dieser **Keim** wird nun ausführlicher entwickelt: ab T. 65 finden sich nur noch das Material b, in zunehmender Deutlichkeit, der Schluss ist wörtlich identisch, siehe die Linien in Abbildung 13.5: T. 67 ist wörtlich gleich T. 11, T. 68 entspricht T. 12, T. 69 bis T. 72 sind wörtlich gleich T. 13 bis T. 16.

Man beachte wie sorgfältig dahin vermittelt wird: T. 64 ist noch eine freie Dreiklangsbrechung, die im thematischen Material wörtlich nicht auftaucht, aber bei

der Vorgängerstelle etwas später, T. 40, in der Umkehrung, und hier in b1 in der Abspaltung, T. 56, fast wörtlich.

T. 65 ist schon gleich T. 9, jeweils zwei Septakkord-Lagen tiefer, T. 66 gleich T. 10, jeder Ton nur noch eine Lage tiefer, und T. 11 folgende dann (fast) verbatim identisch.

Welch Gipfelleistung der Synthese: Das neue a1*–a2* ist einerseits rhythmisch kompatibel zum ersten Teil (a1–a2) des ersten Themas und gleichzeitig Kontrapunkt zu dessen zweitem Teil (b1–b1–b2). Die Aufdeckung dieser Faktur ist Ziel dieses Satzes und geschieht mit einem Aha-Effekt, der viel erklärt und noch mehr Fragen aufwirft, in einer typischen **Metalepsis**.

Der Schlussklang dieses b2-Teiles, der Klang auf der Eins von T. 72, entspricht dem T. 16 oben und komplettiert die oben als **Singularität** gesetzte Doppel-Oktave durch eine weitere Oktave aus dem freien Kontrapunkt des Gesangs.

Auf dieses b2 in der Instrumentalstimme folgt das a1, ganz zu Beginn wie beim Übergang zu T. 17. Allerdings **chiastisch** gesetzt: Vor T. 17 rein instrumentale Zweistimmigkeit, danach mit Gesang im Unisono; vor T. 72 entwickelte Polyphonie, danach instrumentale Zweistimmigkeit. Vor T. 17 schlichter Themenablauf, danach erste Abspaltung; vor T. 72 Abspaltungen, danach schlichter Themenablauf.

Abschlossen wird der ganze A-Teil also mit einer wörtlichen Wiederholung des Anfanges. Das ist zwar in Arien eine häufige, fast stereotypische Maßnahme, selten aber so kunstvoll zur Notwendigkeit erhoben wie hier. Die letzten sechzehn Takte sind also identisch mit den ersten, deutliche **Zentralsymmetrie** um den Taktstrich vor T. 45!

Die einzige Abweichung im wiederholten b2, so gering dass wir es noch nicht einmal als b2' bezeichnen wollen, sind die letzten drei Sechzehntel in T. 68: Direkt vor der gestisch so prägnanten Wechselnotenbewegung (**Signalfunktion**) hieß es damals in T. 12 *g–c–h*, hier aber *e–g–b*. Die Septime der Dominante zu F-Dur hätte auch damals schon gebracht werden können. Es ist allerdings viel wirkungsvoller, das Einführen des neuen Tones *b* für die d-moll-Partien von b1', für T. 53 aufzuheben.

Diese Rücksichtnahme ist hier nicht mehr nötig. Als Belohnung für das kleine kontrapunktische Bravourstück zeichnet der Komponist (mit VI T. 69 erstes Sechzehntel mit Auftakt, und Gesang, T. 71, die beiden Sechzehntel auf »dir«, oder aber mit den letzten beiden Tönen T. 12) mit seinem Namen:¹⁰

B–A–C–H

¹⁰ Dürr (1967, S. 30 f.) bemerkt zurecht, dass die Oberstimme von T. 45 f. durch Ausfiltern aus T. 9 f. abgeleitet ist, also unser a1* aus b1. Er konstruiert daraus aber eine komplizierte Dreiteiligkeit, die T. 35–52 zusammenfasst (also die Zeilen 5 und 6 unserer Abbildung 13.5) und von ihm auch nur in verschiedenen möglichen Varianten vorgetragen wird. Jena (1997, S. 49) übernimmt das ungesehen. Unsere Zweiteiligkeit scheint uns die deutlich angemessenere Auffassung.

Wahr ist allerdings, dass b1–b2 noch kunstvoller mit a1*–a2* verknüpft ist: Zu Beginn im Mittelgrund als dessen Tongenerator, am Ende als vordergründig erklingender Kontrapunkt. Der Anfang der zweiten Hälfte des Ursprungssatzes (nach acht Takten) entspricht also dem Anfang der zweiten Hälfte des A-Teiles.

Es gehört allemal zum Wesen des Kunstwerkes, dass verschiedene Formdeutungen, die ja immer Wahrnehmungs-*Möglichkeiten* reifizieren, gegeneinander schweben dürfen.

Schon in T. 4 geschah eine (halbe) Kadenz nach C-Dur, allerdings auf hierarchisch sehr tiefem Niveau. Der nun folgende B-Teil muss hingegen ganz in C-Dur stehen, jedenfalls nach konventioneller Tonartenlogik der sogenannten dreiteiligen Liedform.

In der Tat wird der C-Dur-Dreiklang, schnittartig erreicht, in der Gesangsstimme auf »Deine Wangen« deutlich und unverschleiert ausgesungen, gleichsam programmatisch. Dazu schweigt der Bass, was ja bei Bach immer bedeutungsvoll ist. Diese Abfolge der Dreiklangstöne 3–1–5 ist in dieser konkreten Gestalt deutliche **Singularität**, ist allerdings vorbereitet durch den weitesten Haken in a1 ($e'-c'-c''$ in T. 4) oder als Umkehrung und Augmentation der ersten drei Sechzehntel-Noten von T. 12 in b1. Der Bezug zu T. 4 ist deutlich antithetisch gesetzt: Führte die Tonfolge damals vom C-Dur weg, zum a-moll und seinem *gis* zurück, so wird hier thetisch das *g* behauptet, deiktisch: »So, nun komme aber auch die andere Möglichkeit der Fortsetzung einmal zu ihrem Recht!«

Allerdings wird mit der nächsten Tonhöhe des Gesanges, dem *fis*, das C-Dur schon wieder verlassen, zugunsten von G-Dur und e-moll, und erst wenige Takte vor Schluss wieder erreicht. Dialektischerweise das C-Dur damit aber eher aufgewertet: Es ist allemal die nominelle Grundtonart dieses Teiles und hat übermäßige Präsenz im Vordergrund gar nicht nötig.

Es folgen zunächst äußerst regelmäßig gebaute Sequenzen aus Dreiklangsbrechungen abwärts. Diese sind freies Material und lediglich lose (in doppeltem Tempo und nicht volltaktig wie hier) in b1 vorbereitet. Wieder ein Beispiel für eine **Phasenverschiebung**.

Ein nächstes findet sich in der dritten Viertaktperiode ab T. 99: Diese vollzieht einen Halbschluss nach H^7 als Dominante von e-moll (in C-Dur die Dp). Rhythmisch entspricht dies (bis auf den ersten Takt) dem motivischen Ursprung-Viertakter a2, T. 5 bis 8. Allerdings ist das überaus charakteristische Motiv $a-h-c$ dort im zweiten (T. 6), hier im ersten (T. 99) Takt, siehe die gepunkteten Linien in Abbildung 13.5.

Genau wie damals auf a2 folgt aber hier zweimal b1, mit einem freien Kontrapunkt in der Gesangsstimme, aber in einer auf vier Takte aufgeblähten Version b1*. Diese wird allerdings genauso behandelt wie damals b1, diatonisch abwärts sequenziert. Wie fast immer gilt hier wie dort das Bachsche Sequenzmodell A–A'–X, »beim dritten Mal wird alles anders«:¹¹ dort folgte b2, hier nun ein freier Kontrapunkt im Gesang.

Dessen letzte Takte sind wieder eine Phasenverschiebung, diesmal des allerersten Anfangsmotivs: statt $a-c-h \mid c$ heißt es nun $g-e-dis \mid e$ – ein Verhältnis fast wie eine Dux- zu einer Comes-Form, allemal aber sowohl deutlichste Entsprechung als auch deutlichste Schlusswirkung.

Der Taktstrich vor T. 115 wirkt wie eine Spiegelachse: Der gesamte Themenablauf a1–a2–b1 wird wörtlich gebracht, im Kontext des B-Teiles fast ein Zitat. Hier verblüffenderweise zum ersten Mal transponiert, nämlich in e-moll. Ebenfalls **singulär** ist, dass der erste Takt von a1 mit Bass gesetzt ist. An allen anderen Stellen schweigt dieser beredt.

¹¹ Siehe Methodologische Zwischenbemerkung ii auf Seite 45.

Dieser Themeneinsatz kann wirken wie eine Scheinreprise: Er beginnt gleichartig, geht aber bald schon anders weiter und verliert den Reprisencharakter. Das Sequenzprinzip für b1 wird nämlich deutlich aufgegeben: b1 erscheint insgesamt fünfeinhalb Mal im Instrument, jedesmal diatonisch absteigend, zusammen mit freiem Kontrapunkt im Gesang.

Mit seinem sechsten Auftreten, wenn C-Dur erreicht ist, verstummt das Motiv und Instrument und Gesang bringen die viertaktige Schlusskadenz nach C-Dur, die auf die Eins von T. 128 zielt. Dort stehen genau wie oben T. 72 (und vorbereitet T. 16) sauber aufgeräumte Oktaven, diesmal allerdings der Gesang in der Mitte statt oben.

Es folgt das da capo, die tatsächliche Reprise.

13.5 Choral: Wie soll ich dich empfangen

Die Gesamtheit der Bachschen Vierstimmigen Choralsätze ist ein Kosmos für sich, eine Welt funkelnder Kleinodien, eine eigene Kompositionsdisziplin mit Gesetzen, Gefährdungen und Geheimnissen, Fallen, Verführungen und überraschenden Lösungen. Nicht nur ist jeder einzelne Satz eine individuelle und gleichzeitig paradigmatische Lösung des Schnittpunkt-Problems von Syntax, Psychologie, Klanglichkeit und Bedeutungslehre. Darüber hinaus kann der Prototyp des Vierstimmigen Choralsatzes auch herangezogen werden, um sämtliche Bachschen Sätze, von einstimmigen Partiten über die sechsstimmige Fuge bis hin zum unendlich scheinenden Chor- und Orchestersatz zu erklären, zu rekonstruieren, zu begründen, wie Hufschmidt es im Kontrapunktunterricht zu tun pflegte.

Das Studium der Bachschen Vierstimmigen Choralsätze ist eine Lebensaufgabe; auf die im Weihnachtsoratorium enthaltenen auch nur annähernd angemessen einzugehen überstiege die Möglichkeiten dieser Schrift bei weitem. Es sei also vorausgeschickt dass wir im Folgenden nur diejenigen Aspekte der einzelnen Choralsätze kurz ansprechen können, die besonders zur Architektur des Gesamtwerkes beitragen.



Nun also gleich der erste, #5, uns Heutigen am bekanntesten wohl mit der Textzeile »O Haupt voll Blut und Wunden«. In der Matthäus-Passion wird diese Melodie aber auch gesungen auf »Erkenne mich, mein Hüter«, »Ich will hier bei dir stehen«, »Befiehl du deine Wege«, und, zuletzt, als Höhepunkt, als Tiefpunkt, »Wenn ich einmal soll scheiden«.

Es ist der Leidens- und Sterbechoral schlechthin.

Der Einsatz hier im Weihnachtsoratorium gehört zweifellos zu den bewegendsten Momenten der Musikgeschichte. Das Leiden erhebt sein hässliches Haupt, schnittartig, unvermittelt, unerbittlich – dem Hörer bleibt nur Entsetzen, zumindest aber das Gefühl von Hilflosigkeit und Ausgeliefertsein, von Notwendigkeit und Erhabenheit. Das Getriebe der Geschichte beginnt sein zermalmendes Werk.

Bezeichnenderweise leugnen die beiden bedeutenden Interpretatoren, die von der historischen Musikwissenschaft kommen, den Passionsbezug mit Rücksicht auf die angeblich damals übliche Praxis: Die Melodie sei die für das »Adventslied >Wie soll ich dich empfangen< in Leipzig zu Bachs Zeit [Zeit-3] übliche«, so Dürr (1967, S. 42), Überhaupt gelte die Melodie als ein Sterbe- und nicht als ein Passionslied. Welch feiner Unterschied! So auch Blankenburg: »Eine Erinnerung an Jesu Tod wäre in dem gedanklichen Zusammenhang [...] nicht recht verständlich.«

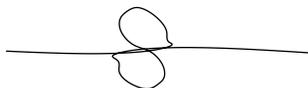
Bei allem Respekt für die Verdienste beider – dieser Auffassung liegt ein grundlegendes Missverständnis zugrunde, ja, sie streift das Alberne: Jeder große Künstler schöpft selbstverständlich aus dem Humus der Allgemeinkultur; diese liefert die Sprache, die er vorfindet, an der er lernt, mit deren Substanz er gestaltet. Dann aber definiert er, in einem Schritt konstitutiv für sein Werk und unverzichtbar für dessen Verständnis, zunehmend darauf aufbauend seine eigenen Metaphern, damit diese die Struktur und Semantik der Architektur seines Lebenswerkes tragen.

So Wagner den Doppelschlag als Signum der »liebenden Frau«, durchgehalten von Rieni über Holländer bis zur Götterdämmerung; Mahler destillierte aus ubiquitären und zunächst beliebigen Militärfanfaren sein Grundsymbol der »Bedrohung von Außen«; Mozart wählte sich den Vorhalt von unten in die Durterz als Metapher für Reiz, Keim und Verführung. Durch den Akt der Auswahl, das konsequente Beibehalten und das stets umbeleuchtende und erforschende Verwenden erhält das musikalische Material seine Semantik, aber auch seine syntaktisch-architektonische Bindungskraft.

Durch das hohe Niveau der Faktur der aufnehmenden Kunstwerke aber erhalten diese Floskeln erst die Möglichkeit, Epochen zu überdauern und weltumspannend verbreitet und allgemeinverständlich und -verbindlich zu werden.

In diesem Sinne ist selbstverständlich nach der gewaltigen Leistung der Passionsmiken die Choralmelodie »O Haupt voll Blut und Wunden« (oder mit welcher Textzeile auch immer man sie zitieren will) *in der gesamten Christenheit der Passions-Choral schlechthin*. Diesen an den Anfang und das Ende des Weihnachtsoratoriums zu setzen ist selbstverständlich programmatisch-politische Aussage.

Obige Einrede verwechselt auf das peinlichste die absonderlichen Gepflogenheiten einer räumlich, zeitlich und intellektuell durchaus beschränkten, längst untergegangenen, nur in ihrem Humus-Gewesen-Sein relevante Teil-Kultur (»evangelische Gemeinden Sachsens im frühen achtzehnten Jahrhundert«) mit den semantischen Setzungen eines Bach, gültig im überzeitlichen und globalen Kontext, wenn nicht im kosmischen. Jena (1997), der den Passionsbezug ausdrücklich bekräftigt (S. 53), warnt nicht ohne Grund: »Das Studium der Vorlagen scheint ja von einer tieferen Erkenntnis häufig abzulenken.« (S. 202)¹²



¹² Bemerkenswerterweise scheint sich aber auch Hoyer (2012, S. 24) gegen einen Passionsbezug der Choralmelodie auszusprechen, allerdings nur indirekt, wenn er zu #38/#40 schreibt, »die Textpassage 'der du dich für mich gegeben an des bittern Kreuzes Stamm'« sei »die einzige Gedankenverbindung zwischen der Geburt und dem bevorstehenden Tod«.

Hier sei nur auf die Achtel T. 11 Zählzeit 2 im Alt hingewiesen, das recht unmotiviert, als unvorbereiteter Vorhalt regelwidrig einsetzende *b*: Nicht zuletzt verlängert es das *b* aus dem Satz davor, damit die Kadenz nach e-moll im folgenden Satz umso heller strahle, wie ausführlich entwickelt in Abschnitt 10.5. Dieser Sprung geschieht nicht nur in eine übermäßige Quarte, sondern diese auch gleichzeitig mit einer *Stimmkreuzung* zwischen Alt und Tenor, die erst mit einer verminderten Quinte wieder aufgehoben wird (letztes Achtel). Auch im Detail wird also »Kreuzigung« deutlich angesprochen.

13.6 Evangelist: Und sie gebar

Die Substanz dieses Rezitativs ist seine harmonische Funktion in der Architektur des Gesamtwerkes; diese und die damit transportierte Semantik wurde oben in Abschnitt 10.5 auf Seite 218 ausführlich dargestellt.

Es sei aber ergänzt, dass die Textsemantik auch Aspekte des Hier und Jetzt beinhaltet: Kindersterblichkeit war zu Bachs Zeit (Zeit-3) fast der Normalfall, es starben oft mehr als überlebten. Die tragische Betonung des Wortes »Sohn« beinhaltet also auch die elterliche Sorge und den vorweggeahnten Kummer des Todes in sehr konkretem Sinne.

Die Melodieführung

a''	fis''	g''
er-	sten	Sohn
H^7	-	e

geht wieder zum Hochtone a'' und kann rückwärts wie eine Comes-Form zum oben erwähnte Dux »seine Stadt« gehört werden. In Vorwärtsrichtung aber wird bereits das übernächste Auftreten des Hochtone wieder eine Dux-Form bringen, mit der Verkündigung des Engels: »große Freude«.

13.7 Accompagnato und Choral: Er ist auf Erden kommen arm

Auch dieser Satz ist in erster Linie harmonisch bedeutsam und wird in Abschnitt 10.6 auf Seite 220 besprochen.

In Hinsicht auf Satztechnik und Gattung erklingt hier zum ersten Male der SB-Choral, die Kombinationsform aus Accompagnato und Choral, die an zentraler Stelle mit #38 und #39 wieder aufgegriffen werden. Zu diesem Aspekt siehe Abschnitt 6.4.2 auf Seite 126.

13.8 Aria: Großer Gott, o starker König

Die zweite Arie des Teiles I ist nun, folgend der Besetzungslogik¹³ und der Tonartenlogik¹⁴ eine des Bass-Solisten und eine in Dur – als prächtiger Höhepunkt dieses Teiles selbstverständlicherweise dessen Haupttonart re-etablierend, das prächtige D-Dur mit prächtiger Trompete.

Äußerlich ist hier alles auf Kontrast gesetzt zur Vorgängerarie, bis in das motivische Material und die Satzstruktur. Hier starke Blockbildung auf der Ebene des Themas und wenige von diesen teleskopartigen metrischen Verschiebungen und Verunsicherungen. Dafür aber eine Ebene höher, bei der Anordnung der Themenblöcke, viel mehr Gerichtetheit und Abwechslung. Die herrschende Strategie ist die der entwickelnden Variation.

Hier alles stärker, zunächst die Besetzung: alle Streicher und die Solo-Trompete. In der Motivik statt wie dort komplexer Haken-Figuren hier martialische Dreiklangsbrechungen und überdeutlich kadenzierende, siebentönige, bewusst robuste Skalen.

Hier zu Beginn deutliche Block-Bildung mit einer klassischen Bar-Form: zwei Viertakter fast notengetreu wiederholt, Streicher und Trompete in Heterophonie, beide abwechselnd Synkopen exponierend, aber in der zweiten Hälfte des Modelles schon wieder zusammenfallend.

Dann ein sechstaktiger Abgesang, deutlich abgesetzt durch die Wendung zur Subdominanten, kadenzierend in eine Wiederholung des ganzen Modelles (=zweiter Modellablauf, siehe unten).

Diese Kadenz wird noch verstärkt dadurch dass zum ersten Mal die Sechzehntel-Skala, die die jeweiligen Schlüsse markierte (erst abwärts, dann auch aufwärts) im Generalbass auftaucht, T. 14. Allerdings ist der Keim des ganzen rhythmischen Belebungsprozesses schon in T. 2 fast unmerklich auch im Bass gelegt, die Bass-Sechzehntel rahmen den Prozess, die Synthese kehrt in den Bass zurück.

Diese Sechzehntel-Skala-abwärts hat konstruktive Bedeutung für die Architektur des Satzes, siehe unten, aber ist auch deutlicher Träger von Semantik, von Entschiedenheit, Konsequenz, Kraft und Schneidigkeit. Sie ist aus dem thematischen Material sorgsam durch schrittweise Beschleunigung abgeleitet: Die Hochtöne des Abgesangs lauten:



... dann gerafft, zunächst synkopisch einsetzend:



¹³ Siehe Abschnitt 5.3.

¹⁴ Siehe Kapitel 11.

...dann deutlich ins Metrum eingerastet, mit kadenzierendem Gestus:



Die Sechzehntelskalen, obwohl sie bereits eher (Zeit-1) erklingen, sind als Materialdisposition eine Fortsetzung (Zeit-2) dieses Beschleunigungsprozesses, deshalb ihre Wirkung von Logik und Folgerichtigkeit.

Der zweite Ablauf des Gesamtmodelles ist eine fast notengetreue Wiederholung, mit typischen Oktav-Umbiegungen und leichter Variantenbildung. Insbesondere geht die Trp-Melodie (mit Anpassungen) in die neu hinzutretende Gesangsstimme über; der Trp bleibt nur eine diminuierte und deutlich banalisierte Dreiklangsfanfane. Im subdominanten Teil pausiert sie gar, als habe sie diese Töne inzwischen verlernt; am Schluss bleibt die in der Kadenz allemal passende Repetition der fünften Tonleiterstufe, wie aus Verlegenheit.

T. 28 entspricht also T. 14, die abschließende Abwärts-Skala bleibt diesmal in der Oberstimme, ist aber auf sieben Noten angewachsen.

Der dritte Modellablauf ist noch stärker variiert: Der erste Stollen in die Dominante versetzt, zur Verdeutlichung schweigt die Trp. Der Abgesang nun deutlich aufgebläht: Zunächst wird der halbtaktige Harmoniewechsel (Modelltakt 11) aufgegeben, der ganztaktige einfach fortgesetzt (und dabei die Harmonik leicht verändert). Dem T. 11 entsprechen T. 39+40.

Die im Modell folgende markante Synkope auf dem Dominantklang $D^{8-7}-T^3$ (T. 12) wird nun deutlich verschärft zu D^{5-3-7} im Gesang, imitiert als D^{7-5-1} in der Trp. Dieser Modelltakt wird auf gar vier Takte verlängert: Dem T. 12 entsprechen T. 41-44. Dann wieder deutliche Eins-zu-eins-Beziehungen: T. 13 ~ T. 46, T. 14 ~ T. 47.

Der dritte Abgesang ist also zehn statt sechs Takte lang, gemäß der Formel

$$2 + (1 + 1) + (1 + 3) + 2$$

Das Ganze ist bis hierhin eine Art von Hyper-Bar, da die ersten zwei zum dritten Bar sich verhalten wie die Stollen zum Abgesang.

Ein dreitaktiges Gesangssolo leitet über zum vierten Modellauftritt, T. 50. Hier wird der tonale Unterschied zwischen den Stollen weiter vertieft: Subdominante (repräsentiert durch ihre (D^7)) zu Dominante.

Der Abgesang hat sich hier am weitesten vom Original entfernt, ist gar kommentarlos neun Takte lang und \uparrow^{789ff} führt mit dem f als None der Doppeldominante eine neue Tonklasse ein.

Mit dem fünften Modellauftritt rundet sich der Kreis. Dialektischerweise *beginnt* er mit der bisher größten Abweichung: Der so prägnante Themenkopf erscheint in der Umkehrung, als habe die entwickelnde Variation zu einem Umschlag von Quantität in Qualität geführt. Der zweite Stollen ist in der Tat weitestmöglich entfernt, der

Kontrapunkt der Trp entfaltet seine melodische Eigenlogik. Als Höhepunkt der Entwicklung weg von den simplizistischen Brechungen sind diese wenigen Takte wirklich ein hübsches Trompetenkonzert.

Der Abgesang ab T. 75 jedoch ist wieder so nah am Original wie möglich: Rhythmus und Satzstruktur notengetreu, die Harmonik allerdings ausgetauscht, in bereits bei #4 erwähneter Talea-Technik. Der Abschluss erfolgt dementsprechend als Ganzschluss auf der Tonika; statt einem Modelleinsatz folgt der (im metrischen Sinne hinzugefügte) Schlusstakt.



Der B-Teil etabliert dieselbe Form: Stollen T. 81 ff., Stollen T. 85 ff., Abgesang T. 89 bis 86. Dieser allerdings hier acht Takte lang. Im Gegensatz zum A-Teil nimmt der Gesang Teil an der Exposition, die Trp hingegen schweigt.

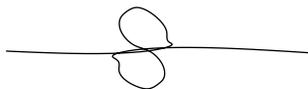
Dann ein ebenfalls achttaktiges Zwischenspiel, in dessen erster Hälfte die Streicher-Brechungs-Figur aus dem Abgesang des A-Teiles mit einer Singularität kombiniert wird, einem ausgehaltenen Triller der wiedereinsetzenden Trp.

Das Ganze erweckt den Eindruck von erbarmungsloser Folgerichtigkeit, besonders wenn in T. 99, auf allerschwächster Zeit, das *gis'* (als Sixte ajoutée der Subdominanten *h* von *fis*-moll) sich so herzzereissend mit der Nebennote *g''* des Trompetentrillers reibt.

Die zweite Hälfte löst sich aus dieser Erstarrung, die Trp befreit sich zunächst nur in die Synkopen, dann aber in den Kadenzrhythmus vom Schluss des allerersten Abgesanges des A-Teils, T. 13. Der dort folgende signifikante Basslauf erscheint hier in der Oberstimme.

Es folgt eine rhythmisch fast wörtliche Wiederholung des B-Teil-Bares, allerdings harmonisch verändert und unter (sparsamer) Mitwirkung der Trp, dann folgt das da capo des A-Teiles.

Auf der Folie der Erfahrung des allerschmerzlichsten Klein-Sekund-Knotens *fis+g+gis+a*, im Trompeten-Triller T. 99,¹⁵ kann der strahlende A-Teil aber keinesfalls mehr so undialektisch, so ungebrochen genossen werden, wie es bei seinem ersten Erklingen noch möglich war.¹⁶



¹⁵ Dies ist eine extreme Konsequenz von *funktionaler Spaltung* wie definiert auf Seite 313. Die vier Tonklassen können dargestellt werden als $\text{fis-moll:s} \begin{matrix} 6+ & - & & 3- \\ 5 & 6- & - & \text{t} & 8 & 9- \end{matrix}$

¹⁶ Hoyer (2012, S. 15) empfindet schon beim ersten Erklingen des A-Teiles »ein Bewusstsein von der Brüchigkeit irdischer Herrschaftsausübung.«

Der starke Impetus, die deutliche Ziel-Orientierung des Satzes ergibt sich nicht zuletzt aus den deutlich kandezierenden, mit rigorosem Gestus absteigenden Skalenbewegungen in Sechzehnteln, und der ihrem Auftreten übergeordneten prozesshaften Dispositionslogik. In folgender Tabelle sind die Längen und Zieltöne der signifikanten absteigenden Sechzehntelskalen aufgeführt. (Triviale Wiederholungen bereits eingeführter Bewegungsmuster bleiben unberücksichtigt.) Zusätzlich, in Klammern, die aufsteigenden Skalen bei ihrem ersten Auftreten, da diese den Motivbildungsprozess selbstverständlich mittragen:

T.	2	3	4	6	8	13	14	26	28	32	46	47	72	79
Trp		(3)	5		★									8★
Vl 1		(3)	5			(8)		(8)	8	8	(7)	6	9	
Vox														
b. c.	(3)			3			6							
Ziel	T ³	T ³	T ⁸	Tp ₈		T ⁵	T ₈	T ⁵	D ⁸	T ⁸	D ⁷	T ₃	S ₃	T ⁸

Man erkennt die vorsichtig beginnende und deutlich sich steigernde Verwendung besonders in der Vl1, mit einem ersten Höhepunkt in T.28+32, dann der überschießenden Neuntonskala auf der Subdominante, alles hinführend zur triumphal abschließenden Trp-Skala!

Im B-Teil hingegen wird der gerade so mühsam erreichte Voll-Umfang sorgfältig vermieden, man sehe die ansonsten unnötige Ersetzung des letzten Sechzehntels in T.88. Dialektischerweise erreicht zum prächtigen Abschluss auf den Text »Pracht« der Gesang das Gegenstück zum Höhepunkt der Trp, den aufsteigenden Acht-Ton-Lauf!

T.	84	88	104	114
Trp		6(~8)		★
Vl 1	6		7	
Vox				(8)
b. c.				
Ziel	D ³	(D ⁸)	(D ³)	D ⁵

Diese motivischen Höhepunkte sind auf das sorgfältigste reliert zum Erreichen des Hochtones *d'''* der Trompete, siehe das Zeichen ★ in den Tabellen. Er erscheint zum ersten Mal als allerletzter Ton der Exposition des zweiten Stollens, T. 8. Da er im ganzen Satz #1 ausgespart wurde, ist das sein allererstes Erscheinen.¹⁷

Selbst beim Höhepunkt des A-Teiles, dem kleinen Trp-Konzert T.69 ff., ist er sorgfältig vermieden: Die herrschende Subdominante bewirkt ja das *c'''* (statt *cis*), das ja stets nach unten drückt und nicht einfach überschreitbar ist.

¹⁷ Dies ist umso bemerkenswerter, als in den anderen Sätzen mit Trp-Beteiligung dieser Hochton immer deutlich auftritt, und immer gleich zu Beginn schon als »natürlicher« Bestandteil des Hauptthemas: Zunächst #24 nur zweimal (T. 8, 42). Dann achtmal in #54 in T. 7, 8, 47, 71, 72, 167, 168 und im vorletzten Takt 239. In #64 in T. 7 und zweimal in T. 12, im zu wiederholenden Stollen; danach in T. 44, 63 und zweimal in T. 68. Dies sind sieben Auftritte im Verhältnis 4:3 wie notiert, es erklingen zehn. Acht und zehn sind ausgesprochen »stabile« Zahlen. ⁹⁸⁴ Unter den Auftritten ist auch, als deutlicher Zielpunkt, der allerletzte Ton des gesamten Werkes! (Zu #64 T. 68 siehe auch Abschnitt 18.64 auf Seite 359.)

Erst mit der Rückmodulation nach D-Dur erscheint ein zweites Mal das d''' , als erster Ton der triumphal absteigenden Skala in T. 79. Dann als letzter Ton der Trp im B-Teil, gleichsam als Weckruf für die aufsteigende Skala »Pracht« im Gesang am Ende des B-Teils, kurz vor dem da capo, also unmittelbar vor der Wiederholung seines ersten Auftretens.

Einschließlich dem da capo erklingt das d''' in der Trp also nach der Formel¹⁸

$$5 = 2 + 1(+2)$$

13.9 Choral: Ach mein herzliebes Jesulein

Wie ein Versöhnungsangebot an die ungeduldig werdende Gemeinde, nach dem schockierenden Passionschoral und dem komplex-eingebauten, als Kontrasubjekt missbrauchtem Choral in #7, folgt nun ein klassischer Weihnachts-Choral als Rauschmeißer.

Dieser erklingt, als formales **Aufwiegen** des Eingangssatzes, bereichert um feierliche Fanfareneinwürfe aller drei Trompeten, mit Pauke. Gleich der erste erreicht wieder den bereits als kritisch erkannten Hochtton der Trp, und zwar als seinen allerletzten, genau wie in #8 Takt 8! Dort allerdings auf schwacher Zeit, als letztes Achtel vor der Abgesangs-Eins, hier doch deutlich metrisch stärker.

Im nächsten Einwurf taucht er gar nicht auf, im dritten dann allerdings gleich dreimal, zunächst auf allerschwächster, zuletzt auf immer noch schwacher Zeit. Sein mittlerer Auftritt, als Sext-Nebennote von fis-moll, ist der mit Abstand köstlichste.

Dann der vierte und letzte Einwurf notengetreu wie der erste, aber in einen Coda-Takt übergehend. In #9 folgen die Auftritte des Hochttones also der Formel

$$5 = 1 + 3 + 1$$

...also halbwegs dual zu ihrer Verteilung im Vorgängersatz.

Die hier angewandte Einwurf-Technik der Choralvariation ist (a) eine **Keimzelle** für die Konstruktion der ersten Störungen des Grundschemas-G, wie ausführlich dargestellt in Abschnitt 6.4.3 auf Seite 128, aber auch (b) der Anfang einer Entwicklung zur ^{↑639}ersten wirklich mehrstimmigen Choralvariation erst im allerletzten Satz #64, siehe Abschnitt 7.7 auf Seite 172.

¹⁸ Jena (1997, S. 60) weist auf die Proportion der Gesamtdauer hin: 80-40-80 folgt auch dieser Verteilung!

Kapitel 14

Zu Teil II

14.10 Sinfonia

Dieser Satz ^{↑75} ist ein Singularsatz,¹ da hier in einem Kopfsatz ausnahmsweise der Chor schweigt. Es wird also, bevor es überhaupt qua Wiederholung als solches exponiert werden konnte, das formale Grundschema-G aller Teile schon durchbrochen. Die Herleitung dieser Störung wird im Zusammenhang mit anderen Störungen und Abweichungen ausführlich dargestellt in Abschnitt 6.4.3 ab Seite 128.

Die Sinfonia ist eine Musik, die in einer verbreiteten und auf Schweitzer (1908, S. 678) zurückgehenden Interpretation das zunächst getrennte, dann letztlich gemeinsame Musizieren der Engel und der Hirten darstellt, repräsentiert durch die Gruppen der Streicher und der Oboen.

Die Besetzung ist, wie immer im Kopfsatz, die gesamte des entsprechenden Teiles: die vier Stimmen des vollen Streicherkörpers, einschließlich Basso continuo, blockartig dagegen gesetzt die vier Oboen: zwei d'amore und zwei da caccia.² Erste und zweite Flöte gehen abfärbend mit erster und zweiter Violine – für wenige ausgewählte Takte allerdings auch beide unisono mit der ersten.³

Wie gesagt, zuerst stehen sich die Streicher und Oboen blockartig gegeneinander, wachsen aber im weiteren Verlaufe zunehmend ineinander, bis hin zur realen Achtstimmigkeit. Dies offensichtlich ein herausragender und überraschend früher Höhepunkt des Gesamtwerkes an satztechnischer Komplexität, der auch entsprechenden transmusikalischen Gehalt vermuten lässt, siehe die Diskussion am Schluss dieses Abschnittes.

Die Ergebnisse der folgenden induktiven Analyse vorwegnehmend sei gesagt, dass dieser Prozess in drei ähnlichen Wellen abläuft: es beginnen jeweils die Streicher; davon abgesetzt, auch alleine und mit neuem motivischen Material die Oboen; dann zunehmende Gleichzeitigkeit mit eindeutigem Höhepunkt der Mehrstimmigkeit und Komplexität mit der jeweils letzten Kadenz.

¹ Siehe Abschnitt 6.1.1 auf Seite 102.

² Was immer das auch sei, siehe dazu Harnoncourt (1973a).

³ Diese Anordnung könnte auch auf Kopierfehler zurückgehen, da laut Kritischem Bericht (Blankenburg und Dürr, 1962) die Flötenpartie in der Partitur dieses Satzes noch fehlt und in den Stimmen später hinzugesetzt wurde, meist als Verdoppelung der Violinen-Stimmen. Allerdings (S. 90 f.) von Bach höchstderoselbst geschrieben oder korrigiert.

Diese Wellen dauern 22, 21 und 20 Takte, wobei der Einsatz der Oboen jedesmal früher geschieht. Abbildung 14.1 zeigt die Übersicht der Verteilung der Motive auf Oboen, höhere Streicher und Bass-Stimme.

14.10.1 Formaler Ablauf: Erste Welle

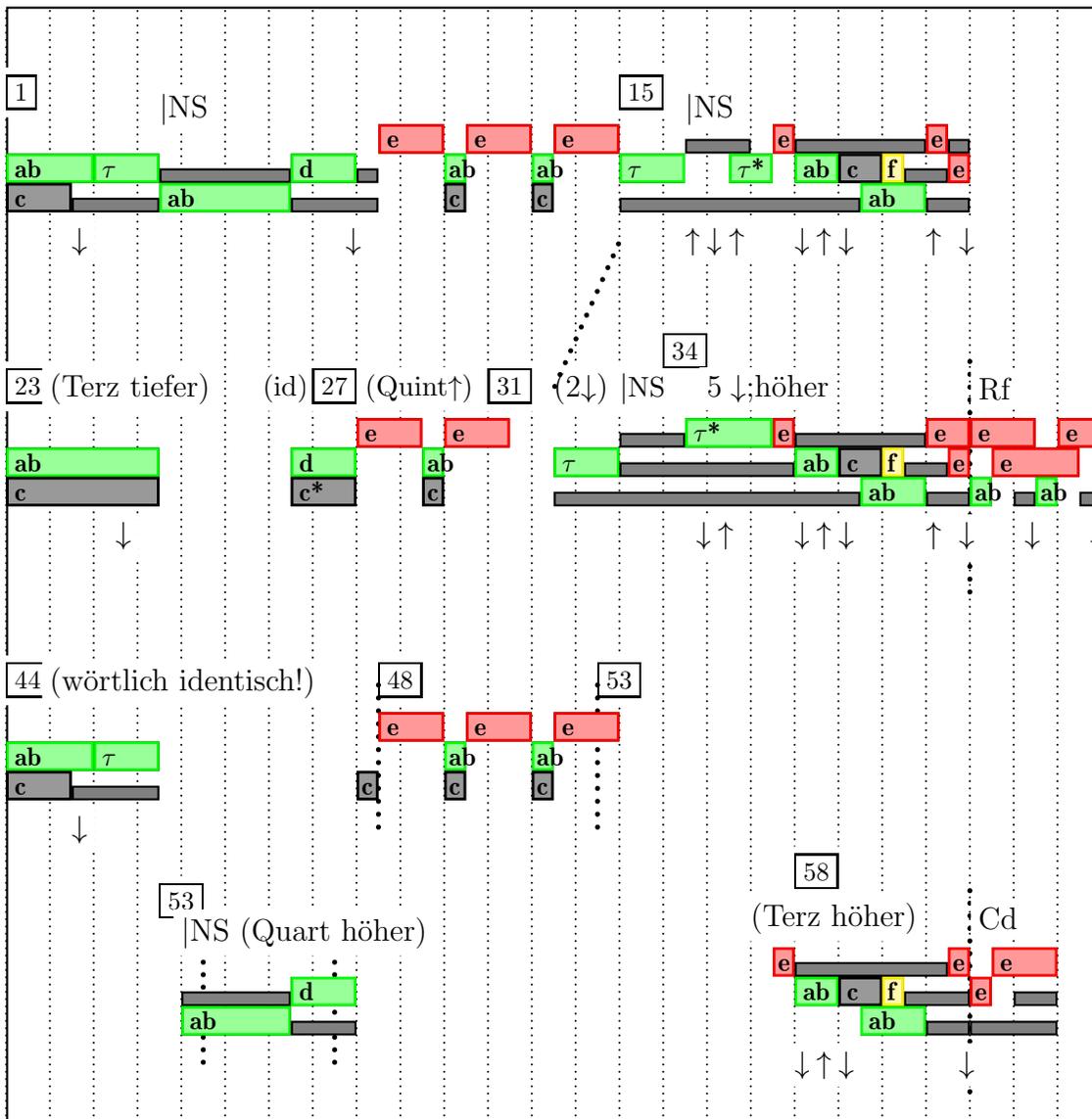
Den Anfang macht ein achteinhalb Takte langer Streichersatz.

Grundlage ist ein mit jedem Schlag (=punktierter Viertel) um eine Tonleiterstufe absteigendes Bassmodell, folglich je Halbtakt = punktierter Halbe einen Harmoniewechsel im Terzabstand nahelegend, also in die jeweilige Parallele oder den Gegenklang. Der Bass vollzieht zu Beginn einen absteigenden Oktavzug $g-G$, eine typische Katabasis, oft stehend für das Hinabsteigen von etwas Himmlischen auf die Erde, siehe Abbildung 14.2, der zwar am Schluss kadenzformelmäßig umgebogen wird, aber auch linear weitergeführt mit nur einer kleinen Korrektur genau auf diesem Punkt auskame (siehe die x-Notenköpfe) und deshalb logisch und natürlich wirkt.

Abbildung 14.2: Hauptmotive von #10

Sein Grundmotiv Viertel–Achtel nennen wir Motiv c, es realisiert mit seinem letzten Anschlag meistens eine Antezipation des Basstones und der Harmonie der nächsten schweren Zeit, seltener aber auch Durchgang oder Nebennote.⁴

⁴ Jena (1997, S. 79) bezieht Motiv c auf »Seufzen« und »Weinen«, auch in der Matthäus-Passion.



Jeweils oben Oboen, mitte Streicher, unten b. c. Pfeile darunter: Oktaven im Bass, mit Signalfunktion. In golden: Höhepunktmotiv f.

Abbildung 14.1: Der Formplan der Sinfonia #10

Über diesem erklingt der Siziliano- oder auch Wiegenlied-ähnliche punktierte Drei-Achtel Rhythmus der Oberstimme. »Responsorium« ist die **Grundmetapher** des ganzen Satzes, auch innerhalb der beiden Blöcke wird nochmal geteilt und geantwortet: Der substantiell einstimmige Oberstimmenverlauf der ersten zwei Takte wird in durchbrochener Technik je Takt auf die zwei Violinen aufgeteilt. Die ersten beiden Viertel⁵ bestehen aus (a) Dreiklangsbrechung aufwärts und (b) Umspielung mit unterer Nebennote. a–b bilden zusammen ein erstes Motiv in Sinne der allgemeinen Definition Schenkers, da sie unmittelbar wiederholt werden. Dies mit identischem Hochton, aber anderer Harmonik, entsprechend dem Abstieg des Basses.

Der nächste Takt bringt die seltene Krebsumkehrung dieses Doppelmotivs; die Kontur ist um ihren Mittelpunkt gedreht. Es gelten die beiden verschiedenartigen **Symmetriergleichungen**

$$\begin{aligned} a^{KU} &= a \\ b^K &= b \end{aligned}$$

Daraus folgt

$$(a - b)^{KU} = b^U - a$$

Dieses Motivpärchen erklingt ebenfalls zweimal, in fast identischem Binnenverhältnis und Satzaufteilung wie im ersten Takt.

Getreu der Bachschen Sequenz-Grundformel A–A'–X, siehe Methodologische Zwischenbemerkung ii auf Seite 45, geht es nun aber anders weiter: Das sehr stark betont synkopisch einsetzende *f''* bewirkt eine konventionelle Zwischendominante zur Subdominanten (welche auf der Eins von T. 2 zwar schon erschien, aber weniger stark betont und **auskomponiert**).⁶

Der durch dieses *f* notwendige Auflösungsschritt abwärts, eine Bewegungsform die bisher nur im Bass vorlag, wirkt als Weckruf für drei halbtaktige Tetrachord-Skalen abwärts, endend in *e''*, *d''* und *a'*, siehe Abbildung 14.2 Klammer » τ «. Alle diese liegen synkopisch zum Takt. Die letzte zielt also auf einen Sextvorhalt *h'–a'* über der mit dem Halbschluss T. 4 1/2 erreichten Dominante. Im letzten dieser Abstiege wird durch motivische Diminution ganz beiläufig und unauffällig das Intervall der fallenden Terz im Vordergrund exprimiert, sogar im schnellstmöglichen Rhythmus, dem der Sechzehntel. Dieses Intervall existierte bisher nur im Mittelgrund, in den Halben des Basses, also zwölfmal so langsam, war dort allerdings bestimmend für die harmonischen Fortschreitungen. Es ergibt sich zu Beginn von T. 4 in der VI1 durch diese Sechzehntel-Einfügung zweimal das Motiv d.

Zur Vermeidung von parallelen Oktaven zu τ kann der Bass sein ursprüngliches Bewegungsmuster nicht aufrechterhalten. Er vollzieht eine interessante **Hierarchieumkehr**: In Takt 3 gehen die Sekunden halb so schnell abwärts, in Halben, dafür aber die Terzen doppelt so schnell, in Vierteln, eine Diminutionsebene hinabgesunken.

⁵ Der Einfachheit halber nennen wir im Folgenden, wenn kein Missverständnis möglich scheint, »punktierte Viertel« und »punktierte Halbe« einfach »Viertel« und »Halbe«.

⁶ Man vergleiche die architektonisch duale Rolle (letzter Schritt statt erster) der Tonklasse *eis* in Satz #1, siehe oben Seite 274 und ^{↑707} auf Seite 215, der Tonklasse *f* in der Modulation nach a-moll in #3, siehe die ausführliche Diskussion ^{↑723} auf Seite 216 und die Rolle des *f* in #10, siehe ^{↑789} auf Seite 224.

Nach den dreieinhalb Takten des Vordersatzes folgt ein viereinhalb Takte langer **Nachsatz**, der sich zum **Ausgleich** für die S sogar bis zur dreifachen Dominante DDD begibt und von dort regelmäßig zum Ganzschluss auf der Dominante auf der Eins von T. 9 abfällt. Nicht nur quintig, sondern auch in absoluter Tonhöhe fällt er von dem in seiner Mitte erreichten neuen Hochtone h'' bis zum d' .

Die Oberstimmen in diesem Nachsatz lösen die Harmonik auf in Vorhalte und freie Sprünge, eine beginnende Atomisierung des Materials, die auch schon auf Beethovensche Streichquartette vorausweist. Die fallende Terz von gerade wird dabei zum Keim für steigende Terzen, über steigende Quarte und Quinte bis hin zur Septime. Die Sexte wird (**negative Maßnahme**) ausdrücklich aufgespart und nachgeliefert, nur einmal, in einer unauffälligen Imitation, in T. 8, VI2, obwohl (oder gerade weil, allemal aber zwecks **Ausgleich**) sie als Rahmenintervall zwischen erstem und drittem Ton des allerersten Motivs a klanglich und im Mittelgrund ja tatsächlich ubiquitär ist.

Zum **Ausgleich** übernimmt gleich zu Beginn dieses Teiles der Bass das punktierte Drei-Achtel-Doppelmotiv der Oberstimme vom Anfang (a–b), in fast identischer Behandlung: Der Hochtone bleibt identisch für je zwei Motivauftritte, für je zwei punktierte Halbe. Statt aber der Krebsumkehrung folgt hier nach einem Motiv-Pärchen dessen Sequenzierung. Hier wird das A–A'–X-Prinzip zur Inszenierung einer ersten Steigerung verwendet: Das dritte Auftreten Takt 6 1/2 ist eine Terz statt nur eine Sekunde höher, der bisher festgehaltene stimmenlokale Hochtone (nun *klein-g*) wird in der zweiten Hälfte des Pärchens überschritten (*cis'* im ersten Viertel von T. 7). **Ausgleichend** findet weder bei T. 6 1/2 noch bei T. 7 ein Harmoniewechsel mehr statt (**negative Maßnahme**); es entsteht ein harmonischer Stau, der sich mit der Kadenz in die lokale Tonika D-Dur T. 7 1/2 befreiend löst.

Es folgt eine diese neue Tonika befestigende Coda, in der der Bass wie ganz zu Beginn einen absteigenden Oktavzug vollzieht (diesmal auf D-Dur bezogen und auch leicht anders in der Zeiteinteilung) und die Oberstimme mit deutlicher Nachspiel-Wirkung dreimal dasselbe kadenzierende Motiv bringt, als Echo abwärts, zu allerdeutlichsten Schlusswirkung sogar einmal im Oktavabstand. Da das erste Viertel einer Permutation der Töne und Intervalle des zweiten bildet, und fast dessen Umkehrung, und das zweite mit Motiv d identisch ist, nennen wir das gesamte Gebilde

$$d^* = d^U - d$$

siehe Abbildung 14.2 und auch VI1, T. 7, zweite Hälfte mit Auftakt und nächster Eins. d^* ist eine figurierte Version des Quartzuges τ , und wird im Folgenden **Signalfunktion** für Schlussbildungen haben.

Das zweite und dritte Auftreten von d^* (in T. 8, VI2 und 1) beinhalten darüber hinaus am Anfang die Oktave abwärts. Man könnte versucht sein, den VI-Oktaven als tote Intervalle nur geringe Wirkung zuzusprechen – man siehe jedoch den Legatobogen in T. 8, VI2, der die eine durchaus aufwertet, und die Vorimitation in der VIa am Anfang von T. 7.

Die *Oktave abwärts* wurde als höchst konventioneller Abschluss der Kadenzbewegung in T. 2 im Bass bereits eingeführt. Hier in T. 8 tritt sie genau dort wiederum in derselben, völlig unauffälligen und stereotypen Rolle auf. Dennoch aber ist die

Beschleunigung ihres Auftretens in VIa, VI2, VI1 und Bass genau disponiert, sie erklingt mit 4-2-1 Vierteln Abstand. Auch im weiteren Verlauf wird das Auftreten der Oktave wenn nicht architektonische, so doch zumindest deutliche **Signalfunktion** haben. Alle Oktaven der Bass-Stimme sind deshalb in Abbildung 14.1 durch Pfeile unter der Bass-Stimme dargestellt. Besonders bedeutend sind die Wiederholungen, bei denen sie **wegfallen**.

Mit der Eins von T. 9 ist nicht nur die konventionelle und beruhigende Achttaktigkeit und ein volltaktiger harmonischer Rhythmus (siehe unten) wiederhergestellt. Dies wird überdies (neben der Oktave im Bass) **signalisiert** durch den D-Dur-Akkord in schulbuchmäßig vierstimmig-enger Lage: **Nullstellung** aller Extravaganz.

All dies wird unmittelbar wieder aufgegeben mit einer halbtaktigen, überdeutlichen, ja, fast brutalen Rückführung nach G-Dur, die der Bass durch eine mechanische Verlängerung seines Abwärtszuges (Motiv c) allerdings sehr organisch hervorbringt.



Die Einwürfe der Oboen bezeichnen wir als (neues) Material e, obwohl die erste Halbe melodisch mit c identisch ist. Die deutlich abweichende Lage und Setzweise dominieren, was die gemeinsame Benennung des ganzen Oboenmotivs rechtfertigt. Ganz allgemein sind ja derartige Bezeichnungen trotz allem Anschein von Objektivität immer schon ein erster Interpretationsschritt.

Die primitivistisch-akkordische Setzweise ist Programm, im Sinne der *musica povera*, bis hin zu konsequent »falsch abspringenden« Leittönen Terz und Septime, siehe die x-Notenköpfe in Abbildung 14.2.

Der erste Einwurf der Oboen (T. 9 1/2) wirkt auf den Verfasser so, als würde erst hier ein eigentliches Thema exponiert werden, und die achteinhalb Takte der Streicher davor seien eher eine davon abgeleitete Einleitung. So als wäre umgekehrt der Bass des Anfanges eine Abspaltung und Sequenzierung des ersten Halbtaktes von e, und die dagegenstehende VI-Figur eine vorwegnehmende Vereinfachung des zweiten mit lediglich Begleitfunktion.⁷

Dies wahrscheinlich einmal, weil (a) das Motiv e den Schlüssel enthält zum Verständnis des gesamten Satzes und besonders der Satztechnik der Schlusssteigerungen der drei Wellen, und (b) weil nun erst das Ausgangsmaterial und das gerade mühsam Hinzuerungene auf engstem Raume kombiniert werden, beides weiter unten ausführlich besprochen in Abschnitt 14.10.3,

Der erste Halbtakter bringt Motiv c in akkordischer Satzweise, der zweite eine komprimierte Kombination aus Elementen von Motiven a und b. Dieser zweite Halbtakter wird wörtlich wiederholt, beantwortet von den allerersten zwei Vierteln des Streicher-Anfangs, (fast) notengetreu.

⁷ Ein extremes Beispiel für diese Art rückwärtsgewandter Variationstechnik wird dann der langsame Satz des a-moll Quartettes op. 132 von Beethoven, wo die allerletzte Variation erst die logische Ausgangsgestalt des Themas erreicht.

Die Folge aus Oboeneinwurf und Streicherantwort wird eine Terz abwärts sequenziert, erstes und zweites Mal stehen also im Verhältnis G-Dur zu e-moll, also T zu Tp.⁸

Es folgt eine deutliches montagehaftes In-Einander-Schneiden des Anfangs und des Aktuellen: Die zweite Streicherantwort T. 13 erscheint, als wäre die Zeit auch in der Rückblende weitergelaufen, gleichsam bei geschlossenem Lautstärkeregler: es erklingt nämlich das damals nach genau dieser Dauer erreichte *f* als Dominatseptime zur Subdominanten. In dieser steht dann auch der dritte Oboeneinsatz: Der Terzabstieg des Basses vom Anfang ist damit augmentiert von Halben auf Doppeltakte.

Dieser Einsatz ist wieder eine notengetreue Transposition des ersten, die drei Einsätze stehen **verschränkt-symmetrisch** zu den Tonarten der drei Wellen-Höhepunkte:

C-Dur	e-moll	G-Dur		
3	2	1		
	e-moll	G-Dur	h-moll	
	1	3	2	

Diese drei Oboeneinsätze sind eines der wenigen Beispiele, die *nicht* dem Sequenzmodell A–A'–X folgen: Der zweite Einsatz hat leichte Abweichungen, da der zweite Halbtakt nicht wörtlich wiederholt wird, sondern mit höher gesetzten Nebentimmen. Dadurch wird das Intervall der kleinen Sexte *h'–g''* in der ersten Oboe sehr deutlich als Rahmenintervall **exprimiert**. Das dritte Auftreten hat diese Lagenänderungen nicht, sondern wieder notengetreue Wiederholung, die drei Stellen verhalten sich also als A–B–A.

Natürlich geht es mit dem zweiten A doch anders weiter, allerdings erst mit dessen zweiter Hälfte, dem jeweils antwortenden Streichereinsatz: Hier folgt ein deutlicher Schnitt. Oboen und Streicher je Einwurf zusammen gelesen folgen also (beruhigenderweise) doch wieder dem gewohnten Sequenzmodell A–A'–X. Unter Verschärfung des Montageprinzips folgt nämlich in T. 15 bis 16 1/2 die (fast notengetreue) Wiederholung von T. 3 bis 4 1/2, bis zum Halbschluss des Vordersatzes.

Wie erwartet (siehe Abbildung) folgt auf diesen der Nachsatz (ab T. 16 1/2). Seine Wiederholung wird dual markiert zum ersten Auftreten: An seinem Anfang T. 15 steht wieder ein »aufgeräumter« Akkord, *d' + fis' + a'*, nebst Okaven oben und unten, (9tes Achtel) als **Ausgleich** zu T. 9. (Überhaupt werden im ganzen Satz die Akkordformen sehr sorgfältig disponiert und erhalten architektonische Bedeutung zumindest als **Strukturindiz**, siehe weiter unten.) Dazu tritt zum ersten Mal die aufsteigende Oktave auf starker Zeit statt der absteigenden auf schwacher.

Gleichzeitig beginnt der Nachsatz damit, Oboen und Streicher schrittweise zunehmend zu kombinieren, wobei erstere nun Sext- und Quintsprünge abwärts bringen, damit noch deutlich expressiver als ihre Streichervorbild in T. 5 ff. Das Versetzen von Motiv a–b in den Bass (T. 4 1/2) wird in das zweite Auftreten des Nachsatzes zunächst nicht übernommen, eine **negative Maßnahme**, die aber in wenigen Takten korrigiert werden wird.

⁸ Ein extremes Beispiel für diese fast standardmäßig zu nennende Art der Beantwortung wird sein der langsame Satz der Achten Sinfonie von Anton Bruckner, wo die ersten acht Takte des zweiten Stollens Des-Dur in f-moll wieder aufgegriffen werden, wegen des langsamen Tempos des Satzes ein einziger harmonischer Schritt fast im Minutenabstand!

Nach einem Takt wird für einen Takt das im Vordersatz übersprungene Tetrachordmotiv τ nachgeholt, diesmal aber abgespalten, auf die VI aufgeteilt und im Quintabstand sequenziert. Da dies eine deutliche Veränderung darstellt, nennen wir dies τ^* . Die Aufteilung ähnelt der von a–b, vielleicht eine erste zaghafte **Synthese**.

Der Nachsatz kann als deutlich verlängert gehört werden, aber auch als verkürzt. Beim ersten Mal dauerte er, an beiden Enden deutlich markiert, $4\frac{1}{2}$ Takte bis zur Kadenz, dann ein halber Takt Rückführung, dann der erste Oboeneinsatz. Hier nun sechseinhalb Takte bis zur Kadenz, aber nur zwei bis zum Oboeneinsatz. Wieder eine teleskopartige Weise⁹ der **dialektischen Synthese**.

Die damalige DDD (E-Dur-Septakkord, damals Takt $5\frac{1}{2}$, jetzt $17\frac{3}{4}$) geht hier aber nicht nach A-Dur (der Dominante der Dominanttonart, in die damals moduliert wurde), sondern nach a-moll, der Subdominanten zur Tonikaparallelen, dem neuen Modulationsziel e-moll. Schon nach zwei Takten, T. 18 $\frac{1}{2}$, ein Viertel bevor damals (T. 6) der neue Hochtton h'' erreicht wurde, verändert sich die Struktur des Nachsatzes: Die Oboen setzen (in besagtem, erreichten e-moll) mit dem üblichen Anfang ihres Einwurfes (Motiv c) ein, werden aber nach einer Halben schon überdeckt durch das a–b Doppelmotiv der Streicher (wie in T. 1), das, wie üblich, paarweise erklingt.

Die Takte 19 bis zum Schluss dieser ersten Welle *kombinieren zum ersten Mal* diese beiden Motive a–b und c mit dem gleichzeitigen Spielen von Streichern und Oboen, in realer Sechs- bis zur Achtstimmigkeit (je nach Bewertung von Liegetönen und Pausen).

Takt 20 bringt nun weitere Komplexierung, aber auch gleichzeitig eine Form der **Synthese**: die Folge der Motive c, wie bereits mehrfach exponiert im Bass, erscheint zum erstenmal in der allerobersten Streicherstimme, und das sogar als Kanon. Die Motive a–b bleiben allerdings auch erhalten und wandern durch die Viola-Stimme (dort zum ersten Mal und als **Singularität**) zum **Ausgleich** nach unten: Motive a–b im Bass, was am Anfang von NS-eins T. 4 ff. ja fraglos der Fall war, aber am Anfang von NS-zwei T. 15 $\frac{1}{2}$ nicht übernommen worden ist, wird nun doch wieder erreicht.

	Takt	18 $\frac{1}{2}$	19	20
	Takt	36 $\frac{1}{2}$	37	38
	Takt	57 $\frac{1}{2}$	58	59
Diese Einsatzreihenfolge	Ob	e.1	(e.1)	(e.1)
	VI		a–b	c+c Kanon
	Bass			a–b

wird charakteristisch sein für diese stets gleichartig aufgebauten Schlussteile aller drei Wellen, die wir im Folgenden *Kombinationsteil* nennen. (Zu dessen Feinstruktur siehe Abschnitt 14.10.3.)

Die satztechnische Intensivierung und Synthese werden unterstützt durch die neue Tonklasse *ais* im Bass (Doppeldominante) und den im Rahmen der Schlusskadenz nach e-moll in T. 22 erreichten neuen Hochtton c''' .

Die None aufwärts, mit der dieser angesprungen wird, ist die bis jetzt stärkste Steigerung der Entwicklung dieser *exclamatio*-Intervalle, die im ersten Nachsatz (T. 5 ff)

⁹ Wie für Teil IV als Ganzem, siehe Abschnitt 6.4.13.

begonnen hatte. Da das *c* allerdings nur Nebennote ist, wirkt als Kontur stärker noch die aufsteigende Oktave, die mit der absteigenden im Bass **chiastisch verschränkt** ist, und die beiden fallenden Quinten *fis''-h'* und *h''-e''*. (Die V12 bringt lustigerweise mit den fallende Quartan deren aufgeräumte Version!)

14.10.2 Weitere Wellen und zusammenfassende Wertung

Dieser erste angeblich real achtstimmigen Höhepunkt bedeutet das Ende der ersten Welle. Der Satz reduziert sich nach der Eins von T. 23 schnittartig wieder auf die Anfangssituation. Die folgende zweite und dritte Welle entsprechen weitgehend der ersten und sind aus ihr abgeleitet hauptsächlich durch Transposition einzelner Abschnitte in unterschiedlichen Intervallen, Umstellungen der Reihenfolge und Weglassungen – alles Operationen, die man im weitesten Sinne als Montage bezeichnen kann. Montage als solche wurde ja bereits mit dem Einsatz der Oboen und der »Einblenden« der unhörbar weiterlaufenden Streicherschicht in den Takten 9 ff. im Kleinen eingeführt, und wird nun auf den Satz als Ganzen übertragen.¹⁰

Zunächst folgt als deutliches **Strukturindiz** des Beginns der **zweiten Welle** eine wörtliche Reprise des Anfangs: T. 1+2 entsprechen T. 23+24, allerdings in e-moll. Der τ -Teil fehlt, stattdessen wird der zweite Takt einfach weitersequenziert und dann direkt in die bereits bekannte *d** Kadenz nach D-Dur gesprungen, direkt an den Schluss des ersten Streicherteils mit dem dreimaligen *d**-Motiv, und zwar plötzlich wörtlich: T. 26+27 entsprechen T. 7+8. Dabei sind nur die Lagen umgefaltet: Takt 26 1/2 ist eine Sexte höher als das Vorbild, das nächste *d** nur noch eine Terz, und das letzte notengetreu (V12=V11), allerdings mit zusätzlicher oberer Sexte.

Der Bass zeigt außerdem eine gestreckte Form *c**: Ausnahmsweise ist jeder Anschlag auch ein Sekundschrift, wie in oben erwähntem Rückleitungs-Halbtakt T. 9, die Terzen bestimmen die Harmonik in Vierteln, melodischer und harmonischer Rhythmus fallen folglich zusammen: deutliche **Singularität**.

Am Schluss, in der Kadenz nach T. 28, fehlt allerdings die Bass-Oktave: **negative Maßnahme**. Sie erscheint stattdessen genau zum **Ausgleich** an der Mitte des Gesamtabschnittes, in T. 25). Eine einzige Oktave im letzten Motiv *d'* in V12 mag als letztes schwaches Echo der vier von T. 7–8 wirken. Immerhin ist sie vom Meister mit einem Legatobogen bedacht worden.

Da der brutale Rückleitungs-Halbtakt hier fehlt, siehe Abbildung 14.1, beginnt der erste Oboeneinsatz der zweiten Welle in T. 28 (a) volltaktig und (b) in D-Dur, also eine Quinte höher. Einzige weitere Änderung: die zweite Streicherantwort und dann der dritte Oboeneinsatz werden übersprungen.

Takt 31 1/2 entspricht also T. 15, aber eine Sekunde tiefer, siehe Abbildung 14.1. Mit T. 33 beginnt der Nachsatz aus T. 16 1/2 mit den espressiven Oboen-Intervallen. Getreu dem ersten Mal folgt dann eine Sequenzierung von τ^* , von den V1 in die Oboen verlagert, ebenfalls eine **Synthese**. Sie beginnt eine Quinte tiefer, hat aber zwei Schritte mehr, endet also eine Quinte höher.

¹⁰ Weitere Beispiele für musikalische Montage, in die sich vorliegender Satz gut einfügt, bringt Lepper (2012a).

So beginnt auch der Kombinationsteil, der fast wörtlich dem ersten Mal entspricht, allerdings in h-moll statt in e-moll.

Danach folgt eine *freie Rückführung* von drei Takten (T. 41–43). Diese ist gekennzeichnet durch die Einführung der letzten Tonklassen es und b, die ersten mit b-Versetzungszeichen¹¹, in dieser inversen Reihenfolge, das ^{†973} **singuläre** Anklingen der Tonart g-moll, allerdings nur durch ihre Dominaten, und schließlich die deutliche Unterschrift B–A–C–H in Ob 1, T. 43.

Die **dritte Welle** beginnt notengetreu wie die erste, T. 46 entspricht wörtlich T. 1. Mit T. 47 1/2 (=4 1/2) wird der erste Nachsatz übersprungen und gleich in den brutalen Rückleitungstakt T. 9 gesprungen, der ja in Welle zwei fehlte. (**Ausgleich!**) Die folgenden Oboeneinsätze sind auch wörtlich gleich der Welle eins, allerdings ihre metrische Position ist die von Welle zwei (volltaktig statt um eine Halbe verschoben): eine leichte **Synthese**.

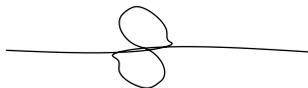
Dann wird zurückgesprungen und (fast der ganze) übersprungenen Nachsatz wörtlich nachgeholt (T. 53 1/2 = T. 5), allerdings eine Quarte höher, einschließlich der so charakteristischen Schlussformel d*. Dass diese aus τ hervorging, ermöglicht, dass sie nun ohne großen Bruch $\tau*$ vertritt, als einleitend zum abschließenden Kombinationsteil. Dieser wird hier fast schon erwartet. Auch dies eine unaufwendige Form von **Synthese**.

Der allererste d-Teil T. 8 kadenzierte (vor dem Rückleitungs-Halbtakt) mit einer deutlichen Oktave im Achtel-Rhythmus im Bass (siehe die Pfeile in Abbildung 14.1). In der zweiten Welle, T. 27 fehlte diese, und es wurde der Rückleitungs-Halbtakt übersprungen.

Beim dritten Mal, T. 57, fehlt sie auch, wohl, um die im Kombinationsteil im Bass charakteristischen Oktaven im Halbe-Abstand nicht zu stören. Zum **Ausgleich** erhält der Bass hier ein einziges Mal ein Motiv b, mit seltener großer Sekunde als Nebennotenbewegung, die Dominantseptime: deutliche **Singularität**.

Der Kombinationsteil ist auf der gröberen Ebenen ebenfalls völlig identisch, steht aber, gleichsam eingerichtet, in G-Dur, also **vermittelnd** zwischen *e* und *h*. (Die jeweiligen Unterschiede in der Feinstruktur der drei Kombinationsteile werden in Abschnitt 14.10.3 genauer betrachtet.)

Es folgt eine **Coda** von zwei Takten.



Die durch Fettdruck hervorgehobenen Termini legen die Interpretation nahe, dass die Form der Sinfonie die sich historisch langsam herausbildenden *Sonatenhaupt-satzform* ist. In der Tat ist diese ja nicht als festes Raster (oder, wohlwollender formuliert, fertige Philosophie) vom Himmel gefallen, wie dann später von Marx (1845) *et. al.* kodifiziert. Vielmehr hat sie sich schrittweise entwickelt, indem bestimmte Verhaltensweisen beim Komponieren zunehmend zu festen Formen gerannen.

¹¹ Auch bemerkt von Jena (1997, S. 83).

So das A–B–A'-Verhalten, wobei (a) B wie A beginnt, aber schon leicht anders, und dann deutlich anders weitergeht. Und dass (b) A' wie A endet, aber die Tonarten gleichmäßiger verteilt sind als in A. Oder dass (c) nach B eine Überleitung eingeführt wird, die das Wiedereintreten von A' verzögern und damit *dialektischerweise* verdeutlichen soll.

All dies kann man hier beobachten, und wenig später wird man es (a) »Durchführung«, (b) »Einrichtung« und (c) »Rückführung« (oder gar »Löckung«) nennen. Die Sonatenhauptsatzform ist in diesem Sinne relevant schon bei Johann Sebastian, nicht erst bei Carl Philipp Emmanuel. Das ist deutlich zu sehen im Dreistimmigen Ricercar aus dem Musikalischen Opfer, Repriseneinsatz bei Takt 191, und dem Contrapunctus VIII aus der Kunst der Fuge, deutliche Reprise bei Takt 124. Beide Stellen sind bewusst markiert durch doppelte Oktaven, als Nullstellung der Harmonik.

Auch hier ist eine *beginnende* Sonatenhauptsatzform sicherlich die richtige Betrachtungsweise der formalen Gliederung.¹² Allerdings zeigen die doch recht zahmen Verhältnisse der Tonalitäten an Beginn und Ende der drei Wellen, also

G-Dur \Rightarrow e-moll

e-moll \Rightarrow h-moll

G-Dur \Rightarrow G-Dur,

dass der Satz sich eben doch noch nicht im dramatisch-funktionalharmonischen Kontext bewegt.

14.10.3 Die Feinstruktur von Satz und Höhepunkt-Kontrapunkten

Wie kann nun die in diesem Satz zur Synthese und Schlusssteigerung notwendige Mehrstimmigkeit hervorgebracht werden?

Der unerschöpfliche Reiz der Bachschen Kompositionen entsteht ja nicht zuletzt dadurch, dass sie in einem (von mehreren historisch erfolgten und theoretisch möglichen) Schnittpunkten von vertikalen und horizontalen Organisationsprinzipien konstruiert werden: Die funktionalharmonische Behandlungsweise mit ihrem Raummaß, ihren Spannungspotentialen und ihrer Gerichtetheit ist bereits hinreichend etabliert – die Anforderung des Kontrapunktes auf thematische Substanz jeder einzelnen Linie gleichzeitig noch hinreichend streng.

Im Sinne des letzteren ist aber in einem solchen Zusammenhang an eine reale Achtstimmigkeit gar nicht zu denken. Die höchste Stimmenzahl im Gesamtwerk des Meisters erreicht das sechstimmige Ricercar aus dem Musikalischen Opfer, und das ebenfalls sechstimmige Confiteor aus dem Credo der h-moll-Messe, beides explizit im *Stilo antico* gesetzt, mit fast schon zitierender Aura.

Hier nun wird der umgekehrte Weg beschritten: Stimmfortschreitungen, die im strengen Sinne gar keine solchen sind, sondern moderne Errungenschaften, nur Lagenwechsel eines beibehaltenen Klanges, werden mit ernsthaften Kontrapunkten stark vermittelnd gemischt. So wird die Kombination der beiden in sich ja schon vierstimmigen Orchestergruppen auf natürlich scheinende Weise ermöglicht, und eine reale

¹² Schon Dürr (1967, S. 38, 40) spricht von »Reprise«, »Durchführung« (was wohl etwas weit geht) und »klassischem Sonatensatz« und erwähnt auch die subdominanten Ausweichungen der dritten Welle als schluss-anzeigend; Jena (1997, S. 83) spricht von »Reprise«.

Polyphonie teils nur »vorgetäuscht«, allerdings auf höchstem Niveau der Satzkunst, in einer Weise die auf Beethoven vorweist.

Die grundlegenden Gestaltungsmittel für die satztechnische Komplexierung sind harmonischer Rhythmus und sekundärharmonische Ereignisse.

Methodologische Zwischenbemerkung xvii: Harmonische Hierarchie, Sekundärharmonik und harmonischer Rhythmus

Die beiden Begriffe *harmonischer Rhythmus* und *harmonische Hierarchie* sind eng verwandt.

Unter ersterem versteht man meistens den Rhythmus, in welchem ein Wechsel der herrschenden Harmonik wahrgenommen wird. Herrschende Harmonik dabei verstanden als die Zusammenfassung von Tonklassen zu einer Funktion oder Stufe, also zu einer Unter-Menge einer Tonart, wie provisorisch definiert durch die Methodologische Zwischenbemerkung ix auf Seite 189.

So ist in Abbildung 14.2 auf Seite 290 zu Motiv e dessen harmonischer Rhythmus auf einem zweiten System notiert. Er unterscheidet sich vom Vordergrund-Rhythmus teilweise deutlich: Das Sechzehntel *e*'' der Oberstimme ist eine neue Tonhöhen-Information, sein Eintreten also ein Ereignis auch im harmonischen Rhythmus, nicht so jedoch das Sechzehntel *g*'.

Schon bald jedoch wird klar, dass die Konstruktion dieses harmonischen Rhythmus' keinesfalls so eindeutig und objektiv begründet ist, wie der Begriff soweit suggeriert. Sobald man ihn nämlich nicht mehr als rein mathematisches Notations-Phänomen auffasst, sondern als eines der Wahrnehmung, werden manche Entscheidungen kritisch:

Das hinzutretende *e*'' fügt sich ja ganz gut in den Klang ein, warum also mit ihm harmonischen Schritt oder gar Schnitt behaupten? Welche Vor-Annahmen über das Empfinden von Harmonik sind hier unausgesprochen zugrundegelegt? Ist nicht auch eine zwar nicht grundsätzlich anderer, aber in vielen Details abweichender harmonischer Rhythmus hier ebenso adäquat?

Eine mögliche Antwort auf diese Fragen wird versucht mit dem Begriff und der Konstruktion von »harmonischer Hierarchie«, oder »hierarchisch organisierter Harmonik«. Dieses Denkweise geht von einer schichtenweise gegliederten Wahrnehmung aus, dass also in einer größeren Zeitskala bestimmte Fortschreitungen mit hohem Gewicht und hoher *Wirkmächtigkeit* empfunden werden, innerhalb derer in schnellerer Unterteilung kleinere Schritte empfunden werden, die die ersteren zwar umfärben und beleben, aber nicht in ihrer Wirksamkeit stören.

Diese hierarchische Gliederung kann nun (prinzipiell) *beliebig oft* hintereinandergeschaltet werden.

Bei Werken traditionell-klassischer Faktur bezieht man den harmonischen Rhythmus auf eine deutlich ausgezeichnete Ebene des Vordergrundes und/oder der Notation (z. B. Viertelschläge oder ganze Takte), auf denen sich halt die deutlichste Abfolge von harmonischen Funktionen abspielt. Die durch Melodik,

Verzierungen etc. hervorgerufenen Abweichungen bezeichnet man oft als Sekundärharmonik, unterhalb derer sich manchmal sogar noch eine Tertiärharmonik oder tertiäre Phänomene einordnen lassen. In die andere Richtung, oberhalb jener Primärharmonik, spricht man von harmonischer Großfolge, oder Tonarten-Disposition, und vollzieht mit jeder höheren Zusammenfassung einen Schritt gen »Formenlehre«, was oft als eine andere Disziplin betrieben wird.

Diese Sprachregelung ist aber allein der Praxis geschuldet und recht willkürlich; sie wird der durchgängigen und zwischen allen Ebenen stets gleich eifrig nach Vermittlung strebenden Natur des Mittelgrundes nicht gerecht. Statt von einer zufälligen, und je Werk, ja je Abschnitt stets neu festzulegenden Primärschicht ausgehend in die beiden Richtungen positiv und negativ zu zählen, wäre eine stärker objektiv ausgerichtete Methode, die auftretende kleinste Zählzeit zum Metrum der »Harmonik-Schicht-Nummer-Null« zu deklarieren und alle Abstraktionen aufwärtsgehend durchzunummerieren.

Ein solches Verfahren kann aber zu umständlichen Sprechweisen und Missverständnissen führen, da es jedesmal neu definiert werden muss. Wir behalten also die konventionelle Sprechweise meistens bei, weisen aber nochmals auf deren Kritikwürdigkeit und die begrenzte Bedeutung ihrer Wortwahl hin.

Viel wichtiger im Rahmen des hier gewählten Modelles ist, dass hier die zunächst nur theoretische Konstruktion des Mittelgrundes (als Folge von Ableitungsschritten etc., wie ausführlich beschrieben in Kapitel 2 ab Seite 9) hier materiell und direkt wahrnehmbar wird. Die Primär- und Sekundär- (und evtl. Tertiär-!) Harmonik sind ja identisch mit den letzten Schritten des Mittelgrund-Prozesses auf der Bestimmungsschicht der Harmonik, endend im notierten Vordergrund. Hier tritt die sonst verborgene Maschinerie der Ableitungsschritte gut sichtbar zutage.

Zum Beispiel der Anfang von #10: Es ist ein zweckmäßiger (wenn auch beliebiger) Ausgangspunkt, die ersten zwei Takte aus Auskomponierung der T und die nächsten zweieinhalb als S zu hören. Eine Ebene weiter gen Vordergrund, als dessen Auskomponierung, spielte dann ein harmonischer Rhythmus, der erst in Halben geht, sich dann deutlich auf Viertel beschleunigt:

$$\left| \begin{array}{c} \text{T. 1} \\ \text{T} \\ \text{T} \end{array} \right| - \text{T}_p - \left| \begin{array}{c} \text{T. 2} \\ \text{S} \\ \text{D} \end{array} \right| \text{T} \left(\text{D}^7 \right) \left| \begin{array}{c} \text{T. 3} \\ \text{S} \\ \text{S} \end{array} \right|$$

Bezeichnen wir diese Folge als »Primär-Harmonik«, dann würde auf der nächstkleineren Ebene der Bass anfangs sekundärharmonisch Durchgangsnoten im Rhythmus einer punktierten Viertel spielen, zu denen wiederum tertiärharmonisch seine Achtel-Antezipationen kämen.

Diese Modellierung entspricht durchaus dem Erleben: Der Durchgang *fis* im Bass, gleich im dritten Achtel, wird wohl niemanden schon in die Verzweiflung eines »tragischen *fis*-moll mit schmerzhaften Oberstimmenvorhalten« stürzen; das G-Dur bleibt als Grundstimmung den ganzen Takt über erhalten. Es wird aber deutlich und zunehmend eingetrübt: Das e-moll nach zwei Vierteln ist schon deutlich anders als der erste Durchgang *fis*, es wird im Gegensatz zu diesem in obiger Interpretation ja auch schon als »primärer Funktionswechsel« dargestellt.¹³

Als »tertiär« würde man die Bass-Achtel-Antezipationen und die Sechzehntel-Nebennoten *fis*'' in den Violinen bezeichnen, Man sieht sehr schön, wie zwischen

¹³ Jena (1997, S. 78) meint gar, diese Eintrübung »erzählt [...] etwas von der Wirklichkeit der Welt«, als »Ausdruck von Polarität, die [...] die ganze Welt prägt.«

den Ebenen Dialektik herrscht: Das *klein-fis* im Bass ist harmoniefremd gegen die Primärharmonik, das tertiäre *fis* in der Violine auch, fällt aber mit dem sekundären wieder zusammen.

Eine andere Verdeutlichung: Ersetzt man die Figuren der Violine durch gehaltene Dreiklänge über die gesamte Halbe, dann befänden sich diese als Primärharmonik und der Bass als Sekundärharmonik vordergründig im selben rhythmischen Verhältnis, wie sie im Mittelgrund tatsächlich stehen.

Weiter nach oben in der Hierarchie, weiter »gen Hintergrund«, sozusagen auf »Ebene minus-eins«, würde man interpretieren (= als Wirkung behaupten), dass die ersten 3 1/2 Takte zur Gänze die Tonika ausdrücken, worauf 4 1/2 Takte Dominante folgen. Auf nächst höhere Ebene (»minus-zwei«), sind die ersten 8 1/2 Takte bis zum ersten Oboeneinsatz nichts als Dominante zu diesem etc. Auf zweitoberster Gliederungsebene des Gesamtsatzes endlich steht die ganze erste Welle für nichts mehr als den Schritt von G-Dur nach e-moll, spiegelt also quasi-fraktal ihren ersten halben Takt.

Alle diese Interpretationen geben bestimmte Schichten des Erlebnenvorganges korrekt wieder; willkürlich, wie oben gewarnt, ist lediglich die Wahl des Ausgangspunktes, die Auszeichnung einer dieser Ebenen mit dem Namen »primär«.



Wichtig ist weiterhin der davon unabhängige Aspekt, dass harmonische Hierarchie sowohl für Wahrnehmungsphänomene stehen kann, als auch für objektive Gegebenheiten des notierten Vordergrundes. Beides fällt natürlicherweise häufig zusammen, aber nicht zwangsläufig.

Man könnte abkürzend von »objektiver und subjektiver Sekundärharmonik/harmonischer Hierarchie« sprechen. Bezogen auf Notenbeispiel e1 in Abbildung 14.2 auf Seite 290 wäre die Behauptung, der ganze erste Takt steht nur für G-Dur, und die eingeschobene Dominante sei sekundärharmonisch, eine Aussage nur über die psycho-interne Hierarchisierung beim Erleben durch den Hörer, also auf der Ebene der Modellbildung, des Mittelgrundes, sozusagen eine »subjektive Sekundärharmonik«.

In der Tat aber, was unser Auszug weglässt, liegt an der Stelle T.9 der Partitur gleichzeitig in der Ob4 ein Liegeton *klein-g*, welcher fremd ist zu dem mittleren Dominatklang. Der Satz weist also eine Art von Doppelfunktion auf: die gerade nur als Wahrnehmungs-Abstraktion behauptete Hierarchisierung erscheint hier tatsächlich materiell, ist Klang geworden. Es ist eine objektive (oder »objektivierte« oder »reifizierete«) harmonische Hierarchie. Weitverbreitete konventionelle Ausprägung davon sind der *Bordun*, der bei Dudelsäcken, Drehleiern etc. oft durchgehaltene Grund- und Quintton, die »Liegestimme« und der *Orgelpunkt*, von dem wir hier in T.9 eine vorsichtige Vorform erleben. Genau dieser objektive Sekundärharmonik wird herangezogen werden, die an den Höhepunkten der drei Wellen notwendige Komplexierung der Satzstruktur zu konstruieren. —S—

Die Problematisierung des harmonischen Rhythmus, die Verweigerung seiner eindeutigen Bestimmbarkeit und die Ausprägung sekundärharmonischer Klanglichkeit

wird von Beginn des Satzes an systematisch eingeführt, um (a) den Einsatz des Oboenmotivs *e* als dessen notwendige Erklärung und Auf-Klarung zu rechtfertigen, und (b) am Schluss der Wellen dann zur Übersteigerung der Satzdichte zur Verfügung zu stehen.

Das beginnt mit den ersten Takten, die sich ja im voranstehende Exkurs als hervorragend geeignetes Beispiel für Uneindeutigkeit des harmonischen Rhythmus und Tiefenstaffelung seiner Interpretationsmöglichkeiten erwiesen.

Auch hinunter bis zum Sechzehntel wird Mehrdeutigkeit systematisch hergestellt:

Die klingende Sekunde $a' + g'$ auf der Eins von T. 2 ist normaler Bestandteil der S^{5+} -Harmonie, dennoch (gleichsam übervorsichtig) vermittelt durch die Überbindung. Dasselbe Verhältnis in Parallelbildung auf der Drei ist nun tatsächlich Vorhalt 9–8, im Rhythmus einer punktierten Viertel. Dazu kommt der Vorhalt 4–3 in der VI1 im Rhythmus einer Achtel. Wenn man dies beides als sekundär bezeichnet, dann ist das Sechzehntel *h'* mitten im dritten Viertel ein Tertiärphänomen, welches strukturell im Mittelgrund eine Komplexierung darstellt, klanglich aber eine Vereinfachung, da es mit VI1 zusammenfällt: ein schönes Beispiel für Vordergrund-Kongruenz.

Eine weitere Verschränkung geschieht bei Generierung des Motiv *d* in T. 4: Ist auf dem letzten Achtel davor gerade mal der T-Klang erreicht, so geht der Bass hier zur *Tp*, der Vorhalt der Oberstimmen wird auf dem dritten Achtel mit den Tönen des *S*-Klanges aufgelöst, das Sechzehntel davor (das das Motiv *d* ja begründet) ist dazu eine Antezipation. Mit dem dritten Achtel ist der Bass aber schon zum *Fis* fortgeschritten, was dem Gesamtklang etwas Dominantisches gibt. Genauso im nächsten Viertel: Wenn der Vorhalt $a' + c''$ zu $g' + h'$ gegangen ist, ist der Basston schon beim *C*.

Mit der folgenden Kadenz scheint sich alles zu beruhigen: in T. 4 1/2 ein klarer und eindeutiger Quartsextvorhalt vor der Dominante, die sogar einen halben Takt dauert. Dann aber wieder beginnende Verunklarung: Auf der Tonika, auf der Eins von T. 5, schon wieder der bekannte Vorhalt $a' + c''$ (nun genau fünf Achtel statt fünf Sechzehntel lang). Sobald der zu $g' + h'$ gegangen ist (T. 5, drittes Achtel), klingt im Bass dialektischerweise die Quinte, der Grundton der Dominante, der ja für einen Tonika-Klang das falscheste überhaupt ist, und diesen seinerseits normalerweise zum Quartsext-Vorhalt degradiert, was hier aber keinesfalls gemeint sein kann.

Der Schritt des Basses zum *G* bei T. 5 auf Eins ist überdies verbunden mit dem zunächst völlig regelwidrigen Abspringen des Leittons *fis'* in der VI2, sogar in einer Quintparallele zum Bass. Dies ist allerdings doch statthaft, weil die tatsächliche (und auch gehörsmäßig wirksame) Mittelgrund-Stimmführung dieses *fis'* in das g' der VIa, der Vorhaltsauflösung führt, und das *d* ja eh schon liegt (jedenfalls *klein-d*, wenn nicht schon *d'*), also von einer parallelen Fortschreitung keine Rede sein kann. Auch diese abspringende Leittonführung wird für die drei Kombinationsteile konstitutiv werden.

Auf diese Weise werden lineare Stimmführungsregeln vs. Erwartungshaltungen, die aus der tonal-funktionalen Rezeption kommen, hier systematisch gegeneinandergeführt. Ein erster negativer Höhepunkt davon ist die zweite Hälfte von T. 5: *keine einzige* der notierten Bewegungen ist tatsächlich Stimmführung! Man sieht deutlich im dritten Viertel, dass hier noch nicht einmal (was ja schon wenig genug wäre) Lagenwechsel stattfinden, sondern nur noch rotierender Stimmentausch:

V11 *gis'* *h'*
 V12 *h'* *e'*
 Vla *e'* *gis'*

Ähnliches geschieht mit *e''* und *h''* zwischen den V11 und V12 am Ende von T. 6. Damit werden die satztechnischen Maßnahmen schrittweise eingeführt, die benötigt werden, um die mit T. 19 ff. angestrebte Zusammenführung der Instrumentalgruppen überhaupt »setzen« zu können.

Bezogen auf den harmonischen Rhythmus gilt, dass auftaktige und volltaktige Strukturen auf den verschiedenen tiefengestaffelten Wahrnehmungsebenen gleich oft auftreten und sich gegenseitig neutralisieren.



In diesen Kontext setzt nun Takt 9 1/2 nach gewalttätiger Rückmodulation und deutlichst volltaktiger Kadenz der Oboeneinwurf e ein, siehe Abbildung 14.2.

Motiv e1 besteht aus zweimal dem Motiv c der Bass-Katabasis, nun allerdings in den Oberstimmen und dazu akkordisch gesetzt. Dann die Sexte aufwärts, nun endlich deutlich zum zentralen thematischen Material aufgewertet, dann die Nebennotenbewegung aus Motiv b. Diese beiden erklingen zum Rhythmus der a–b-Motive, allerdings metrisch um genau eine Achtel verschoben (Interferenz):

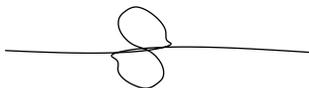
T. 10	<i>g'</i>	<i>e''</i>	<i>(d'')</i>	
T. 10		<i>g'</i>	<i>fis'</i>	<i>g'</i>
T. 4		<i>e''</i>	<i>c''</i>	<i>– (d'')</i>
T. 1	<i>g''</i>	<i>fis''</i>	<i>g''</i>	

Über die gesamte Dauer aller dieser Einwürfe spielt die vierte Oboe einen *Orgelpunkt* auf dem Grundton der Tonart, bei den e-moll Einwürfen auf deren Quinte.

Diese Orgelpunkte erscheinen auch während den Kombinationsteilen, gespielt von erster bis dritter Oboe, auf den Grundtönen der Schluss-Tonartene'', *h'* und *g'*.

Jena (1997, S. 80) macht den wichtigen Hinweis, dass diese langen gehaltenen Noten eine Brücke schlagen von der HIRTEN-Schicht hier zur Arie #19. Wir fügen

hinzu, dass sie auch rein technisch notwendig sind, weil sie (a) einen unverzichtbaren Beitrag leisten zu der benötigten exzessiven Mehrstimmigkeit (oder Pseudo-Mehrstimmigkeit) in den Schluss-Steigerungen der drei Wellen, dann aber (b) in deren jeweils letztem Takt, kurz vor den Wellen-Höhepunkten mit deutlicher **Signalwirkung** in **negativer Maßnahme** aufgegeben werden.



Motiv e1 beginnt mit auftaktigen Harmoniewechseln; wegen der akkordischen Setzung des Motivs c sind die Verhältnisse im Vergleich zum Anfang umgekehrt: Dort war der harmonische Rhythmus volltaktig, und die Bass-Antezipationen sekundärharmonisch.

Mit dem Übergang vom ersten zum zweiten Viertel in e2/Takt 10 geschieht eine Beschleunigung des harmonischen Rhythmus' auf Achtel, einen Wert, den man eventuell auch vorher schon gehört haben könnte (z. B. T. 4); hier aber wird er zum ersten Mal unmissverständlich als solcher ausgesprochen.

Gleichzeitig mit dieser epochalen Aufklärung geschieht **dialektischerweise** auf der klanglichen Ebene das Gegenteil: Die erste Oboe bindet über, verschärft also noch die Synkopenhaftigkeit (die vorher nur im harmonischen Rhythmus, also im **Mittelgrund** (wenn auch sehr weit vorne) vorhanden war) in den **Vordergrund**, ins Klingende.

Dies ist möglich weil ihr Ton die Quinte der Tonika (T^5) ist, was ja die Oktave der Dominante (D^8) ist. Diese wird (wenn man so will, tertiärharmonisch) eingeleitet durch den in einer *exclamatio* angesprungenen Sexte e'' , die für den folgenden Dominantklang eine None wäre, was aber hier noch nicht ausgenutzt erscheint. ($T^6 = D^9$)

Die Töne der Gegenstimmen bei der übergebundenen Kadenz sind D^3 und D^7 , also die möglichst charakteristischen, und sie gehen hundertprozentig vorschriftsmäßig aufwärts nach T^8 und abwärts nach T^3 .

Dieselbe Kadenz wird mit dem nächsten Viertel wiederholt, einziger Unterschied: Die Oberstimme Ob1 bringt die Terz der Dominante, die in den Grundton der Tonika geht (D^3-T^8). Alles Weitere sind Konsequenzen daraus:

- Die Oberstimme ist folglich nicht mehr übergebunden.
- Sie wird auf gleiche Art mit einem Sechzehntel von oben vorbereitet, dieses ist nun $D^4 = T^8$, also nicht mehr akkordfremd.
- Die Gegenstimmen bringen D^7 wie gerade (als charakteristischster Bestandteil unverzichtbar), und neu D^5 (da hingegen wären auch Alternativen denkbar).

Der Schritt vom zweiten zum dritten Viertel in T. 10 ist die allerklarste volltaktige Kadenz bisher im ganzen Satz, neben der kurz davor, in Takt 9. Alle anderen Kadenzen zuvor wurden mit Vorhalten verunklart. Diese hier wird (a) zwar auch mit dem Orgelpunkt *klein-g* überlagert, aber dafür auch (b) sicherheitshalber nochmals wörtlich wiederholt.

Das Motiv *e* als Ganzes realisiert den deutlichen Übergang von auftaktig zu volltaktig, und dient auch in diesem Aspekt als Generator und Schlüssel für die Wellenschlüsse.

Während wegen des akkordischen Abstiegs in *e1* die D^3 falsch geführt wurde (*fis* geht zum *d* statt zum *g*), ist es in *e2* die D^7 beim zweiten Viertel (*c'* in *Ob2* geht zum *d'* statt zum *h*), siehe die *x*-Notenköpfe. Letzteres ist nötig, damit wieder mit einem vollständigen Dreiklang (in enger Lage) die wörtliche Wiederholung der ersten Halbe anschließen kann. Alle diese falschen Stimmführungen stören aber klanglich deshalb nicht, wie schon oben bei ihrer Einführung bemerkt, weil (a) die Zieltöne in anderen Stimmen sehr wohl erscheinen, unser Gehör halt diagonal hört, hier: *fis'* *Ob2* geht zum *g'* *Ob1*. Im **Mittelgrund** liegt also kein Fehler vor.

Weiterhin, weil (b) sie ja genau die Unterschiede zwischen den verschieden tiefen Schichten des **Mittelgrundes** klanglich materiell werden lassen, und weil (c) sie den Gehalt der *musica povera* tragen.

Beim zweiten Oboen-Einwurf ab T. 11 1/2 in e-moll werden diese leichten Stimmführungs-Idiosynkrasien systematisch **aufgehoben**: Der Akkordgang in *e1* ist ansteigend statt abfallend, folglich wird die D^3 richtig behandelt, die D^7 hingegen falsch.

Das erste Viertel von *e2* funktioniert identisch (halt eine Terz tiefer), im zweiten allerdings bringen die Gegenstimmen Septime und None, wie es von der Hauptstimme (jetzt: *Ob3*) ja schon im ersten Viertel vorgeschlagen wird. Diese führen, schulbuchmäßig aufgelöst, in die vollständige enge Lage, die hier aber gar nicht benötigt wird, weil eh keine wörtliche Wiederholung sondern eine in anderer Lage folgt. Die letzte Kadenz weist wieder die D^5 auf und alle werden richtig geführt, in einen unvollständigen Schlussklang.

Dieser zweite Oboeneinwurf ist auch, wie schon erwähnt, vom Material her Synthese: die *exclamatio e'-c''*, die erst beim zweiten Mal in *e2* erreicht wird, findet zwei **quasi-fraktale** Echos: die Oberstimme *Ob1*, die diesmal nicht die Hauptstimme ist, spannt auf das Rahmenintervall *h'-g''* und vollzieht die übersteigerte *exclamatio h'-a''-g''*.



Die erste Schlusssteigerung benutzt nun ausführlich die so eingeführten Pseudo-Stimmführungen, um Schichtigkeit und Dichte zu produzieren. Sie funktioniert wie eine gigantische Aufblähung des Motives *e*.

Den harmonische Rhythmus des ersten Wellenschlusses zeigt Abbildung 14.3. Die Steigerung beginnt in den Oboen T. 18 1/2, wörtlich mit *e1*, deshalb zwar auf voller Halben beginnend, aber mit auftaktigem harmonischem Rhythmus, der auch, im Gegensatz zum ursprünglichen Oboeneinwurf, nicht mit *e2* sofort aufgegeben, sondern vielmehr für zwei-einhalb Takte konsequent beibehalten wird.

Motiv *e1* bringt hier schon eine **Synthese**: aufsteigende und absteigende Variante aus den vorangehenden Einwürfen gleichzeitig. Im **Vordergrund** entsteht Pseudo-Kontrapunkt, tatsächlich aber kann man schlichte parallele Terzen hören. Gleiches gilt für Takt 19.

Mit Takt 20 wird endgültig Flächigkeit erreicht, das im **Vordergrund** so komplexe Gewebe der Oboen ist nichts als eine Brechung des a-moll-Dreiklanges; kontrapunktische Satztechnik ist in ihr Gegenteil **umgeschlagen**. Das zweite Viertel (mit Auftakt) e-moll kann fast schon tertiär gehört werden: Dann würde die Harmonik sich für einen ganzen Takt nicht mehr ändern.

Umfärben allerdings schon: das dritte Viertel bringt die $s^{6+} = fis$, das vierte dann $s^{7-} = g$, wie angedeutet durch eine zweite Stimme in Abbildung 14.3. Allemaal aber höchstmögliche Verlangsamung des harmonischen Rhythmus'.

Dass dieses Akkordfeld tatsächlich gemeint ist zeigt die deutliche **Signalisierung** durch eine Rahmung: sein allererster Klang, Takt 19 letztes Achtel, ist in programmatischer Deutlichkeit die enge Lage auf c' , der allerletzte, Takt 20 auf Vier, die weite Lage über demselben Ton.

In Welle zwei wird das **ausgetauscht**: Erst weite Lage auf h , T. 37, letztes Achtel, dann enge Lage, T. 38 auf Vier, über e' .

(Bei der dritten Welle könnte man T. 59 auf Vier die Ob 4 zu cis' korrigieren, um dasselbe Verhältnis der Akkordlagen zu erzeugen. Aber hier liegen eh verschiedene Akkordtöne an diesen beiden Stellen vor!)

Im Gegensatz zu dieser zunehmenden Verlangsamung geschieht am Übergang zu Takt 21 eine deutliche Beschleunigung: Für nur ein Achtel, unmittelbar nach jener programmatischen weiten Lage der Subdominanten, erklingt hier die Dominante, kadenziert in die t , und der harmonische Rhythmus **schlägt um** in die Volltaktigkeit. Ab jetzt herrscht (jedenfalls auf dieser Bestimmungsschicht) das Prinzip von e_2 , wie es vor zwei Takten schon hätte eintreten können.

Ab jetzt bleiben die harmonischen Wechsel eindeutig volltaktig und beschleunigen systematisch: zwei Halbe, zwei Viertel, dann gar ein Achtel, wieder mit der Dominante. Dann konsolidiert sich der Rhythmus der Viertel, und die Beschleunigung **springt über** in die Schicht der Sekundärharmonik, wie weiter unten dargestellt.



Dass die Oboen hier nur noch eine Fläche darstellen, ermöglicht den Kontrapunkt der Streicher: In Takt 19 setzen zunächst die Motive a–b in den V11 ein, wie ganz zu Beginn. Das Sechzehntel der tertiären Figuration erscheint in Abbildung 14.3 herausgezogen, mit vollem Notenkopf, wenn es einen harmoniefremden Ton tatsächlich dazufügt, also den harmonischen Rhythmus (zumindest auf tertiärer oder quartärer Ebene) beschleunigt (z. B. das *dis*'' in T. 19 auf der Zwei). Bringt das Sechzehntel nur eine Tonklasse, die eh schon Bestandteil des Klanges ist, dann ist ein x-Notenkopf gesetzt (z. B. alle anderen Sechzehntel in T. 19). Man sieht die deutliche Verdichtung des Beitrages der Sechzehntel.

Mit Takt 20 kommt dazu die *Katabasis* vom Anfang, aus der tiefsten in die höchste Stimme verlegt, und sogar als *Kanon*. Diese mündet in ein neues Motiv, das Motiv f in T. 21, V11, siehe Abbildung 14.2 auf Seite 290. Es bringt mit seinem zweiten Viertel die völlig neuartige Wendung »obere Nebennotenbewegung am oberen Ende einer Melodie«. Diese kann als Echo auf Motiv d gehört werden, wobei die fallende

T. 19

t s t s t (D) s t s D

T. 21

t DD D t D t D t

Abbildung 14.3: Harmonischer Rhythmus des ersten Kombinationsteiles #10

kleine Terz (die ja für d charakteristisch ist) hier weggeglättet ist. Diese kommt allerdings im Viertel davor, äusserst espressiv aufsteigend gesetzt, auch ein Novum.

Das Motiv f wird für den Schluss jeder Welle Signalwirkung haben.

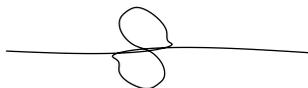
In den Takten 20/21 haben wir an Stimmigkeit erreicht:

Ob1	Liegeton	1
Ob2–4	Fläche	3
Vl1+2,	Kanon Motiv c	2
Bass	Motiv a–b	1
Σ		<u>7</u>

Mit dem Zielpunkt von Motiv f, mit dem Fis⁷, fallen die Oberstimmen von Vl1 und Ob2 zusammen. Schon ein Achtel vorher treffen sich chiasmisch Vl2 und Ob1. Dialektischerweise reduziert sich also die Stimmigkeit auf fünf! (Für die Drei von T. 21 könnte man das *fis*' der Vla noch als sechste Stimme zählen.)

Dies führt im Vordergrund zu einer deutlichen Verstärkung der Sekundreibung *e''+fis''*, die sich durch den Quintfall nach H⁷ in T. 22 auflöst, aber wegen dieses starken Druckes auch schon vorher auf der Vier, in der Nebennotenumspielung der Vl2 *e''-dis''-cis''-dis''*. Das ist aber heterophon gesetzt zur Ob1, in der das *e''* unverziert durchklingt. Diese Art der Heterophonie ist nichts anderes als unsere oben definierte objektive Sekundärharmonik: Die diminuierte Form klingt gleichzeitig mit der, die einen Schritt mehr im Mittelgrund steht. Dies wird für den letzten Takt zum Formprinzip erhoben werden.

(NB hier wieder die schöne Dialektik zwischen den harmonischen Tiefenschichten: Vl2 trifft sich auf der Eins von T. 22 wieder mit Ob1; tatsächlich spielen sie ja dasselbe, nur unterschiedlich verziert. Zwischendrin allerdings (letztes Achtel T. 21) trifft sie sich mit der Ob4 im Ton *cis''*. Sie trifft sich aber genau genommen *nicht*, weil beide Töne auf verschiedenen tiefen Ableitungsstufen leben = Vordergrund-Kongruenz.)



Dieser ganze letzte Takt ist nichts anderes als das auf kunstvollste Weise aufgefüllte und seit drei Takten überfällige Motiv e2.

Zunächst einmal wird der Impetus der Achtel-Diminution der V12 in der Partner-Stimme Ob1 beantwortet in der ersten Hälfte von T. 22 durch das Motiv e2. Dabei wird *dialektischerweise* die so mühsam errungene Sexte erst einmal wieder aufgegeben zugunsten der (auf ihre Art noch charakteristischeren) übermäßigen Sekunde abwärts. Bis auf diesen allerersten Anschlag entspricht Ob1 in der ersten Hälfte von T. 22 notengetreu Ob3 in T. 12!

Im ersten Viertel herrscht, genau wegen dieser Korrektur, durchgehend D^7 . Im zweiten Viertel aber ist dann die für e2 charakteristische Beschleunigung des harmonischen Rhythmus' unausweichlich. Genau die ist es, die in Abbildung 14.3 als Achtel erscheint.

Mit der Kadenz auf die Zwei haben wir immernoch die manifeste Fünfstimmigkeit: Der Ton $D^8 = T^5$ bleibt liegen, die anderen T-Töne werden aus beiden Richtungen erreicht: $(fis+a)-g$ und $(dis+fis)-e$. Der entsprechende Auszug zu Beginn der Abbildung 14.4 zeigt deutlich die bewusste *symmetrische* Gestaltung um den Ton fis' . Dazu kommt der Schritt $fis''-h'$ in V12, der nur eine Pseudo-Stimmführung ist, und dennoch eine Sechsstimmigkeit behauptet.

Mit der Kadenz auf Drei ist der Schritt $dis'-e'$ Teil des Motivs e2. Dazu kommen die Schritte $fis-e$, $(a+fis)-g$ und $c-h$, zusammen fünf Stimmen. Der in diesem Sinne noch mögliche Schritt $a-h$ erklingt nur diagonal zwischen den zwei Quintschritten in V11 und V12 ($fis''-h'$ diesmal in V11 statt V12). Macht sieben. Die Abbildung zeigt deutlich, dass die zweite Akkordfolge nicht weniger systematisch und zunehmend aufgeräumter ist: Die Bläser in enger Lage abwärts, die Streicher in weiter Lage aufwärts (plus Ob1, weil sie halt Motiv e2 spielt).

Als absolute Ausnahme kommt dazu, dass die Flöte zwei von V12 abweicht¹⁴ und den Ton h' überbindet: gleichsam Motiv e1 in Engstführung. Damit ist mit der Kadenz nach e-moll auf der Drei von T. 22 eine Acht-Stimmigkeit erreicht, zumindest als Pseudo.

Die folgende zweite Takthälfte wiederholt (getreu der Strukturformel von e2) diesen Vorgang, und systematisiert ihn weiter: Im dritten Viertel wird der **strukturelle Mittelgrund** aller Details von Motiv e2 offengelegt:

Auf dem ersten und dritten Achtel stehen die drei Töne des e-moll-Dreiklanges. Diese werden vom ersten Achtel ausgehend in alle Richtungen hin verlassen, und auf dem dritten aus allen Richtungen erreicht.

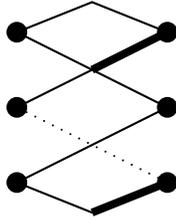
Dabei wird nur dann zum Ausgangspunkt zurückgekehrt wenn **materialnotwendig**, also wenn der Ausgangston ein Randton ist und die Fortsetzung der Bewegung keinen Dreiklangston erreichen würde. Diese einfache REGEL produziert genau die sechs möglichen Stimmführungen in den unteren vier Systemen im rechten Teil der Abbildung 14.4.

¹⁴ Das gab es schon einmal: T. 20 auf Eins Fl2 spielt e' , V12 spielt c' . Das kann aber ein Kopierfehler sein. Man beachte dass laut Kritischem Bericht (Blankenburg und Dürr, 1962, S. 92) Bach selbst der Schreiber der Stimme der Flöte zwei ist.

Es wird wieder geschehen beim Schlusstakt von Welle III, wo das e2-Motiv notengetreu einzig in Fl2 auftritt, siehe unten.

(Diese sind also die Quintessenz einer **Materialanalyse** in dem spezifischen Sinne wie definiert oben in Abschnitt 2.6.1 auf Seite 20, um nämlich die **initialen Setzungen/freien Entscheidungen** überhaupt unterscheiden zu können von allen **Notwendigkeiten**, die mit der Wahl des Materials schon gegeben sind.)

Die sich ergebenden möglichen Stimmführungen graphisch dargestellt:



Dabei steht die punktierte Linie für die Bewegung $g'-fis'-e'$, welche nicht verwendet wird, und die dicken Linien für die drohenden Quintparallele »vermindert-rein, lass das sein!« ($dis+a$)-($e+h$).

Diese aber scheint Bach mitnichten zu stören: Alle diese Stimmführungen erscheinen auch tatsächlich im dritten Viertel von T. 22, in genau dieser engen Lage, wie aus einem Schulbuch. Ausnahme ist allein der alleroberste Schritt, der in VI1 als Teil der Wiederholung von e2 (erstens) einen abweichenden Ausgangston hat, und der (zweitens) eine Oktave nach oben versetzt wird, zur Verdeutlichung der Höhepunkt- und Schlusswirkung auch im **Vordergrund**.

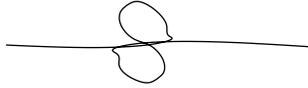
Dies macht fünf Stimmen, dazu kommen drei, die alle Töne des Tonika-Klanges durchgängig realisieren, nämlich Bass, VI2 und Ob 4.

Dies ist ein sehr schönes Beispiel für das Verhältnis von objektiver und subjektiver Harmonik-Schichtung: Auch ohne diese Liegklänge würde die Wahrnehmung das mittlere Sechzehntel als sekundärharmonisch einordnen und das ganze Viertel als verziertes e-moll hören. Also kann der Liegeklang (im Sinne einer Doppelfunktion t+D) auch dazugesetzt werden »ohne groß zu stören«.

Das Prinzip des Bordun wird also in die kleinste rhythmische Ebene, in punktiertes Viertel und Sechzehntel hineinintegriert. Höchste Ausgewogenheit, Kunstfertigkeit und Fernbezogenheit der kompositorischen Maßnahmen wird aufgewandt, um **dialektischerweise** in das reiche, komplexe Gesamtwerk etwas zu integrieren, was klanglich überzeugend sein Gegenteil repräsentiert, die *musica povera*.

Wichtig auch eine weitere **Dialektik**: Normalerweise gehen die Flöten ja mit den Violinen, meist mit der gleicher Nummer, manchmal beide mit der ersten. Hier nun gehen überflüssigerweise Ob 1 und VIa zusammen, was die Stimmigkeit ja auf sieben reduzieren würde, wenn nicht zum **Ausgleich** und als absolute **Singularität** die Flöte zwei hier eine selbstständige Stimmführung aufwiese, siehe Abbildung 14.4.¹⁵

¹⁵ Da diese Stimme nicht in der Partitur vorhanden ist, und die Stimme von Bach selbst ausgeschrieben wurde, ist diese Vervollständigung der Achtstimmigkeit ihm vielleicht erst dann eingefallen. Siehe auch Fußnote 3 auf Seite 289. Aber die in Zeit-3 spielenden Prozesse müssen wir ja in vorliegender Schrift unbehandelt lassen.



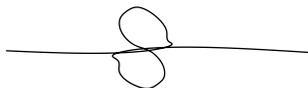
Das allerletzte Viertel von T. 22 zeigt eine ausgedünnte Version der nach einer sehr ähnlichen REGEL gewonnenen Stimmführung zwischen *dis+fis+a* und seinen Nachbartönen. Hier werden allerdings (A) nur noch vier statt fünf Stimmen generiert. Dem gegenüber stehen dann vier Stimmen, welche die Töne des Dominantdreiklanges (Klang H^7) Töne aushalten. Diese Liegestimmen (aus der Sicht der Achtelbewegung) in Bass, Vla und V12 vollziehen auch einen Prozess des Aufräumens: der Klang *klein-h+fis'+h'* geht zu *groß-H+klein-h+fis'*, was im Gegensatz zum ersten ja ein Ausschnitt aus dem Partialtonspektrum ohne Auslassungen ist. Der Ton *klein-h* liegt derweil durch in Ob4, so dass die Achtstimmigkeit hier deutlich Pseudo ist.

Daneben gibt es (B) folgende wichtige Kette von Abweichungen:

1. Die Folge *h-e-dis* ist der nun klingende Teil von Motiv e2 (in V11).
2. Da dies die Folge *fis-e-dis* aus den generierten abdeckt, erklingt deren *fis* also nicht, siehe x-Notenkopf in der Abbildung.
3. Deshalb kann die Ob3 statt der (nach der REGEL generierten) Folge *dis-e-fis* die Pendelbewegung *fis-e-fis* bringen, obwohl diese mitten im Klang liegt und sonst ja Prim-Parallelen bereiten würde.
4. Also *fehlt der Leitton dis* in den ersten beiden Achteln.
5. Welch ein Triumph der **dialektischen Synthese!**

War die Beschleunigung des harmonischen Rhythmus' nach dem Achtel in die Schicht der Sekundärharmonik übergesprungen, um dort bis zum Sechzehntel sich weiter zu beschleunigen (allerdings nur als Verzierung), so stellt sich die allerletzte Note dieser Verzierungen nun wieder als primär-harmonisch heraus, da nur die Verzierung den Leitton bringt: als entscheidenden letzten Schritt des ganzen Formteiles und als thematisch, da begründet und evoziert durch e2.

Welch ein Triumph der **Dialektik!**



Nachdem so die Schlussentwicklung und Steigerung dermaßen präzise konstruiert sind, können die Wiederholungen am Ende der anderen beiden Wellen durchaus loser gestrickt werden. Die funkelnde Präzision der letzten beiden Viertel der ersten Welle strahlt weithin aus und garantiert die Kohärenz des ganzen Satzes.

Auf einige Unterschiede haben wir oben schon hingewiesen.

Die **zweite Welle** endet eine Quinte höher, in h-moll, aber die Lagen können selbstverständlich recht weit versetzt werden; schon in T. 36 1/2 mit e1 z. B. werden die sich

The image shows a musical score for T. 22, illustrating voice leading logic. The score is divided into two systems. The left system shows the first two staves (VI1 and VI2) and the Bass staff. The right system shows the remaining staves (e2=VI1, V11, F12, Ob2, Ob1+Vla, Ob3). The instruments are labeled as follows:

- VI1
- Ob 2 Ob 2-4
- VI2 VI1
- VI2
- Vla (+Ob 1)
- Bass
- e2=VI1
- V11
- F12 F12+Ob 2
- (fehlt) VI1
- Ob 2
- Ob 1+Vla Ob 1
- Ob 3 Ob 3

Abbildung 14.4: Stimmführungs-Logik am ersten Höhepunkt

kompensierenden Auf- und Abwärtsbewegungen durch Oktaversetzungen entflochten; die oben erwähnte Signalrahmung mit weiter und enger Lage ist nun gespiegelt.

Die Haupt-Stimmführungsereignisse sind aber wörtlich transponiert: Das Motiv *f*, die Auflösung der Septime in VI2 und (diesmal) Ob 2, das zweimalige Auftreten von *e2* im letzten Takt, bei zweiten Mal oktaviert, etc.

Die Kontrapunkte der letztem beiden Viertel können nun, wie gesagt, guten Gewissens loser behandelt werden. Zunächst sehen wir Austauschungen:

In Takt 40 spielt ... Viertelausschnitte von Takt 22, und zwar:

Ob 1	Ob 2	Ob 4	Ob 1	Neues
Ob 2	Ob 1	Ob 1	Ob 3	(Ob 4)
Ob 3		Ob 2	Ob 4	
Ob 4	Ob 3	F12	Neues	

Bei den Streichern weicht nur die Vla ab.

Das Motiv *e2*, welches wir am Ende von Welle eins ja hinreichend gelernt haben, wird nun nicht mehr in die höhere Oktave versetzt, ist also nie Außenstimme und folglich weniger deutlich.

Das allerletzte Viertel ist deutlich abweichend, weil es die Tonika-Töne (also den Quartsext-Klang der Dominante, dort *e+g*, hier *d+fis*) nicht nur wie T. 22 für das mittlere Sechzehntel bringt, sondern für beide ersten Achtel, also deutlich umgefaltet und aufgewertet. Dies ermöglicht die durchlaufenden Sechzehntel der Ob 4, die den Abwärtszug von der erreichten Terz (dort F12 *g'*, hier *d'*) in Sechzehnteln fortsetzen. Das **einzige Mal** im ganzen Satz, dass diese Zählzeit (sechstes Sechzehntel) angeschlagen wird, deutliche **Signalfunktion** für die hier waltenden Abweichungen.

Als eine Folge dieser anderen Harmonik erzielt Ob1 deutlich das Motiv d, welches ja dem Motiv f zugrunde liegt. Es wird im letzten Viertel als **Synthese** deutlich e2 mit dem Motiv d kontrapunktiert! Gemeinsam ist, dass der Leitton (dort *dis*, hier *ais*) wieder erst auf dem allerletzten Achtel erscheint.

Der Kombinationsteil der **dritten Welle** ist allein deshalb schon anders, weil er in Dur steht. Motiv e1 beginnt wie bei der zweiten in weiter Lage, nur die Mittelstimme beginnt mit der Terz *h* statt der Quinte *fis*. Beschreiben wir also im Folgenden die dritte bezogen auf diese zweite Welle, was ja auch der gehörten Nachbarschaft in Zeit-1 entspricht.

Die Dominante zur Subdominante (D)s entsteht natürlicherweise nicht durch Hochsetzen der Terz (dort in h-moll *dis* statt *d*) dort, sondern durch Herabsetzen der Septime (hier in G-Dur *f* statt *fis*). Dies führt zu der reizvollen Reibung *f+fis* (Ob2+V12 in T. 58 auf Vier).

Die zugrundeliegende Funktion ist $D^{7-} - -^{8 \ 7+ \ 8}$. Wir nennen dies *funktionale Spaltung*, analog zur »diatonischen Spaltung« wie definiert von Ploeger (1990), nur das hier keine Diatonien auseinander- sondern nur für sehr kurze Zeit nahe benachbarte Funktionen übereinandertreten. Ein sehr altes Vorbild ist die *englische Kadenz* mit $D^{7-} - -^{10- \ 9- \ 5}$ T^3 . Hier erscheint sie bereits in T. 23 nach dem Modell $t_{7-}^{8 \ 7+ \ 8}$, dann nach obigem Modell in T. 33 noch »entschärft« als Querstand *ais-a* und genau dieselbe Konstellation dann als funktionale Spaltung in T. 37, allerdings nur als (hochwahrscheinlicher) Zusatz der Herausgeber.

Im Gesamtwerk werden funktionale Spaltungen an architektonisch wichtigen Punkten auftreten, so in #47 und #64. Sie sind jedesmal ein Höhepunkt der harmonischen Komplexität mit **Signalfunktion**. Bemerkenswerterweise realisieren alle von uns gefundenen Sätze (siehe Register) einen jeweils anderen Typ. Am espressivsten wohl der Trompetentriller T. 99 in #8.

Der Kanon des c-Motivs beginnt eine Oktave höher, zum Zwecke der expressiven Schlussteigerung. Da aber die klangliche Strahlkraft der Subdominante in moll, mit Septime die zur großen Sexte geht, hier durch eine banale Dur-Subdominante nicht erreicht werden kann, geht die Harmonik im vorletzten Takt einen anderen Weg:

Hinzu treten *b* und *cis*, die (jetzt doch wieder auftaktig) die Doppeldominante A^{7-} als kleinen Nonenakkord einführen.

Die Dominante, die vorher immer auf dem letzten Viertel einsetzte, wird hier ersetzt durch eine vollkommen beiläufig eingeschleifte Scheinfunktion $Dg = fis\text{-}moll!$

Dann endlich die Tonika auf der Eins, aber ohne jede Terz! Dann erwartungsgemäß das Motiv f mit der elegisch steigenden Terz, und diese *aber nun ebenfalls klein*, wie bei den Vorbildern, es $\uparrow^{9/4}$ klingt also $t = g\text{-}moll$. Diese Tonart bedeutet ja im Weihnachtsoratorium immer eine **Singularität**, siehe Abschnitt 12.7 auf Seite 256. Aber nur für einen halben Takt, danach fällt mit der Doppeldominante der Satz zurück in den gewohnten Schluss, zwar deutlich abweichend, aber nicht grundsätzlich.

Also war es auch eine wichtige Funktion der freien Rückführung vor Welle zwei, den Ton *b* schon einmal einzuführen.

Weiterführend die Tendenz aus Welle zwei wird das Motiv e2 nun noch weiter verunklart, durch eine Fülle von **Singularitäten**:

- Es liegt nicht wie in Welle zwei in der obersten Stimme, sondern wie bei Welle eins mitten im Satz,
- und das sogar auch in seiner zweiten Hälfte, also ohne die dortige klärende Hoch-Oktavierung,
- Das letzte g'' wird willkürlich durch ein a'' ersetzt (initiale *Setzung*. V12+F12, vorletzte Note in T. 61)
- Die thematische Kontur $g'-e''-d''$ erklingt in T. 61 ausschließlich in der sonst fast immer nur verdoppelnden F12, als Abfärbung aus V1a und V12,
- Noch stärker vereinzelt dann der thematische Kadenzschritt $fis''-g''$ zu T62, nur in F12.
- Durch oben beschriebenes Wegkorrigieren des g'' bringt also die F12 mit ihren beiden Ausnahme- und Solo-Tönen g' und g'' die einzigen Repräsentationen des Skalen-Grundtons in dem hier doch inzwischen ziemlich zerrupften Grundmotiv e2.

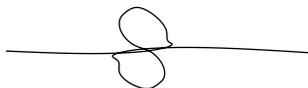
Um all diese zerfasernde Differenzierung gründlich **aufzuwiegen**, wird Motiv e2 danach fein säuberlich und alleine stehend zweimal hintereinander auf unmissverständliche Weise in der Coda wiederholt. Als *Synthese* wird dabei die akkordische Satzweise von e1 jetzt auch für e2 angewandt. Säuberlich getrennt beginnen die Streicher, die Oboen spielen die zweite Hälfte.

Im Schlussklang sind sie beide gleichzeitig, aber auch säuberlich getrennt, beide in wohlauferäumter enger Lage. Auch der Schlussklang ein **Strukturindiz**, wie relevant die Lagen in diesem Satz für die Architektur sind.

Schon Blankenburg (1982, S. 75) weist zunächst darauf hin, dass die angestrebte Vereinigung von Engeln und Hirten, von »göttlicher und menschlicher Welt« erst ganz zum Schluss erreicht scheint: in T. 62 beenden die Oboen die von den Streichern begonnene Phrase, dann erklingen beide Gruppen zusammen im Schlussakkord. Er meint aber auch (S. 75), dass »himmlische[n] und irdische[n] Klänge« sich erst im dem Schlusschoral #23 »ganz und gar [zusammenfinden]«, durch Aufteilung der Verdoppelungen: englische Streicher mit menschlichen Stimmen, englische Flöten mit Hirten-Oboen.

Wir hingegen möchten ergänzen, dass dieser Vereinigungsprozess, der zweifellos in jeder Welle mir der Nachsatz-Wiederholung beginnt (Takte 16 1/2, 33, 53 1/2), seinen ersten Höhepunkt, ja auf motivischer Ebene sogar seinen Zielpunkt findet jeweils im Schlusstakt der Welle, wo die beiden Hälften des Motivs e2 bereits deutlich auf Oboen und Streicher aufgeteilt werden.

^{†414} Re-etabliert allerdings wird er beim Übergang von #13b zu #14, siehe Abschnitt 6.4.5 auf Seite 132, worauf sich dann tatsächlich in #23 die Vermittlung vollziehen könnte.



Bemerkenswert noch, dass im letzten regulären Takt die Ob 1 mit dem h'' erst zum zweiten Mal ihren Hochtönen erreicht.

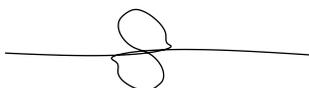
Die erste Auftreten aller Hochtöne sind:

Welle	I						II		III	
Takt	1	3	6	9	10	12	22	28	29	55
Oboen				<i>h'</i>	<i>e''</i>	<i>a''</i>	<i>h''</i>			
Streicher	<i>g''</i>	<i>a''</i>	<i>h''</i>				<i>c'''</i>	<i>d'''</i>	<i>e'''</i>	

Ein interessanter Schweben-Effekt bezogen auf das Sechzehntel in V12 am Ende der Takte 19, 37 und 58, dem jeweils letzten b-Motiv vor dem c-Kanon: Beim ersten Mal steht ein ausdrückliches Auflösungszeichen: Das *d''* ist Bestandteil des E⁷-Klanges (kein harmonisches Ereignis, x-Notenkopf in Abbildung 14.4 auf Seite 312).

Beim letzten Mal steht kein Versetzungszeichen, hier ist also *fis''* gemeint, welches sich gegen das *f'* in Ob2 aufs reizvollste reibt.

In T. 37 nun scheint Bach nichts gesetzt zu haben, die Herausgeber schlagen ein Kreuz, also ein *ais* vor. Dieses widerspricht aber der Stelle davor, bereitet allerdings die Stelle danach schonmal vor. Halten wir aber dennoch für willkürlich.



Der Satz #10 ist also (mehr oder weniger »real«) achtstimmig, eine Dichtigkeit, die im ganzen Werk kaum wieder erreicht werden wird.

Dieser frühe Höhepunkt ist zunächst begründet im transmusikalischen Gehalt: Einerseits epochales Erlösungsereignis, andererseits *musica povera* der verwackelt tutenenden HIRTEN.

Eine spätes Aufwiegen kann man dann sehen im ganz am Schluss eingeschobenen vierstimmigen Rezitativ #63, dem exterritorialen, wie ausführlich diskutiert in Abschnitt 7.8 auf Seite 174: ^{†634} Wenn man, fast im Sinne Wagnerscher Wort-Ton-Erlösungs-Programmatik oder im Sinne post-serieller Materialkomposition, die Melodie als Tonfolge und den Text als Silbenfolge als gleichberechtigte Diastematiken auffasst, dann ist auch Satz #63 in vollster Klarheit wieder achtstimmig.

14.11 Evangelist: Und es waren Hirten

Der Schluss ist neben der PROPHETEN-Stelle #50¹⁶ und der »Maria behielt alle diese Worte« #30¹⁷ die einzige, wo der Bass »in Bewegung gerät«. (Eine überzeugende Deutung bei Hoyer (2012, S. 74).)

14.12 Choral: Brich an, o schönes Morgenlicht

Der Einschub dieses Choralsatzes ist die erste wirkliche Störung des Grundschemas-G, und ihre Herleitung dieser wird im Zusammenhang mit anderen Abweichungen ausführlich dargestellt in Abschnitt 6.4.3 ab Seite 128 und Abschnitt 6.4.4.

Beachtenswert die Harmonik, dass der Satz schon mit dem ersten Takt im Sekundraum und im Quintraum deutlich nach oben strebt. Nicht umsonst hat Jena (1997) sein Buch danach benannt.

¹⁶ Siehe Abschnitt 5.2 auf Seite 65.

¹⁷ Siehe Abschnitt 15.30 auf Seite 320.

14.13 Evangelist und Engel

Der ENGEL ist ein Singularsatz, und Ausgangspunkt für die gesamte Architektur der Sopran-Stimme, und damit auch vieler Spiegelachsen und Spiegelpunkte aller anderen Stimmen. Dies ist ausführlich diskutiert in Teil II dieser Schrift, siehe besonders die Abschnitte 5.1, 5.3.5, 6.4.2, 6.4.26 und 7.4.

14.14 Accompagnato: Was Gott dem Abraham verheißen

Dieses Accompagnato des Basses steht anstelle eines nach der Besetzungslogik der Arien¹⁸ eigentlich erwarteten des Tenores.¹⁹

Es kommentiert den vorangehenden ENGEL des Soprans wie ^{†429} in #22 der Bass das Gloria und ^{†301} in #55 der Sopran den HERODES des Basses.

Zum architektonisch wichtigen Bläser-Streicher-Gegensatz siehe ^{†414} auf Seite 132.

14.15 Aria: Frohe Hirten, eilt ach eilet

Die erste Arie des Tenors. Ein zwölftöniges Total in der Tonart des leidenden Christus e-moll. Die nächste T-Arie #41 wird zwei Quinten tiefer, die dritte und insgesamt letzte #62 eine Quinte höher sein.

14.16 Evangelist: Und das habt zum Zeichen

Hier singt der Evangelist »als« Engel, ohne weitere Maßnahmen dessen Text. Dies ist ausführlich diskutiert in Abschnitt 5.2 auf Seite 65. 65.

Die Vertauschung von folgendem Choral und diesem Satz ist eine Abweichung vom Grundschemata-G und als solche diskutiert in Abschnitt 6.4.6 auf Seite 132.

14.17 Choral: Schaut hin dort liegt im finstern Stall

Mit diesem C-Dur ist der Tiefpunkt der ersten Werkhälfte erreicht, wie deutlich zu sehen auf den Abbildungen 9.3 und 9.4 ab Seite 197, und der Harmonik-Leiste der Falttafel. Diese Tatsache ist wichtiger Bestandteil aller Überlegungen zur Gesamtarchitektur des Werkes in der einschlägigen Literatur, so Dürr (1967, S. 41) und Blankenburg (1982, S. 38).

Wir sehen diesen Choralsatz im Schnittpunkt sehr unterschiedlicher Bestimmungsschichten: Zunächst ist er unmittelbar verbunden mit dem letzten der schichten

¹⁸ Siehe Abschnitt 5.3 auf Seite 71.

¹⁹ Siehe ^{†262} auf Seite 95.

Choräle, #59, »Ich steh an deiner Krippe hier«, der, ebenfalls ein subdominanter Tiefpunkt, ebenfalls das Angekommen-Sein thematisiert. Es realisiert das **Einst-und-Jetzt-Aufeinanderfalten**, siehe ^{†111} auf Seite 65; betroffen von einer Störung die eine Werkmitte überschreitet, siehe Abschnitt 6.4.6 auf Seite 132; als Schnittpunkt von Sonnenlauf und Werkharmonik, siehe ^{†670} auf Seite 196; als **Verankerung**, als Ausgangspunkt einer **transmusikalisch** durchaus bedeutsamen harmonischen Entwicklung, Abschnitt 11.3 auf Seite 242; als Markierung des ersten Viertels des Werkes ^{†931} auf Seite 252; und nicht zuletzt erfüllt er als ein Satz des Liedes »Vom Himmel hoch« architektonische Funktion, siehe ^{†404} auf Seite 130 und ^{†817} auf Seite 228.

14.18 **Accompagnato: So geht denn hin**

Fast alle Autoren erwähnen, dass der Continuo-Bass mit den triolischen Brechungen das »Kinder-Wiegen« nachzeichnet, ja, durchführt. (Jena, 1997, S. 98) (Blankenburg, 1982, S. 65) (Dürr, 1967, S. 26)

^{†944} Vorher aber heißt es »in einer harten Krippe liegen« auf C-Dur – keinesfalls eine Siegestonart! Danach aber ^{†969} mit A⁷ »aus einem süßen Ton« die Modulation zum pastoralen G-Dur des folgenden Wiegenliedes.

14.19 **Aria: Schlafe, mein Liebster**

Mehr als nur lautmalerisch, sondern geniale Satztechnik mit **transmusikalischem Gehalt**: Der lange Liegeton beim Einsatz der Singstimme, der dann in die kleine Septime hinabgleitet, also die Tonika dominantisiert: Das gewünschte »Hinwegdämmern« beschwörend und vorwegnehmend.

Vierzehn Tonklassen: *dis* trifft auf *es* und *ais* auf *b!*

14.20 **Evangelist: Und alsobald war da**

Dieses Evangelisten-Rezitativ (inklusive Turba-Chor) und das Secco danach sind eine Störung des Grundschemas-G und als solche ausführlich diskutiert in Abschnitt 6.4.7 auf Seite 133.

14.21 **Turba: Ehre sei Gott**

Dies ist das erste Gloria der Kirchengeschichte (siehe Abschnitt 6.4.7 auf Seite 133) und der expliziteste Satz vom Weihnachtsoratorium als Deutscher Messe, siehe Kapitel 23 auf Seite 377.

Er gehört zu den ^{†985} wenigen Sätzen mit Fugen-/Fugato-Passagen.

Dürr (1967, S. 20) und Blankenburg (1982, S. 67) behandeln den Satz ausführlich; dieser weist hin auf parallele Gestaltung in der h-moll-Messe; ähnlich Jena (1997, S. 106).

Einen bemerkenswert anderen Gesichtspunkt von »Ameisenstaat« zeigt Hoyer (2012, S. 32), insbesondere in Gegenüberstellung zu #43.

14.22 Accompagnato als Secco: So recht, ihr Engel

Ein seltsamer, ein architektonisch höchst wichtiger Satz, siehe Abschnitt 6.4.7 auf Seite 133.

14.23 Choral: Wir singen dir in deinem Heer

Nimmt die Einwurf-Technik des Schlusschorals von Teil I wieder auf, und ist das dritte und letzte Mal, dass »Vom Himmel hoch da komm ich her« erklingt. Beide Fakten sind Bausteine in der Herleitungslogik der ersten Abweichung von Grundschemata-G, siehe Abschnitt 6.4.3.

Kapitel 15

Zu Teil III

15.24 Chor: Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen

Die Wiederholung dieses Kopfsatzes am Ende des Teiles ist eine Singularität. Wir bezeichnen sie als #24b. Ihre Herleitung geschieht zusammen mit anderen Abweichungen vom Grundschemata-G ausführlich in Abschnitt 6.4.3 ab Seite 128.

15.25 Evangelist: Und als die Engel

Ein normaler Satz an seiner normalen Stelle. Sogar ein Simplex-Satz der nur die Töne der A-Dur-Skala benutzt. ^{†809} Und erst der zweite des Gesamtwerkes.

Weil ihm aber ein Chorsatz sowohl vorangeht als auch folgt, wird er ^{†349} zum Zentrum einer lokalen Symmetrie (cSc) und zum wichtigen Bestandteil einer teilübergreifenden Hypersymmetrie, siehe Abschnitt 6.4.12 auf Seite 140 und ^{†457} auf Seite 141.

15.26 Turba: Lasset uns nun gehen

Dieser Turba-Chor ist bedeutsam im Dienste der übergeordneten Symmetrie der lokalen generieren Symmetrien, wie diskutiert in Kapitel 6.

Er gehört zu den ^{†985} wenigen Sätzen mit Fugen-/Fugato-Passagen.

15.27 Accompagnato: Er hat sein Volk erlöst

Wegen der inzwischen angewachsenen Störungen des Grundschemas-G geht dieses Accompagnato nicht einer Arie sondern einem Choral voran. Und auch hier wirkt (wie bei ^{†111} auf Seite 65 und ^{†112} auf Seite 65) der Doppelpunkt des Einst-und-Jetzt-Aufeinanderfaltens:

»Dieses trifft ihr an [⊠] Dies hat er alles uns getan!« (So auch Blankenburg (1982, S. 82).)

Dies besonders, weil das A-Dur seines Endes vom Choral als initiale Dominante aufgegriffen wird, und er in dieses ^{†810} auf engstem Raum fünf Quintfälle vornimmt.

15.28 Choral: Dies hat er alles uns getan

Die Vertauschung dieses Satzes und der folgenden Arie ist eine Störung des Grundschemas-G und als solche diskutiert in Abschnitt 6.4.9.

15.29 Aria/Duetto: Herr, dein Mitleid

Dieses Duett ist ^{†614} der erste wirklich synchron zweistimmige Satz zweier Gesangssolisten.

Mit der Tonart A-Dur greift es den Grundton der allerersten Arie auf und hat in der Tonartendisposition der Arien eine horizontal wie vertikal zentrale Stellung, siehe Zeile 2 in Tabelle 11.1 auf Seite 231.

Als Sonderform einer Arie hat es wichtige Funktion in der Gesamtdisposition der Singstimmen, ist sowohl ^{†203} Ergebnis einer Spiegelung als auch ^{†490} Ausgangspunkt einer weiteren und ^{†246} selber Spiegelachse, siehe die Zusammenfassung in Abschnitt 7.4.2 auf Seite 168. Es ist Teil der *Störung vier*, also der Grundarchitektur des Werkes, siehe Abschnitt 6.4.9 auf Seite 136.

Hier sei wiederholt die interessante Interpretation von Hoyer (2012, S. 21) der Protagonisten als dem »ersten Menschenpaar«.

15.30 Evangelist: Und sie kamen eilend

»Maria aber behielt alle diese Worte und *bewegte sie in ihrem Herzen*.«

Dies ist eine der wenigen Stellen, wo der Generalbass »in Bewegung gerät«,¹ und wo das Secco-Rezitativ seine Stärke paradigmatisch ausspielt, die harmonische Umdeutung.² Hier wird genau die Form des Erlebens, Erfahrens und Erinnerns in Tönen materialisiert, die wir oben als charakteristisch für die Begegnung mit dem Kunstwerk als einem transzendental notwendigerweise und auf immer von uns Geschiedenen behauptet haben.³

Diese ist auch fundamental für Marias Begegnung mit all den Verheißungen und Prophezeiungen, und wird es auch sein für all ihre weitere Rezeption des eigenen Sohnes und seiner Taten, bis in die Passion.

Hier wird genau diese Form des Erlebens materialisiert, indem die Melodik auf den Silben »*be-weg-te sie*« sich *dialektischerweise* eben *nicht* bewegt, während die Harmonik durch einen chromatischen Durchgang im Bass die gleichbleibenden Tonhöhen harmonisch jeweils uninterpretiert. Dies folgt zunächst peinlich genau dem Mechanismus menschlichen Nach-Denkens, nämlich Gehörtes psycho-intern in die verschiedensten Kontexte zu setzen und so zu re-interpretieren. Darüber hinaus aber entspricht es dem wohl vielen Hörern bekannten Effekt, dass man sich an melodische

¹ Siehe Abschnitt 14.11.

² Siehe Abschnitt 9 auf Seite 196.

³ Siehe Abschnitt 1.3 auf Seite 6.

Verläufe noch erinnert, während die Kenntnis der genauen Harmonisierung langsam verblasst und somit beim Wieder-Hören erneut zu überraschen vermag.

In dieser zarten, flüchtigen Stelle mit ihren einfachsten Mitteln fallen Signifikat und Signifikant in bewundernswerter Weise zusammen.⁴

15.31 Aria: SchlieÙe, mein Herze

Die Vertauschung dieses Satzes und des folgenden Accompagnatos ist eine Störung des Grundschemas-G und als solche diskutiert in Abschnitt 6.4.9.

15.32 Accompagnato: Ja, ja, mein Herz soll es bewahren

Die Vertauschung dieses Satzes und der vorangehenden Arie ist eine Störung des Grundschemas-G und als solche diskutiert in Abschnitt 6.4.9.

15.33 Choral: Ich will dich mit Fleiß bewahren

Dieser Choral ist Bestandteil der teilübergreifenden Hypersymmetrie, siehe Abschnitt 6.4.12 auf Seite 140.

^{†766} Als Besonderheit enthält dieser Satz ein *as* und ^{†912} als einziger Satz überhaupt eine Lücke *unten* im Quintenspektrum, siehe Abschnitt 12.1 auf Seite 247

Er ist auch der einzige, ^{†812} der enharmonische Tonklassen beinhaltet, aber weniger als zwölf insgesamt, siehe Tabelle 10.5 auf Seite 207.

15.34 Evangelist: Und die Hirten kehrten

Das Ende der HIRTEN-Erzählung ist inhaltlich, formal und harmonisch deutlich parallel zum Ende der WEISEN-Erzählung in #60; dies ist diskutiert in Abschnitt 6.4.21 auf Seite 152.

15.35 Choral: Seid froh dieweil

Wie erfrischend, wie ergreifend, dass dieser letzte notierte Satz, dass dieser Schluss-Choral, das genau dieser Text in einem herben, durch-chromatisierten fis-moll gesetzt wurde. So scheint die Wiederholung des Eingangssatzes fast unausweichlich.

⁴ Blankenburg (1982, S. 82) bemerkt hier die Kombination aus Pathopoiia und Katabasis, und dass die folgenden drei Sätze sich auf diese wenigen Worte beziehen. Breig (1987, S. 13) meint gar, dies seien »die Schlussworte des eigentlichen Weihnachtsevangeliums, bei denen der Sänger aus dem Secco-Stil heraustritt«. Sehr detailreiche psychologische Ausdeutung, dem Ziele der Arbeit entsprechend, dann bei Hoyer (2012, S. 82).

Kapitel 16

Zu Teil IV

Teil IV ist schlagartig (fast völlig) **zentralsymmetrisch** bezüglich der Besetzung, und teilweise auch bezüglich Gattungen und Satztechnik. Dies ist eine **Sekundärsymmetrie**, und resultiert aus einer komplex konstruierten Folge von Abweichungen vom Grundschema-G. Die Symmetrie erscheint also in Wahrheit mitnichten »schlagartig«, sondern durch kleine sorgsam disponierte Vermittlungsschritte herbeigeführt, wie ausführlich besprochen in Kapitel 6 ab Seite 101 und in Abschnitt 6.4.13. Die mögliche Wahrnehmung als »schlagartig« ist ein typischer Umschlag von Quantität in Qualität.

Die Spiegelachse ist die Echo-Arie #39, in der eine einzige Achtel-Dauer als das spirituelle und programmatische Zentrum des ganzen Werkes aufgefasst werden kann.

Die Symmetrie des ganzen Teiles wird in einigen der Sätze **quasi-fraktal** nach innen widergespiegelt.

Nach außen hin spiegelt sie sich wieder auf viele Details des gesamten Werkes, siehe Abschnitte 6.4.13 (Seite 141), 7.4.2 (Seite 168) und 8.2 (Seite 185). Noch weiter hinaus liegt die **Symmetrie** des Jahres: Der Teil erklingt ja am ersten Januar, siehe dazu Abschnitt 4.4 auf Seite 42 und den Schluss von Abschnitt 6.4.14 auf Seite 147.

Weitere Ausnahme sind die beiden SB-Choräle #38 und #40 und die als vierstimmige Fuge gesetzte zweite Arie #41.

16.36 Chor: Fallt mit Danken

Der Grundgedanke des ganzen Teiles, die **Symmetrie**, ist auch innerhalb dieses Satzes präsent: Jena (1997, S. 147) findet auf der obersten Ebene eine **Schiefsymmetrie** 96+64+80, die allerdings ein materielles **Symmetriezentrum** aufweist, während Blankenburg (1982, S. 97) eine Gliederung von drei-mal-achtzig (3*80) erkennt.

Wir heben hervor die Reibungen der kleinen Sekunden in den Hörnern, Takte 113 und 155, auf den Text »Heiland und Erlöser werden, *Gottes Sohn*«. Dies aber impliziert die Passion; hier ist Schluss mit lustig; das Weihnachtsfest beinhaltet durchaus die Vorahnung der Tragik.¹ Diese Horn-Sekunden nehmen deutlich schon die Gewalttätigkeit von Hagens Stierhorn aus der »Götterdämmerung« vorweg.

¹ Siehe Abschnitt 10.5 auf Seite 218.

16.37 Evangelist: Und da acht Tage um waren

Markiert die ^{†113}Mitte des Gesamtwerkes und die Identität von Aufführungs- und berichteter Zeit, siehe Abschnitt 5.2 auf Seite 66.

16.38 Accompagnato und Choral: Immanuel, o süßes Wort

Dies ist die zweite Instanz der Gattung SB-Choral, der Kombinationsform aus Accompagnato und Choral, und deshalb allemal ein Singularsatz im Sinne von Abschnitt 6.1.1 auf Seite 102.

Er kommt, wie sein Pendant #40, zustande durch mehrere Störungen des Grundschemas-G durch eine komplexe Abfolge von kompositorischen Maßnahmen, wie geschildert in Abschnitt 6.4.13 auf Seite 141. Wie alle SB-Choräle, auch #10, ist er auch für die harmonische Architektur des Gesamtwerkes tragend, siehe Abschnitt 10.6 auf Seite 220, Abschnitt 10.8 auf Seite 226 und Abschnitt 12.3 auf Seite 250.

16.39 Aria/Echo: Flößt, mein Heiland

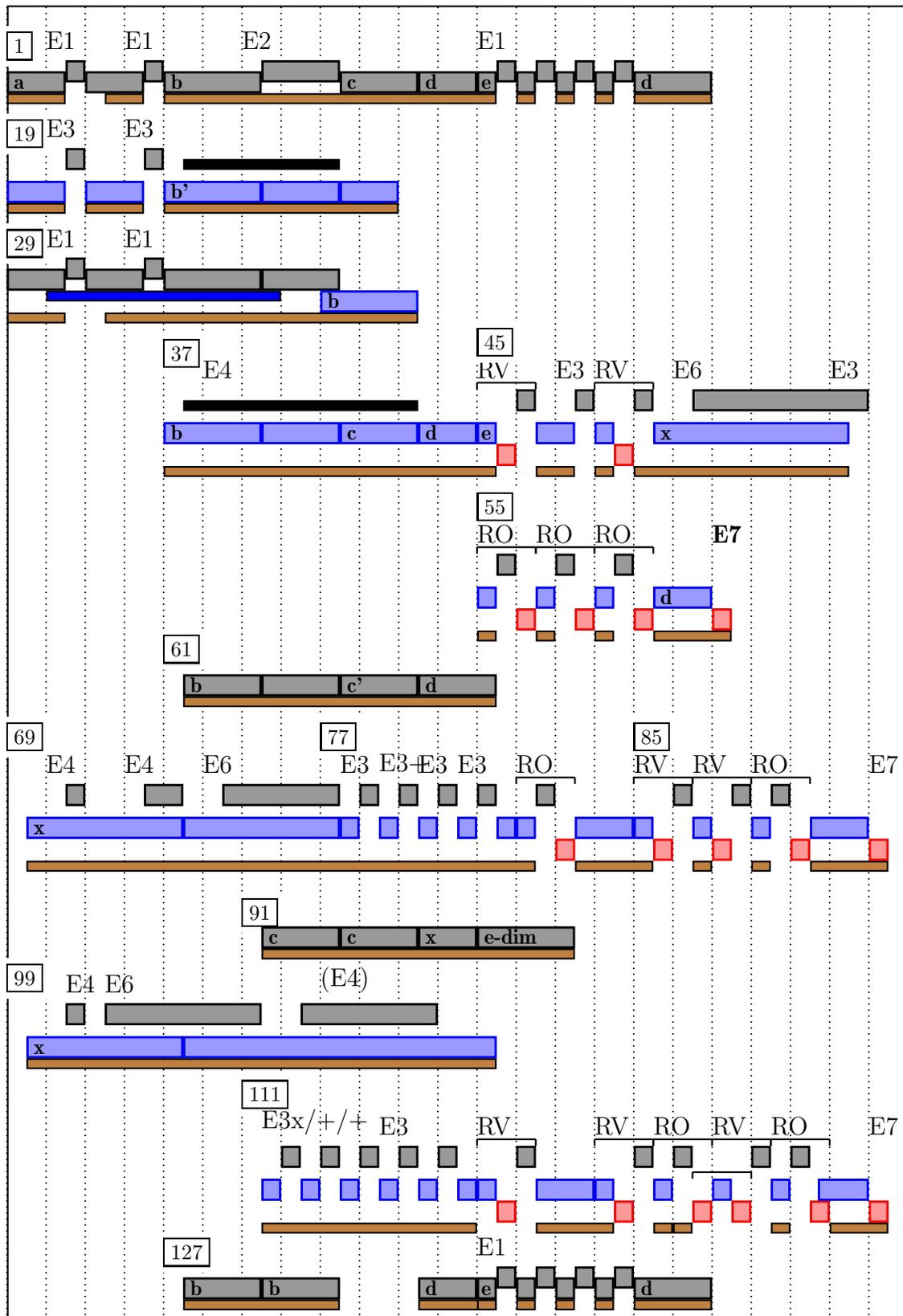
Die Echo-Arie »Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen« ist das Symmetriezentrum des Teiles IV, siehe Abschnitt 6.4.13, die Tabelle auf Seite 144 und die Zeichnung auf der Falttafel.

Sie ist ein spirituelles Zentrum des ganzen Werkes. Auf der semantischen Ebene ist der Echo-Solo-Sopran ^{†465}würdiger Stellvertreter für gleich drei wichtige Protagonisten: für Evangelisten und ENGEL-Soliloquenten (wie konstruiert durch eine Fülle von formalen Entsprechungen) und für den »Heiland selber«, wie vom Text behauptet.²

Der Höhepunkt des Satzes ist auch ein Höhepunkt des Werkes: Für die Dauer von nicht mehr als einem Achtel wird hier die Berührung mit dem Transzendenten nicht nur symbolisiert, nein, sie wird realisiert.

Den Formplan des Satzes zeigt Abbildung 16.1: Je Zeile oben das Soloinstrument Oboe in grau; leicht nach oben versetzt sein »internes Echo«; darunter den Gesang in blau; darunter den nur an wenigen Stellen einsetzenden Echo-Sopran auffällig in rot; ganz unten als schmalen Kasten den Basso continuo. (Dieser allein deshalb in die Graphik aufgenommen, weil er an einigen Stellen auffällig pausiert.)

² Siehe Abschnitt 6.4.13 auf Seite 142.



Jeweils oben grau die Oboe; leicht nach oben versetzt die internen Echos; unten und blau der Gesang; deutlich nach unten versetzt und rot der Echo-Sopran; schmaler Kasten ist der Basso continuo.

Abbildung 16.1: Der Formplan der Echo-Arie #39 »Flößt mein Heiland«

Teil A

43 RV E3 RV

Nein, du sagst ja selber nein, du sagst selber nein;
nein! nein!

55 RO RO RO E7

Nein, nein, nein, Nein, du sagst ja selber
nein! nein! nein! nein!

Teil B

77 E3 E3+ E3 E3 RO

Ja, du Heiland, ja, du Heiland sprichst selbst ja, ja-, du
ja! ja, ja! ja, ja! ja!

84 RV RV RO E7

Heiland sprichst selbst ja, ja, ja, ja-, du Heiland sprichst selbst
ja! ja, ja! ja, ja! ja!

(Pausenlose Anschlüsse sind durch Linien und Überlappungen durch Rahmen markiert. Die zwischen den beiden Gesangsstimmen in rot.)

Abbildung 16.2: Die Echo-Stellen aus #39 und ihre Pausenstruktur

Teil B'

111 E3 E3+ E3+ E3 E3

Ja.— du Heiland sprichst selbst ja, ja, du Heiland sprichst selbst

117 RV RV RO RV

ja, ja-, du Heiland sprichst selbst ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!

124 RO E7

ja, ja, ja, du Heiland sprichst selbst ja, ja! ja!

Abbildung 16.3: Die Echo-Stellen aus #39 und ihre Pausenstruktur – Fortsetzung.

Das Grundprinzip ist sehr einfach und vom Text abgeleitet. Dieser lautet

A-Teil:

*Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen
Auch den aller kleinsten Samen
Jenes strengen Schreckens ein?
Nein, du sagst ja selber nein, (ECHO: nein!)*

B-Teil:

*Sollt ich nun das Sterben scheuen?
Nein, dein süßes Wort ist da!
Oder sollt ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland sprichst selbst ja, (ECHO: ja!)*

Allein die unterschiedlichen Reim-Schemata legen schon eine ungleiche Behandlung der Arien-Teile nahe, aber auch die Inhaltlichkeit: Eine **symmetrische** Form verbietet sich, da der Weg zum »Ja« (und damit zum erwähnten spirituellen Zentrum) ein unumkehrbarer sein soll, einschließlich aller seiner Anfangs-Stücke. Es geht vom »Nein« zum »Ja«, ein Zurück gibt es nicht. Der Satz ist also **dialektischerweise** selbst nicht **symmetrisch**, sondern folgt einer Variante der seltenen Gegen-Bar-Form³ A–B–B’.

Die letzten Silben »nein« und »ja« werden am Schluss dieser drei Formteile (a) vom Solisten mehrfach wiederholt, und (b) dabei von Soloinstrument und Echo-Sopran je einmal notengetreu ge-echo, allerdings (c) in wechselnder Reihenfolge innerhalb der sich so ergebenden Dreiergruppe.

Der doch sehr konventionelle und im Barock gar nicht so seltene Effekt des Echos⁴ wird nun schrittweise mit Semantik beladen, indem über den ganzen Satz ein sehr präziser formaler Prozess gelegt wird, der systematisch verschiedene Typen von Echo-Effekten, siehe Tabelle 16.1, in eine logische Reihenfolge und gegenseitige Kommentierung bringt:

Es beginnt mit dem (ebenfalls konventionellen) Vortrag des Ritornells (= Arien-Hauptthemas) allein durch das Soloinstrument. Innerhalb dieser ersten achtzehn Takte spielt die Oboe ihre eigenen Echos: Als Vorbildung der später tatsächlich physikalisch zusätzlichen zweiten Gesangsstimme werden hier kurze Abschnitte der Melodie notengetreu und unmittelbar anschließend im *piano* wiederholt. Dies ist ein ebenfalls zur damaligen Zeit-3 recht konventioneller Instrumentaleffekt.

Das Motiv a dauert drei Viertel⁵ und besteht aus gehaltenem Grundton und unspielter Quinte (der Tonika oder der Dominante). Das letzte Viertel wird jeweils

³ Siehe Abschnitt 4.5 auf Seite 44.

⁴ Die Literatur würdigt deshalb diesen Satz kaum. Dürr (1967, S. 42) sieht sie »am stärksten der Kritik ausgesetzt«, in ihrer »Nähe zur Oper«, und ihre Rezeption verlange »historische Einfühlung«. Fürwahr ein konträrer Standpunkt zu unserem. Der Text »ja, nein« könne *nicht* als realistische Schilderungen der Sprechversuche des Kleinkindes aufgefasst werden.

Genau dies aber, zumindest Ähnliches, meint hingegen Blankenburg (1982, S. 103) zu vernehmen, nämlich einen Dialog der Gläubigen Seele mit dem Christuskind. Dies sei notwendiger Grund für die Besetzung mit einer hohen Stimme.

Einzig Jena geht in unsere Richtung, siehe unten.

⁵ Wir sagen schlicht »Viertel« statt »punktiertes Viertel«, wenn kein Missverständnis in Sicht.

	Besetzung	Abstand	Material	Auftreten
E1	Ob in sich	ein Viertel	Motiv a	Takte 2+4, 30+32
			Motiv e	Takte 13–6, 133–37
E2	Ob in sich	vier Viertel	Motiv b	Takt 7
E3	S → Ob	ein Viertel	Motiv a	Takte 20, 22
			frei	Takt 47, 54, 77, 79–115–16
E3+	dto., überlappend		frei	Takt 78, 112–114
E3x	dto., abweichend		frei	Takt 111
E4	Ob (kp. zum S)	ein Viertel	Motiv a	Takt 37–44, 70+72
			frei	Takt 100
E5	S →(Echo & Ob) (= RO / RV)	ein Viertel	Motiv e	Takt 45+48, 55–59 82, 85–89, 117, 120–125
E6	Kanon S → Ob	ein/zwei/vier	frei	Takt 50, 73, 99
E7	Anschluss S →Echo	null	Motiv d	Takt 61, 91, 127

NB »Viertel« steht für »punktiertes Viertel«.

NB Echos »Oboe in sich« sind in Abbildung 16.1 durch halben Versatz nach oben dargestellt.

Tabelle 16.1: Echo-Arten in #39

intern ge-echo, siehe die leicht versetzten Quadrate in Abbildung 16.1. Dies nennen wir Echotyp »E1«, siehe Tabelle 16.1. Um es als solches hervorzuheben pausiert als **negative Maßnahme** währenddessen der Basso continuo.

Motiv b dauert fünf Viertel und beinhaltet eine Kadenz in gebrochenen Dreiklängen, mit Durchgangs-Verzierung etc., und wird nur leicht verkürzt *zur Gänze* ge-echo, Echotyp E2.

Motiv c dauert vier Viertel, setzt in T. 6 gegen den Takt verschoben ein und vollzieht Ausweichung nach S und Rückkehr nach T, damit die Unterschrift B–A–C–H zwar unterbrochen aber deutlich in sich tragend.

Motiv d ist eine deutliche Kadenz und wird immer **Signalfunktion** für den Schluss haben.

Motiv e ab Takt 13 ist eine Kette von Achtel-Vorhalten, welche das angestrebte Ende der vorangehenden Kadenz aufhält, dieselbe Kadenz noch einmal erweiternd **auskomponiert**, und wo jeder einzelne Vorhalt intern nach Muster E1 ge-echo wird.

Dann folgt, endgültig zur Schlusswirkung alles zusammenraffend, eine verschärfte Variante von d mit den ersten auftretenden Sechzehnteln.

In Takt 19 setzt dann der Solo-Sopran ein, wie durchaus üblich mit der notengetreuen Wiederaufnahme des instrumentalen Anfanges, hier also Motive a und folgende. Die beim ersten Mal internen Echos werden nun zu externen, da das Soloinstrument diese als Einwürfe bringt. So zunächst nur das letzte Viertel von Motiv a, ergebend Echotyp E3.

Motiv b wird schlicht zweimal gesungen, der Echo-Effekt fällt weg. Die Oboe spielt einen Kontrapunkt, der zwar aus dem Echo-Motiv E3 abgeleitet ist, aber kein Echo

im Sinne der Satztechnik ist. Der Sologesang folgt dem Vorbild und schließt an Motiv c.

Dann aber mit dem unerwarteten Einsatz von Motiv a in T. 28 in der Oboe beginnt eine erste Durchführung: Motiv a wird sequenziert und enggeführt und erreicht dabei verschiedene moll-Tonarten, unter anderem das singuläre g-moll.⁶

Schon der erste Oboeneinsatz kombiniert die Maßnahmen: Motiv a klingt dabei mit-samt dem internen Echo E1 (T. 30), während der Gesang einen Kontrapunkt bringt. Die am Anfang zur Erzeugung der virtuellen Zweistimmigkeit sinnvolle Maßnahme »internes Echo« wird also integriert in eine reale Zweistimmigkeit, die sie eigentlich überflüssig machen sollte.

T. 35 1/2 beginnt eine erste **Synthese**: Die Oboe hat nach mehrere Ausweichungen (g-moll, d-moll) wieder C-Dur erreicht, und zwar notengetreu ihr Motiv b aus T. 5., was also damals als Ganzes ge-echot wurde, Typ E2.

Hier nun setzt in Engführung der Gesang mit Motiv b dagegen, erst a-moll, dann G-Dur, und die Oboe bringt (wie schon in T. 23 gegen b–b, hier gegen die ganze Folge b–b–c) abgeleitete freie Kontrapunkte. Diese aber werden nun ausdrücklich als »piano« bezeichnet, sind also auch eine Form von Echo, Typ E4.

Motiv d erklingt im Gesang wieder unbegleitet von der Oboe, und es folgt wie zu Beginn, als Abschluss des Themas, wie bei seiner Exposition T. 13–16, Motiv e mehrfach sequenziert und ge-echot. Hier ist das Ende des exponierten Themas und das Ende der ersten Textstrophe erreicht. Das schlichte Echo E1 deshalb wird nun endlich ersetzt durch das erstmalige auftretende *doppelte Echo* von Instrument und Echo-Sopran, Typ E5.

Dabei gibt es zwei mögliche Reihenfolgen: RO und RV bezeichne jeweils den Untertyp von E5, bei dem Oboe oder Vokalstimme als erstes folgt. Also

RO = (Haupt-)Sopran → Oboe → Echo-Sopran

RV = (Haupt-)Sopran → Echo-Sopran → Oboe

Zunächst in Takten 45 und 48 erklingt zweimal RV: Das Echo der Oboe ist ja hinreichend bekannt, der Echo-Sopran hingegen noch nicht. Er steht an erster Stelle und macht damit überraschend und bruchartig diese Variante von Echo als eine neuartige deutlich, und wohl auch als die eigentliche, die eigentlich gemeinte, für die all die vielfältigen instrumentalen Echos nur Vorbereitung waren. Der Echo-Sopran wird seinerseits, genau wie im einfachen Falle E3, von Instrument ge-echot. Zwischen beiden E5 erscheint nochmal ein simples Oboenecho E3, wie als **Strukturindiz** darauf, wo das alles herkommt, siehe erste Zeile in Abbildung 16.2 auf Seite 326.

Dann wird die letzte Textzeile wiederholt, mit der ebenfalls eingeschoben, aber neuartigen Form E6, einem »längeren strengen Kanon zwischen Gesang und Oboe«.

In Takt 54 ist eingeschoben noch ein einfaches E3, mit freiem Material, der fallenden verminderten Quinte *c''-fis'* auf das Reimwort »ein«, und dann endlich die diesen Formteil abschließenden drei vollständigen Echos E5 als Ziel des ganzen Prozesses, auf den Text »nein!«, siehe zweite Zeile in Abschnitt 16.2 auf Seite 326.

⁶ Siehe Abschnitt 12.7 auf Seite 256.

Die Reihenfolge ist nun die andere, RO, die Oboe erklingt zwischen Haupt- und Echo-Sängerin. Der Grund ist, den abschließenden Effekt überraschender und deutlicher zu machen: Die allerletzte Textzeile dieses Teiles wird nämlich vom Haupt-Sopran begonnen, die allerletzte Silbe, jenes »nein«, aber vom Echo-Sopran gebracht. Es wird also ein zusammenhängender Satz auf zwei Sängerinnen aufgeteilt. Da dies ein neuartiges Verhältnis dieser beiden ist, welches aus der Entwicklung E1 bis E5 hervorgeht, betrachten wir es auch als eine Form von Echo und nennen es E7.

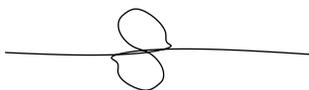
Dieses E7 ist (vorläufig!) das eigentliche Ziel des ganzen Prozesses: Form und Inhalt fallen zusammen; was der Text sagt, »du Heiland sprichst selbst«, wird hier Ereignis, wenn man nur den Echo-Sopran für den Heiland selber nimmt, der das letzte Wort hat, das erlösende Wort selber spricht.

Ein einfaches instrumentales Nachspiel der Motive b–b'–c'–d kadenziert zusammenfassend nach G-Dur.

Der Notentext in den Abbildungen 16.2 und 16.3 zeigt die relevanten Takte. Man beachte die Pausen, welche normalerweise Original, die Echos, und das nächste Original trennen. Wo diese fehlen, also die Stimmen aneinanderstoßen, ist dies mit roten senkrechten Balken markiert, die aber in den ersten Akkoladen noch recht selten sind.

Die Reihenfolge am Schluss des A-Teiles heißt also

RV – E3 – RV – E6 – E3 – RO – RO – RO – E7



Die beiden B-Teile bringen nun je einmal den B-Teil-Text, mit derselben abschließenden Echo-Konstruktion von mehrmaligem E5 und abschließendem E7, diesmal aber auf den Text »ja«, oder emphatischer »ja, ja«.

Die Melodik ist im Gegensatz zu dem stark regulierten und kleingliedrigen A-Teil äußerst frei und schweifend. In ihrer Feinst-Struktur ist sie allerdings durchaus und überall von den Motiven des A-Teiles abgeleitet, so z. B. schon T. 70 »Sterben« gesungen auf die Umkehrung von Motiv a, was durch das E4 auch ausgesprochen wird; T. 77 d' in der Oboe; T. 105 Gesang Motiv b in Umkehrung; dann die Sechzehntel aus d', und vieles mehr. Darauf werden wir hier nicht genauer eingehen können. Zur Markierung der Schlüsse der Formteile erklingen mit deutlicher **Signalfunktion** aus A bekannte Motiv-Folgen notengetreu, mit fast zitathafter Anmutung.

Zunächst ab Takt 69 werden gegen eine freie, neue Melodie bekannte Echoformen gesetzt: E4 (freie Motivik, mit piano als Echo bezeichnet) und E6 (strenger Kanon).

Im A-Teil war gleich mit dem Erreichen des den Text abschließenden »nein« auch die Echoform E5 erreicht. Hier hingegen werden »ja« und »du Heiland« noch je zweimal mit dem einfachen Oboenecho E3 behandelt, siehe Abbildungen 16.2. Dabei entsteht in Takt 78 auf der allerletzten Zählzeit *eine erste Überlappung* zwischen Gesang und Oboen-Echo, was wir als E3+ bezeichnen.

Dann aber einmal endlich das erwartete E5 (in der Gestalt RO), und nach der Wiederholung der letzten Zeile (knapper als in Teil A, nur Takt 84, im folgenden »xxx«) nochmals dreimal E5, direkt gefolgt (wie in Teil A) von E7, dem aufgeteilten Schlusssatz:

$$(E3 - E3+ - E3 - E3) - RO - xxx - RV - RV - RO - E7$$

Wie beim A-Teil folgt ein instrumentales Nachspiel mit den Motiven

$$c' - c' - x - e^{\dim} - d'$$

wobei x für eine freie Sechzehntelfolge steht (nochmalige Übersteigerung des d' aus T. 18), und e^{\dim} für eine hemiolisch geraffte Form des Kadenzmotives e, was ja eigentlich die Gussform für alle E5-Stellen ist.



Teil B' beginnt formal völlig identisch. Zwar mit gründlich anderer Melodik, aber die Abfolge der Echo-Techniken

$$E4 - E6 - (E3x \ E3+ \ E3+ \ E3 \ E3) - RV - xxx - RV - RO - RV - RO - E7$$

wobei xxx wieder für die Wiederholung der vollständigen letzten Textzeile steht, kommt als solche fast genau wie in Teil B, in sehr ähnlicher zeitlicher Anordnung.

Allerdings selbstverständlicherweise auch mit kleinen Abweichungen, siehe Abbildungen 16.1 und 16.2:

Die Einsatzabstände der Kanons E6 sind systematisch gewachsen: Viertel, Halbe, Doppel-Halbe in Takten 50, 73 und 99, der letztere darüber hinaus transponiert antwortend. Als setzte der Komponist voraus, dass der Hörer es nun verstanden habe.

(Dem entsprechen auch die in den freien Kontrapunkt hinein-integrierten Echos in Takten 107 bis 108 (Tonfolge $a'-b'-a'$ als Echo auf $g'-b'-a'$ und zweimal Tonfolge $fis'-g'-fis'$). Diese sind gleichsam dual zu E4: eben nicht mit »piano« als Echo bezeichnet, was jene ab Takt 37 waren, aber substantiell tatsächlich Echos, was jene nicht waren. In der Auflistung in Tabelle 16.1 erscheinen diese Stellen nicht, da ein zunehmendes Zusammenwachsen der Struktur-Schichten eh zu erwarten ist – die für eine Darstellung wie diese notwendigerweise zu ziehende Grenze ist immer etwas beliebig.)

Vor den abschließenden E5 stehen fünf E3, einer mehr als im B-Teil, und mit deutlich stärkeren Überlappungen, wie weiter unten ausgeführt. Dann folgt, genau wie in Teil B, einmal E5, hier als RV statt RO, dann die Wiederholung der letzten Zeile »xxx«, dann gar viermal E5, also ebenfalls einmal mehr als zuvor, und am Schluss wieder E6, der aufgeteilte Satz.

Dieser Teil und zugleich der ganze Satz wird abgeschlossen durch ein Nachspiel des Soloinstrumentes mit der auch den A-Teil abschließenden Normal-Folge

$$b' - b'' - d - e - d'$$

Deren Anfang ab Takt 127 1/2 ist wörtlich identisch mit dem Ende des A-Teiles ab Takt 61 1/2; dann aber ab Takt 131 1/2 wörtlich identisch (eine Quinte tiefer/Quarte höher) mit dem Abschluss der allerersten instrumentalen Exposition ab Takt 11 1/2.



Für den **transmusikalischen Gehalt** ist nun tragend ein genauestens disponierter zunehmender Verdichtungsprozess: Das in die erste E5-Stelle in Takt 47 eingeschobene E3, siehe Abbildung 16.2, demonstrierte bewusst den Kontrast, dass nämlich bei dieser einfachsten Echo-Konfiguration (wie auch schon bei E1, dem Urbild), ein pausenloses Anschließen herrscht, im Gegensatz zu den alle Stimmen konsequent trennenden Achtelpausen in allen folgenden Dreier-Echos E5.

Umso überraschender wirkt dann die abschließende Staffel-Übergabe E7 in T. 61, wo der Solo-Sopran pausenlos dem Echo das letzte Wort des Satzes überlässt. All diese Verhältnisse sind in genannter Abbildung deutlich durch die wenigen senkrechten Balken in den ersten beiden Akkoladen zu erkennen.

Vor der zweiten E5-Stelle am Ende des B-Teiles überschlagen sich die E3-Echos, bis hin zum E3+, der Überlappung in Takt 78. Diese ist bewusst als Keim des hier beginnenden **Verdichtungsprozesses** gesetzt. In den Notensystemen sind die Abbildungen durch Kästchen deutlich hervorgehoben. Das dies eine bewusste Setzung ist, wird deutlich erkennbar an der **negativen Maßnahme**, dass der Auftakt *g'* zu T. 81 in der Oboe ausdrücklich nicht erklingt.

Der erste, noch vereinzelt E5-Einsatz T. 82 kommt als RO, die Oboe also zuerst, wie der letzte endete; dies erscheint hier noch etwas willkürlich, aber auch nicht weiter aufregend. Eine nachträgliche Begründung für die Wahl dieser Form wird sich bald (Zeit-2) ergeben.

Die Problemlage ändert sich schlagartig mit T. 86, mit dem zweiten E5-Einsatz der abschließenden Dreiergruppe: Das doppelte »ja, ja!« erhält einen auftaktigen Rhythmus und dauert nun drei Achtel; die Einsätze berühren sich zum ersten Mal, E5 hat von E3 gelernt.

Der (Haupt-)Sopran-Einsatz der zweiten und dritten E5-Gruppe berührt sich also pausenlos mit dem ersten Echo derselben Gruppe und dem letzten Echo der Vorgängergruppe, siehe die Balken in den Notenzeilen.

Stellen wir auf die REGEL 33:

Der Haupt-Sopran und der Echo-Sopran sollen sich minimal berühren.

Dies entspricht inhaltlich dem *noli me tangere* des Auferstandenen gegenüber Maria Magdalena, der Viel-Liebenden, gehorcht einer heiligen Scheu.

Bei reiner **Materialanalyse** zeigt sich ein klassischer **konstruktiver Konflikt**, denn egal wie herum man den zweiten Einsatz T. 88 dreht, es entsteht minimal eine solche

Berührung; im Fall RV ist der Echo-Sopran der erste und berührt den (unmittelbar vorangehenden) Haupt-Sopran desselben Einsatzes; bei RO ist er der letzte und berührt den des folgenden Einsatzes. Alle anderen Gefahren lassen sich wegoptimieren: Der erste Einsatz wird RV, sodass der zweite Haupt-Sopran-Einsatz vorne nur die Oboe berührt. Der dritte Einsatz wird RO, damit (umgekehrt) auf den Haupt-Sopran pausenlos das Instrument folgt.

Für den mittleren entscheidet sich der Komponist für RV, weil die Folge Haupt-Sopran → Echo-Sopran die natürliche ist, die ja auch bei der ersten Exposition von E-5 und an den E7-Stellen herrscht, und weil die inverse Folge aus inhaltlichen und formalen Gründen aufgespart werden soll. Aus dieser Entscheidung wiederum begründet sich auch die für RO in T. 82 als **Ausgleich**: Teil B weist nun gleich viele RV und RO auf, nämlich je zwei.

Dass diese negative Optimierung gelingt, zeigen die beiden einsamen roten Balken unten in Abbildung 16.2: Das ist erst das zweite und dritte Mal, dass sich Haupt- und Echo-Sopran pausenlos berühren.



In dem E3-Feld vor dem Schluss von Teil B' ab T. 111 herrscht wieder (wie im B-Teil ab T. 78) durchgehend pausenlose Berührung zwischen Haupt-Sopran und Oboe, siehe Abbildung 16.3, und die Überlappungen steigern sich gar auf

$$1 + 2 + 2 = 5 \quad (\text{in Achteln})$$

Die erste Überlappung E3+ in T. 78 war **materialnotwendig**, weil das Original-Motiv halt vier Achtel dauert, aber schon nach einer Zählzeit, also nach drei Achteln, das Echo einsetzt.

Mit dem ersten E3 in T. 111 wird nun, dual dazu, mutwillig (**initiale Setzung**) die Pause eliminiert (also ein Schritt hin zur Überlappung gegangen, wenn auch nur bis kurz davor) indem zwar der Echo-Abstand bleibt, der Einsatz aber um ein Achtel vorgezogen und die erste Note entsprechend verlängert wird (bezeichnet als E3x). Da eine solche Synkope immer auch physisch/klanglich auffällt, ist dies eine deutliche **Kennzeichnung** des damals begonnen und hier fortzusetzenden **Prozesses** der zunehmenden Überlappung.

Dieser wird auch systematisch weitergeführt, immer notabene nur bezogen auf das Paar Haupt-Sopran/Oboe: die Takte 112 bis 113 bringen nun durchgängig die überlappenden Echos E3+, erst ein Achtel, dann zweimal zwei (2*2) Achtel, siehe die Kästen in Abbildung 16.3. Dabei folgen die ersten beiden Überlappungen genannter Begründung: Das Original des Echos ist noch nicht abgelaufen, wenn das Echo einsetzt. Die letzte Überlappung aber funktioniert dual dazu: Das nächste Original setzt ein, eh das Echo fertig ist. Dieser kleine aber sehr systematische **Steigerungsprozess** hat seinen Zielpunkt in der **symmetrischen und chiasmischen** Situation in T. 114, wobei der Gesang das Sekundmotiv im »toten Intervall« einer Quinte aufwärts transponiert während die Oboe eine (verminderte) Quinte abwärts ausfüllt.

Dialektischerweise folgt genau auf diesen Höhepunkt an Gleichzeitigkeit das, was lange nicht mehr im Duett von Haupt-Sopran und Oboe erklingen war: eine Pause. Dies soll nochmals als **Strukturindiz** explizit darauf hinweisen, dass der Verdichtungsprozess architektonische Bedeutung hat.

Am Ende sollen nun stehen ein E5-Einsatz mehr, also vier insgesamt, wieder ab dem zweiten auftaktig. Es gelte ebenfalls R 33, daraus folgt für die beiden äußeren Einsätze dieselbe Reihenfolge wie oben. Jener oben beschriebene **konstruktive Konflikt** gilt nun allerdings für zwei Einsätze, für beide nicht-äußeren, also für den zweiten und den dritten. Es folgen also minimal zwei unerwünschte Berührungen.

Folgend der Argumentation im B-Teil könnten man hier zweimal RV bringen, also die natürlichere Abfolge Haupt-Sopran → Echo-Sopran. Das würde aber insgesamt die recht hässliche Folge RV–RV–RV–RO bedeuten.

Der Geist der Minimierungsregel R 33 kann aber auch anders verstanden werden: Wenn schon mehr als eine (> 1) Berührung stattfindet, dann sollen immer noch so wenig *Einsätze* (des Haupt-Soprans) wie möglich betroffen sein!

Dann gibt es aber für die inneren zwei Einsätze nur eine mögliche Reihenfolge, nämlich RO–RV. So stößt nur der dritte Einsatz des Haupt-Soprans (T. 122/123) vorne und hinten an den Echo-Sopran.

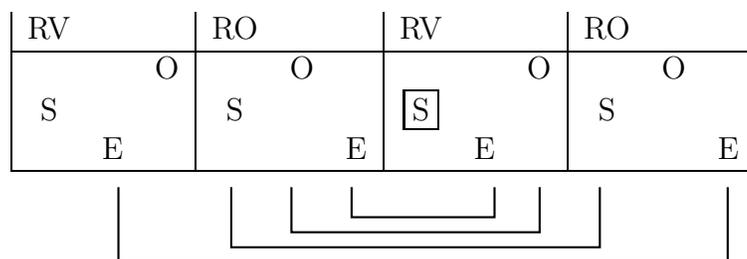
Damit ergibt sich retrospektiv auch die Begründung für die (bisher noch beliebig erscheinende) Entscheidung für RV in T. 117: Es gibt im ganzen Satz dann gleich viele der beiden Untertypen von E5, nämlich je sieben.

Die entstehende Folge am Schluss von B' hat darüber hinaus als positive Konsequenzen ...

(a) dass die **Sekundärsymmetrie** Oboe–Haupt-Sopran–Oboe, die immer bei der Folge RV–RO entsteht und folglich in T. 87 schon einmal, hier gar zweimal auftritt, insgesamt also sooft wie der Satz Teile hat, und ein deutliches inverses **Strukturecho** ist auf die **symmetrische** Situation des übersteigerten E3+ in Takt 114,

(b) dass das Einrahmen Echo-Sopran → Haupt-Sopran → Echo-Sopran wiederum als Echo auf diese **Sekundärsymmetrie** begründbar ist,

(c) dass für die Partie insgesamt eine weit ausgreifende **Sekundärsymmetrie** entsteht:



Nicht zuletzt wird dabei

(d) die pausenlose Abfolge Echo → Haupt-Sopran, die zu *E7* inverse Reihenfolge für ein einziges Mal eingeführt, siehe die roten Balken in Abbildung 16.3. Und das geschieht (e) genau beim **Zentrum der Symmetrie**.

Diese wird auch nur drei Takte später aufgegriffen und sofort übersteigert: Der Einsatz der letzten Textzeile nämlich des Haupt-Sopranes, der zur allerletzten Übergabe

an das Echo, zum allerletzten E7 anhebt, *überlappt für genau ein Achtel mit dem ausklingenden »ja!« des Echo-Sopranes im Unisono!*

Dieses eine kurze Achtel ist die inhaltlich zentrale Stelle, das spirituelle Zentrum des gesamten Weihnachtsoratoriums.

Diesen Effekt nennen wir im Folgenden Echo-Verschmelzung.

Was ist sein transmusikalischer Gehalt?

Als genuin musikalische Metapher funktioniert er in verschiedenartigsten Interpretationszusammenhängen, vom mystisch-religiösen bis zum wissenschaftlich-psychodynamischen. In letzterem, welcher uns näher liegt, kann man so sagen:

Der Mensch projiziert seine Wünsche, jedenfalls was die wichtigen Fragen angeht, ob man z. B. »das Sterben scheuen« sollte, in eine wie immer definierte transzendente Realität, ein Glaubenssystem, ein Axiomatik, eine Überzeugung.

Dieses System, was immer es sei, gibt auch die notwendigen Antworten, wenn man es nur offenen Herzens fragt, siehe die drei Übergangsstellen E7.⁷

Hier nun, an der exzeptionellen Unisono-Stelle, geschieht das Gegenteil: Das Wort wird Fleisch, das Konzept wird wirk-mächtig, aus der Transzendenz der Theorie fließen mit genau diesem Achtel »Kraft und Mut« in das Individuum, für genau die Dauer dieser Achtel berühren sich, ja verschmelzen Jenseits und Diesseits, Körperlichkeit und Bewusstsein. Genau so wie hier dargestellt werden mentale Überzeugungen zu physischen Handlungen, kulturelle Konzepte zu Staatsgewalt, Glauben zu Realität.

Indem der Mensch die Stimme der Vernunft vernimmt.

Eine weitere Bedeutungsschicht der Echo-Verschmelzung ergibt sich aus den verschiedenen (zumindest theoretisch möglichen) Situationen der konkreten Rezeptionspsychologie des Zuhörers:

Bedingt durch Spielweise, Aufstellungsort des Instrumentatlisten, Sichtverhältnisse, Akustik des Kirchenraumes etc., kann der Hörer (Fall α) die allerersten Echos E1 und E2 entweder so verstehen wie sie notiert sind, also als interne, simulierte, abstrahierte, musikalisierte Echos, hervorgebracht durch ein einziges Instrument, oder aber (Fall β) der Illusion unterliegen, da spiele tatsächlich eine zweite Oboe. Die Wahrnehmung β ist nicht zuletzt deshalb nicht fernliegend, weil am ganzen Teil ja tatsächlich zwei Oboen beteiligt sind, die Reduktion des Echos in *ein* Instrument also ein Akt der bewussten und gewollten musikalischen Abstraktion ist (**negative Maßnahme**).

Wenn nun mit dem ersten E5 der Echo-Sopran einsetzt, besteht (zumindest theoretisch) dieselbe Alternative für die Wahrnehmung (α' = dieselbe Sängerin simuliert Echos, oder β' = es gibt eine zweite Sängerin).⁸ Interessanterweise kann hier kein einfacher Transfer zum Erfolg führen, die korrekte Wahrnehmung ist ja *chiastisch* α und β' .

⁷ Jena (1997, S. 164) »In einer Tiefenschicht des kollektiven Unterbewussten [...] antworten Welt und Natur mir auf meine Fragen.«

⁸ Jena (1997, S. 161) bemerkt »Für die Sängerin hat Bach eine zweite Stimme ausschreiben lassen. Wir dürfen also sicher sein, dass sie getrennt von der ersten Sopranistin [sic!] aufgestellt war.«

Je nach akustischen Verhältnissen etc. kann aber auch in einer ganz anderen Achse die ständige Variabilität von RO und RV zum Verwechseln von Oboe und Echo-Sopran führen, da ja die Oboe durchaus *vox-humana*-Qualitäten haben kann.

In diesem Zusammenhang wirkt nun die Gleichzeitigkeit der Echo-Verschmelzung wie ein Lösungs-Wort, wie ein physikalischer Beweis, dass β' und nicht α' zutrifft.

Hier wird demonstriert:

Das wort-lose Instrument ist das transzendenz-lose Tier; es hat nur den Schatten eines Echos, eines, das nicht wirklich ist, sondern simuliert.

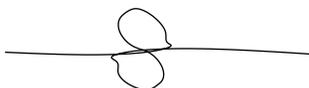
Das Echo des Menschen hingegen ist Realität.

Für einen aufgeklärten Menschen wie Bach ist Glaubensbegründung aus Wissenschaft möglich. Es sind *Mu-sik* und *Phy-sik*, die hier »ja!« sagen.

Die in der konkreten Aufführungssituation theoretisch möglichen Fehlwahrnehmungen β und α' werden (a) zum konkreten Material des Kontrapunktes und (b) zum Träger **transmusikalischen Gehaltes**.⁹

Dieses kurze Achtel ist allerdings nicht nur Symbol. Da die Musik im Nachvollzug ja mein psycho-internes Modell auch formt und verändert, Räume öffnet und beleuchtet, Verbindungen knüpft und Verhältnisse klärt, also auf meine psycho-interne Modellbildung konkret-praktisch einwirkt, symbolisiert dieses Achtel nicht nur die Berührung mit dem Ewigen, nein, es **vollzieht** sie.

Jedenfalls in der Realität meiner Psyche, welche die einzige ist, die ich habe.



Einige weitere Konsequenzen:

- Dass das zunehmende Überlappen in der E3-Schicht die Echo-Verschmelzung hervorruft, ist ein typischer **Umschlag von Quantität in Qualität**. Diese Entwicklung hat auch architektonische Funktion für das Gesamtwerk, als sie **quasi-fraktal** widerspiegelt (a) das Überlappen der Formteile bei der teleskopartigen Konstruktion des Teiles IV als Ganzem,¹⁰ und (b) die ähnlich sorgfältig disponierte schrittweise Zunahme der realem Mehrstimmigkeit über alle Vokalschichten des Gesamtwerkes.¹¹
- Das überlappende Achtel kann gehört werden als **Fern-Echo** auf ^{†382} die überlappenden Achtel im allerersten SB-Choral #7.
- Die Überlappung findet statt, obwohl (oder: ist nur möglich, gerade weil) **diaklektischerweise** die Melodie des Auftaktes auf den Text »*ja du Heiland*« hier zum einzigen Male von drei auf zwei Achtel verkürzt wird, vorher war immer ein Melisma von zwei Achteln auf der ersten Silbe. Damit erhält sie nicht nur einen zusammenfassende starken Impetus auf die Eins hin, sondern die Überlappung mit dem Echo ist

⁹ Deswegen halten wir Jenas Aufführungsvariante, eine beim Echo-Sopran aufgestellte physische zweite Oboe die simulierten Echos in der Oboenstimme spielen zu lassen (Jena, 1997, S. 162) für unangemessen.

¹⁰ Siehe Abschnitt 6.4.13 auf Seite 141.

¹¹ Siehe Abschnitt 7.7 auf Seite 172.

tatsächlich minimal, nur ein Achtel lang. Die Energie, die Zielstrebigkeit, die dann auch die Metrik gerafft halten, kommen also aus der Möglichkeit, ja Notwendigkeit dieses transzendentalen Kontaktes.

– Dass dieses eine Achtel der Zielpunkt eines Satzes ist, der deshalb ein (*schiefes*) *Symmetriezentrum* des Gesamtwerkes ist, weil alle Störungen des Grundschemas-G seit fast einer Woche darauf ausgerichtet waren, die Gegen-Bar-Form aufzuheben, die *dialektischerweise* der Satz selber sich als seine eigene Form zu eigen macht, ist ein unübertreffliches Beispiel für *Selbstähnlichkeit* und für kausale Verknüpfung über die ganze Spannweite eines Werkes, in all seinen Dimensionen.

– Gleich mit seinem zweiten Motiv a in T. 21 bringt der Sopran den Ton *e''*. Dieser bleibt *Hochton* bis T. 32, wo die Modulation nach d-moll das *f''* espressiv betont.

Dieses wird mit dem zweiten »nein«-E5-Echo T. 48 aufgegriffen (*f''-e''*) und mit dem dritten in T. 55 gleich übertroffen (*fis''-g''*). Dieses *g* bleibt der Hochton und ist auch der Ton der Echo-Verschmelzung, und auch der Hochton für fast alle anderen Sätze des Soprans, siehe Abschnitt 7.3.

16.40 *Accompagnato* und Choral: Wohlan, dein Name soll allein

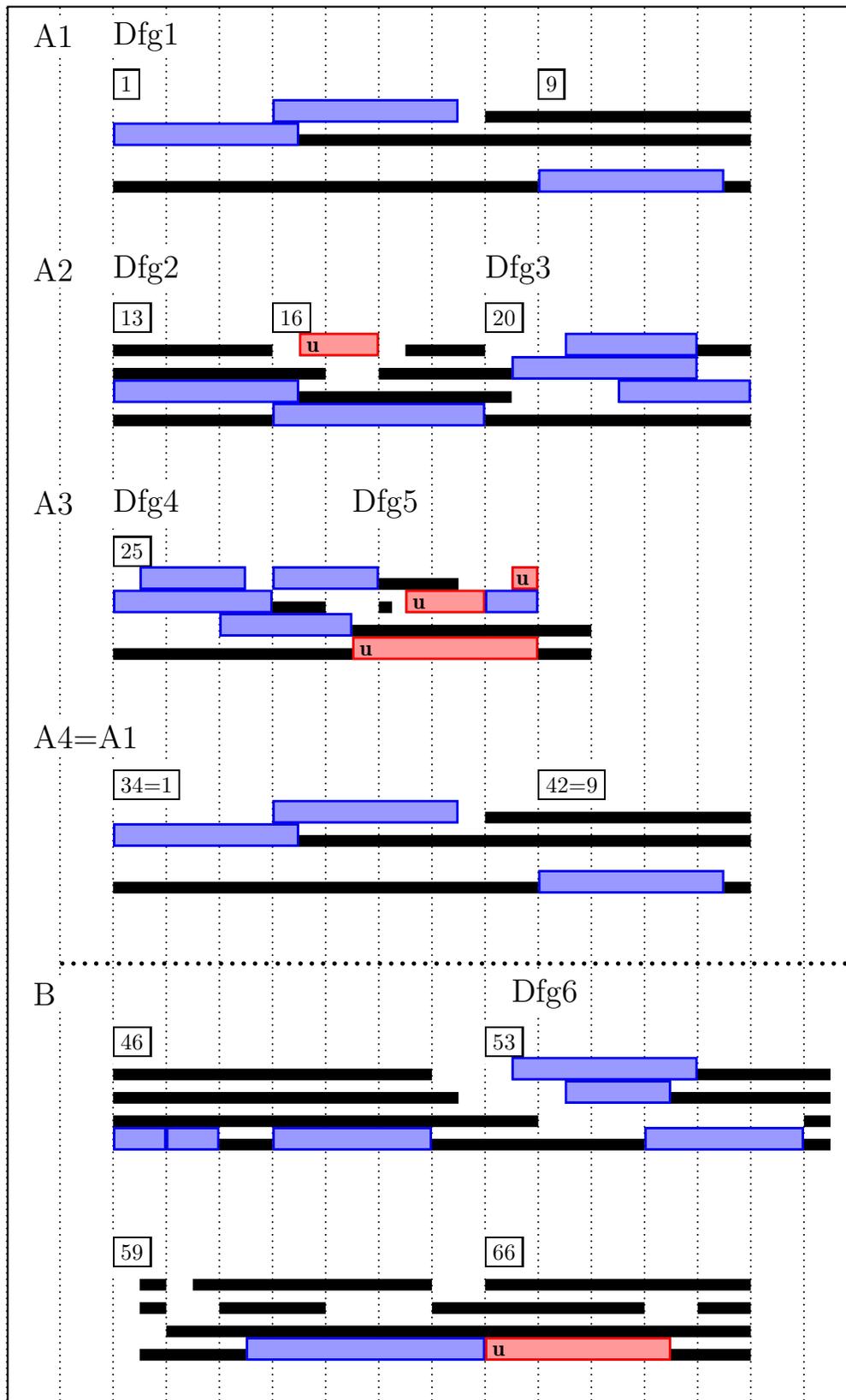
Dies ist die dritte Instanz der Gattung SB-Choral, der Kombinationsform aus *Accompagnato* und Choral, und deshalb allemal ein Singularsatz im Sinne von Kapitel 6.

Er kommt, wie sein Pendant #38, zustande durch mehrere Störungen des Grundschemas-G durch eine komplexe Abfolge von kompositorischen Maßnahmen, wie geschildert in Abschnitt 6.4.13 auf Seite 141. Wie alle SB-Choräle, auch #10, ist er auch für die harmonische Architektur des Gesamtwerkes tragend, siehe Abschnitt 10.6 auf Seite 220, Abschnitt 10.8 auf Seite 226 und Abschnitt 12.3 auf Seite 250.

16.41 *Aria/Fuga*: Ich will nur dir zu Ehren leben

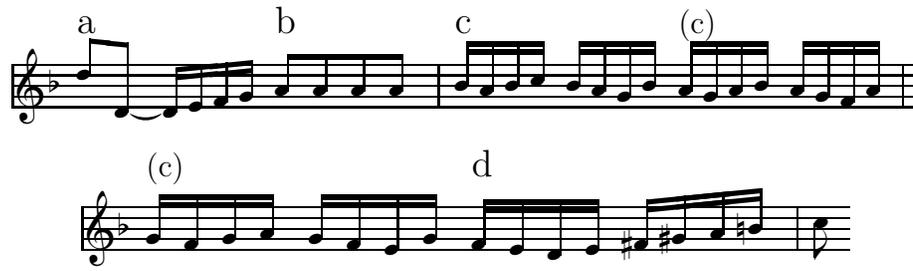
Diese Arie ist in zweierlei Hinsicht *Singularität*. Zuerst negiert ihre Tonart d-moll die Grundtonart des Gesamtwerkes, siehe auch Abschnitt 12.6 auf Seite 256. Die Bestimmung der Tonarten der Arien ist ausführlich diskutiert in Kapitel 11. Ihre Tonart erlaubt auch bequeme Kadenzen nach g-moll, was im Gesamtwerk eine Ausnahme darstellt, siehe Abschnitt 12.3.

Zweitens ist sie als vierstimmige Fuge angelegt. Die vier Stimmen sind die beiden Instrumental-, sprich Violin-Stimmen, der Solo-Tenor und der Basso continuo. Während ⁹⁸⁵ auch (wenige) andere Chorsätze Fugato-Elemente enthalten (Gloria #21 auf »Und den Menschen...«, #26 »Lasset uns nun gehen«, #54 »Herr wenn die stolzen Feinde schnauben«), so ist dies die einzige Arie dieser Art. Arien- und Fugenlogik werden hier *zusammengeführt*.



Die Stimmen von oben nach unten sind V11, V12, T, b. c. Die Umkehrung ist rot.

Abbildung 16.4: Der Formplan der Fugue-Arie #41 »Ich will nur dir zu Ehren«



The image shows a musical score with seven staves, each labeled with a j value on the left. The staves are:
 - $j=+5$: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5.
 - $j=+3$: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5.
 - $j=+2$: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5.
 - $(j=0)$: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Below the staff are labels 'a', 'b', 'c', '27', 'c', 'c'. Below '27' is the number '56'.
 - $j=-2$: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Below the staff is the label 'u30' and the number '54'.
 - $j=-3$: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5. Below the staff is the number '22'.
 - $j=-5$: Bass clef, notes G3, A3, B3, C4.
 Vertical lines connect the staves at measures 21, 28, 27, and 56. The number '25' is written above the first staff.

j =Abstand der c-Motive in Skalenschritten zwischen früherer und späterer Stimme. Frühere Stimme ist immer die in der mittleren Notenzeile » $(j=0)$ «. Die Notenköpfe der c-Motive ergeben sich schematisch aus dem Wert für j und bilden einfach eine fallende Skala. Die Notenköpfe für mögliche Einsätze der Motive a und b (die steigende Quinte) sind nach Ausprobieren hinzugefügt. Zahlen = Taktnummern, in denen diese Konstellation tatsächlich im Satz auftritt; »u« für die Kombination zweier Umkehrungen.

Abbildung 16.5: Thema aus Arie #41, seine Gerüsttöne und Engführungslogik

Auch dieser Satz verlängert die **Symmetrie** des ihn umgebenden Teiles bis ins Detail. Die oberste Gliederungsebene ist A–B–A, also da-capo-Arie, soweit zwar **symmetrisch**, aber nicht ungewöhnlich. Die Längen in Takten sind

$$45 + 25 + 45$$

Der A-Teil, siehe Abbildung 16.4, wiederholt **quasi-fraktal** die **Symmetrie**, gliedert sich in ein rein instrumentales Vorspiel A1 T. 1 bis 12, das notengetreu am Schluss wiederholt wird.¹²

Der Mittelteil des A-Teiles enthält Gesang, hat 21 Takte, durch eine Kadenz nach F-Dur deutlich gegliedert in die Teile A2 und A3.¹³ Somit ergibt sich für den A-Teil die Gesamtgliederung

$$12 + (12 + 9) + 12$$

Der A1-Teil besteht aus einer einzigen Durchführungsgruppe, die Teile A2 und A3 aus jeweils zweien. (Eine Durchführungsgruppe, abgekürzt Dfg, ist (stark vereinfacht definiert) ein Formabschnitt im Sinne der Fugenlehre, in welchem normalerweise/zumeist jede einzelne Stimme des Gesamtsatzes genau einen Themeneinsatz spielt.)

Das Fugenthema in seinen verschiedenen auftretenden Gestalten kann sinnvoll nur definiert werden als von variabler Länge und Gestalt, meist drei oder dreieinhalb Takte lang. Es ist eine Folge unterschiedlicher Segmente, siehe Abbildung 16.5, die je eine Halbe dauern:

- Einmal Motiv a, Oktavs Schlag abwärts auf dem Grundton, gefolgt von Füllnoten skalenweise aufwärts.
- Einmal Motiv b, Repetition auf der Quinte.
- N-mal sekundweise Abwärts-Sequenzierung von Motiv c, meist gilt N=3.
- Meist einmal: kadenzierendes oder zur Kadenz überleitendes oder modulierendes Motiv d.

Die Variabilität kommt von der wechselnden Anzahl N der Sequenzglieder c, und auch von Motiv d, welches nullmal bis zweimal erscheint, und das in sehr verschiedenen Gestalten. Diese sind aber stets skalenbasiert und überleitend/modulierend und werden von der Hörerin als Varianten desselben verstanden.

Aus **Ausgleich** zu der variablen Länge zielen viele Themeneinsätze auf eine deutliche Kadenz hin, den Inbegriff des Festen und Eindeutigen. Deren Position ist allerdings ebenfalls variabel, z. B. sechs, sieben oder gar acht Halbe nach Themenbeginn.

¹² Einzige Abweichung: mitten im vorletzten Takt tauschen die Violinen ihre Stimme.

¹³ Dürr (1967, S. 33) erkennt im Mittelteil eine Dreier-Gliederung (T. 13, T. 20 1/2, T. 27), eine durchaus mögliche Interpretation; auch übernommen durch Jena (1997, S. 171). Sie negiert allerdings die deutliche Kadenz nach F-Dur.

Als Beispiel zur Verdeutlichung:

Der allererste Einsatz in VI2 bringt dreimal das Motiv c, exponiert N=3 also als den Normalfall. Nach drei Takten, nach dem ersten Motiv d setzt in VI1 der Comes ein. Als Kontrapunkt zu dessen Motiv a bringt VI1 aber noch ein weiteres Motiv d, in der Fugenlogik: »als freier Kontrapunkt«, und dann erst eine Kadenz auf der Vier von T. 4.

Durch diese erste Gleichzeitigkeit von thematischem Material erhält der zweite Einsatz paradoxerweise schon den Gestus einer ersten (zaghaften) Engführung, wird das Prinzip der Engführung bereits *en passant* eingeführt.

Der Comes hingegen bringt nach dem Motiv d stattdessen noch einmal ein Motiv c, (»freier Kontrapunkt im ersten internen Zwischenspiel«) und nach diesem erst die deutliche Kadenz.

Alle weiteren Einsätze kombinieren ähnlich bunt diese beiden Gestaltungselemente: Permutation von Motiven c und d und deutliche Kadenz. Allerdings wird (als eher orthogonales Element) der Abstand von sechs Halben in der Durchführungsgruppe eins deutlich als der Normalfall exponiert: **konstant vs. variabel**.



Das Thema ist für Engführungen prädestiniert, oder besser: präpariert, wegen dieser Flexibilität und besonders wegen der internen Sequenzierung von Motiv c. Einen geeigneten Abstand vorausgesetzt bringt diese automatisch gültige Kontrapunkte hervor.

Um die **freien Entscheidungen** des Komponisten über die Folge der Themeneinsätze erkennen zu können, bedarf es erst einmal einer **Materialanalyse** in dem spezifischen Sinne wie definiert oben in Abschnitt 2.6.1 auf Seite 20: Um nämlich jene unterscheiden zu können von den **Notwendigkeiten**, die allein mit der Gestalt des Themas schon gegeben sind.

Jedes seiner Segmente kann durch eine einzige Tonhöhe repräsentiert werden; diese zeigt die mittlere Zeile von Abbildung 16.5. Biegt man den Anfang von $d'-a'-b'$ um auf $d''-c''-b'$, so ergibt sich als Kontur des Themas eine simple Abwärts-Skala (x-Notenköpfe).

Die Menge der möglichen Engführungen kann einfach eingegrenzt werden in den Fällen wo in beiden Stimmen das Motiv c auf sich selber trifft. Dies kann im Bachschen Stile nur geschehen im vertikalen Abstand von Terz, Quarte, Sexte, Dezime etc., jeweils nach oben oder nach unten. Messen wir dieses Intervall in Sekunden (=leitereigenen Schritten) von der früheren zur späteren Stimme, und nennen es j .

(Man beachte: (a) diese Zahl ist positiv, wenn die spätere Stimme höher ist als die frühere; (b) diese Codierung ist um eins kleiner als der traditionelle Intervallname, also Prim=0, Sekund=1, Terz=2 etc.)

Engführungen (des Originalthemas) werden eindeutig identifiziert durch den horizontalen/zeitlichen Abstand der Einsatzzeitpunkte, und den vertikalen/intervallischen ihrer Anfangstöne. Seien diese d gemessen in Halben und i , codiert wie oben j .

Dann gilt, dass wegen der Abwärts-Richtung der Sequenz mit gleichbleibendem i der Abstand j zwischen den Motiven c mit d ansteigt, also

$$j = i + d$$

Das bedeutet ...

wenn die zweite Stimme startet ... \implies dann liegen ihre c -Motive ...
 ... im Einklang, zwei Halbe später \implies ... eine Terz über 1. Stimme.
 ... Quinte tiefer, zwei Halbe später \implies ... eine Terz unter 1. Stimme.
 ... Quinte höher, eine Halbe später \implies ... eine Sexte über 1. Stimme.
 ... etc.

Will man umgekehrt die zu einem zeitlichen Einsatzabstand d die möglichen Einsatzintervalle bestimmen, so verwende man ...

$$i = j - d$$

zusammen mit der oben aufgestellten Forderung, dass gelten muss ...

$$j \in \{\dots, -9, -5, -3, -2, +2, +3, +5, +9, \dots\}$$

Also gilt für die verschiedenen zeitlichen und vertikalen Einsatzabstände:

$$\begin{aligned} d = 1 &\implies i \in \{\dots, -10, -6, -4, -3, +1, +2, +4, +8, \dots\} \\ d = 2 &\implies i \in \{\dots, -11, -7, -5, -4, 0, +1, +3, +7, \dots\} \\ d = 3 &\implies i \in \{\dots, -12, -8, -6, -5, -1, 0, +2, +6, \dots\} \\ d = 4 &\implies i \in \{\dots, -13, -9, -7, -6, -2, -1, +1, +5, \dots\} \\ d = 5 &\implies i \in \{\dots, -14, -10, -6, -7, -3, -2, 0, +4, \dots\} \\ d = 6 &\implies i \in \{\dots, -15, -11, -7, -8, -4, -3, -1, +4, \dots\} \end{aligned}$$

Diese Kriterien sind, wie gesagt, abgeleitet aus dem Aufeinandertreffen der Motive c zwischen früherem und späterem Themeneinsatz. Sei N_1 die Anzahl der Motive c im früheren Einsatz und N_2 im späteren, (normalerweise gilt $N = 3$), und d der Einsatzabstand, dann ist die Anzahl der aufeinandertreffenden Motive c gegeben durch \hat{n} , mit

$$\begin{aligned} n &= N_1 - d \\ \hat{n} &= \max(\min(n, N_2), 0) \end{aligned}$$

Folglich sind die zeitlichen Abstände $d \geq 3$ nur dann von unseren Überlegungen erfasst, wenn von der flexiblen Definitionsweise des Themas Gebrauch gemacht und der Sequenzierungsteil verlängert wird, wie es ja auch in #41 immer wieder geschieht.

In einem weiteren Schritt ist dann für jede Kombination von d und i zu klären, ob auch die ersten beiden Halben des späteren Einsatzes (Motive a und b , in Abbildung 16.5 dargestellt durch steigende Quinten mit je Einsatzabstand anders caudierten oder gefärbten eckigen Notenköpfen) mit dem Zusammentreffenden verträglich

$j = +3$ d beliebig
 $j = +2$ $d = 1$
 (Einsatz 8va bassa: $j = -5$)
 $j = -2$ $d = 1$
 $j = -3$ $d = 1$
 $j = +5$ $d \geq 2$

Abbildung 16.6: Nicht mögliche Engführungsabstände in Arie #41

sind, was nicht so einfach zu berechnen ist, weil dabei mehr Motiv-Kombinationen auftreten als nur »Motiv c gegen sich selbst«.

Einiges ist evident, siehe Abbildung 16.6: Die Kombination $j = +3$ ist mit keinem d gut verwendbar, da die der (an sich netten) Quartenkette der Motive (c+c) vorangehende Kombination (c+b) im Abstand einer Sekunde stünde. (Die frühere und tiefere Stimme geht eine Sekunde von oben in die Quarte mit c-c, die spätere eine Sekunde von unten mit b-c.)

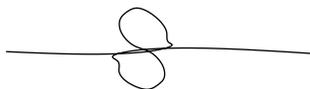
Während die Sequenzkette abwärts läuft, gehen die Schritte zwischen den Motiven a-b und b-c aufwärts. Es können also nur beim Schritt von (a+b) nach (b+c), also mit $d = 1$, weitere Parallel-Probleme auftreten. Tatsächlich fallen so heraus $d = 1, j = 2$ (parallele Primen), $d = 1, j = -2$ (Quinten) und $d = 1, j = -5$ (Oktaven).

Weiter scheint $d = 1, j = -3$ unbrauchbar wegen der falschen/fehlenden Auflösung der am Anfang der Motivkombination b+a erklingenden Unter-Sekunde/-None. Die Kombination $d \geq 2, j = +5$ fällt wohl aus, weil mit letztem und erstem Achtel des Wechsels von (c+a) nach (c+b) der dissonante Zusammenklang (a+b) falsch nach (g+c) geht etc. All diese Tests sind leider nicht mehr so einfach zu systematisieren. Eine gründliche algorithmische Behandlung derartiger Problematik leistet dankenswerterweise Prey (2012).

Die im Text auftretende *Umkehrung* des Themas hat eine aufwärtsgehende Skala als Kontur. Deswegen wird j mit wachsendem d kleiner statt größer. Die Intervall-Logik aber ist selbstverständlich invariant gegenüber der Umkehrung, und alle obigen Formeln gelten weiterhin, wenn man bei i und j die Vorzeichen umkehrt.

Alle auf diese Weise erfassbaren tatsächlich auftretenden Engführungen sind in Abbildung 16.5 durch Angabe der Taktnummer eingetragen. »u30« bedeutet dabei die Engführung zweier Themen-Umkehrungen, die ja ebenfalls nach diesem Verfahren berechenbar ist (zwischen b. c. T. 29 und V12 T. 30 gilt $i = plus4$ und $j = plus2!$)

Hingegen sind Engführungen zwischen Original und Umkehrung (T. 16 und T. 30) so nicht berechenbar und in der Tabelle nicht verzeichnet.



Der Ablauf des Satzes ist bestimmt durch zwei parallele Logiken, die der Arie und die der Fuge. Teil A1 ist das (im Sinne der Arien-Logik) durchaus übliche rein instrumentale Vorspiel und zugleich (im Sinne der Fugenlogik) die **erste Durchführungsgruppe**.

Dieses führt zu zwei konstruktiven Konflikten, die zur Generierung von Inhalt ausgenutzt werden:

Erstens kann Teil A1/Durchführungsgruppe 1 nur drei Themeneinsätze aufweisen, obwohl die Fuge als Ganze durchaus vierstimmig ist und derer vier erwarten ließe. Dies weil in A1 ja nur drei Stimmen zur Verfügung stehen, da ja (nach der Arien-Logik) die Gesangsstimme noch pausieren muss. Somit wird die in der Fugenlogik nur als Ausnahme und im späteren Verlauf eines Werkes erlaubte *untervollständige Durchführungsgruppe* hier als der Normalfall exponiert.

Zweitens ist der allererste Einsatz, da er nicht im Basso continuo stattfindet, bereits zweistimmig gesetzt. Diese freie Gegenstimme ist so motivisch wie möglich gestaltet: (a) Bringt das Fugenthema die Dauern Sechzehntel, Achtel und Halbe (als harmonischer Rhythmus der Motiv-c-Sequenz), so ergänzt der Bass das Viertel.

(b) Motiv a findet sich augmentiert als Rahmen: Die aufsteigende Oktave zu Beginn, die absteigende Skala am Ende.

Diese ist auch zugleich umgekehrte (c) Diminution der vorangehenden Sequenzlogik des Themas und (d) Augmentation vom Schluss von dessen Motiv d.

Während die Oberstimme die Oktave $d'-d''$ linear durchmisst, durchmisst der Bass (e) den Raum $d-D$ mit sieben Quintfällen.

Um die beiden genannten Lizenzen **aufzuwiegen**, geriert sich Durchführungsgruppe 1 so orthogonal wie möglich: Der erste Einsatz füllt genau drei Takte, wegen $N = 3$. Dann folgt ein regulärer Comes in realer Beantwortung, in einfachst möglichem, aller-normalstem Einsatzintervall, der Quinte aufwärts. Die Abfolge der Lagen wird **angezapft**, um die Abfolge der Instrumente V11–V12 als »Normalfolge« zu definieren. Ein internes Zwischenspiel ergänzt auf orthogonale acht Takte. Dann wiederum, ganz regulär, der Dux-Einsatz in der einzig noch verbliebenen Stimme, im Bass. Ein zusätzlicher Kandenztakt bringen die ganze Durchführungsgruppe 1 auf orthogonale zwölf Takte.

Das Verhältnis zwischen kristallin und organisch ist wieder perfekt ausgewogen: Während der ersten fünf Halben aller Einsätze herrscht reale Beantwortung und vollkommene Identität; die tonale Einrichtung und alle Abweichungen sind auf das Ende des Themas und den Anfang des Kontrapunktes disloziert: V12 bringt im

Kontrapunkt als erstes ein zusätzliches Motiv d; V11 hingegen Motiv c; der Bass wieder zweimal Motiv d, allerdings beide anders als im ersten Dux, da ja auch nach d-moll und nicht nach a-moll kadenziiert werden soll.

In Teil A1/Durchführungsgruppe 1 nach 7 1/2 Takten, kurz vor dem dritten Einsatz, eine erste Kadenz nach g-moll, die als Subdominante der Tonart des Satzes nicht ungewöhnlich ist, sehr wohl aber in der Architektur des Gesamtwerkes, siehe Abschnitt 12.7.

Im Sinne der Arien-Logik tritt nun der Tenor hinzu und eröffnet den A2-Teil, diesen dadurch deutlich markierend; im Sinne der Fugenlogik bringt er lediglich den zur Vierstimmigkeit noch fehlenden Themeneinsatz, komplettiert also nur die (rein theoretische) erste Durchführungsgruppe. Ein klassischer **Strukturkontrapunkt** und **Interferenz**.

Obwohl die Dichte des Satzes nicht reduziert sondern regelmäßig gesteigert wird, bilden die siebeneinhalb Takte ab T.13 eine **zweite Durchführungsgruppe**. Dies deshalb weil (a) Dux auf Dux folgt, und (b) die nächsten beiden Einsätze (von Tenor und Bass) die allerersten Einsätze wörtlich wiederholen, wenn auch eine Oktave tiefer beginnend und weiterhin in Oktavumkehrung (Comes eine Quarte tiefer statt Quinte höher). Der Bass wiederholt als Kontrapunkt zum Dux wörtlich die ersten Takte. Allerdings werden darin die Schlussachtel eine Oktave erhöht, und das sogar durch eine Stimmkreuzung mit der Gesangsstimme deutlich **signalisiert**, um seinen Themeneinsatz etwas pompös anzukündigen.

Hier nun ist der Bass-Einsatz ein Comes, der in Durchführungsgruppe 1 (der dritte dort), war ein Dux. Trotz der Oktavierung nach oben ist dieser Comes immer noch eine Oktave tiefer als die erwartete Oberquinte zum T-Comes, und gar zwei Oktaven tiefer als der V11-Einsatz, den er wiederholt.

Auf diesen folgte in Durchführungsgruppe 1 der erste Bass-Einsatz – hier in Durchführungsgruppe 2 müsste ein Violin-Einsatz folgen. Allerdings kann im Rahmen einer grundlegenden Steigerungstendenz hier nicht bräsig bis zum Ende des Bass-Themas gewartet werden: dies ist in allen Aspekten schon allzu bekannt. Vielmehr beschleunigt sich diese Durchführungsgruppe auf genau die 7 1/2 Takte, nach denen der erste nach g-moll kadenziierte, und bedient sich dafür dem naheliegenden Mittel, der **ersten Engführung**. Diese geschieht mit **Signalfunktion**, indem der Extremwert gesetzt wird, die engst-mögliche Variante überhaupt, mit $d = 1$ und $i = 1$ (genauer: $i = 8$).

Dies führt zu $j = 2$ und (das normale $N = 3$ vorausgesetzt) zu schönen Terzen (genauer: Dezimen) bei den parallelen c-Motiven. Allerdings sind die ersten beiden Halben so nicht möglich: Der Übergang Motive (b+a)–(c+b) brächte in dieser Transposition die Oktav-Parallele e–f.

Um diese Engführung also überhaupt zu ermöglichen, werden die Motive a und b in der Umkehrung gebracht. (Unter notwendiger Transposition, deshalb in Abbildung 16.5 nur in Klammern verzeichnet.)

Das Motiv c dieses Einsatzes erklingt hingegen weiterhin im Original – notabene erst ab seiner zweiten Note, der Anschluss Motive b–c ist noch umgekehrt.

Dieser Einsatz wird in der Fugenlogik »unvollständig« genannt, weil ihm das Motiv d fehlt, und auch Motiv c selten ist. Er endet allerdings mitnichten schon nach dessen

ersten Auftreten, sondern wechselt in durchbrochener Technik in die Tenorstimme und endet dort erst nach dem zweiten Motiv c.

Der Bass hat zum **Ausgleich** dieser Verkürzung $N=5$, also fünf c-Motive, bevor er mit Motiv d und Oktav-Stereotype deutlich kadenziert. Da mit T. 18 1/2 die Normalzahl $N = 3$ seiner c-Motive erfüllt ist, kann sein viertes auch (gleichsam in Doppelfunktion, **Zusammenführung**) als das in der Oberstimme noch fehlende gehört werden, durch eine abermalige Anwendung der durchbrochenen Technik.

Die **dritte Durchführungsgruppe** ab T. 19 1/2 hat viereinhalb Takte. Auf **quasi-fraktale** Weise wird also die Dauer von A1/Durchführungsgruppe 1 in A2 für zwei Durchführungsgruppen verwendet, und dabei noch der **goldene Schnitt** angenähert, nämlich gemessen in Halben:

$$24 = 15 + 9$$

Dies geht nur durch **Steigerung** des Einsatzes von Engführung. Zieht man von dieser Formteildauer die ungefähre Dauer des (allemaal verkürzbaren) Themas ab, so bleibt nur eine Zeit e von drei bis fünf Halben übrig, in denen alle Einsätze unterzubringen sind. Das bedeutet weiterhin, dass der Abstand zwischen erstem und drittem Themeneinsatz ebenfalls gleich $e = d_1 + d_2$ ist, dass also nicht nur die je benachbarten Stimmen in Engführung erklingen, sondern (höchstwahrscheinlich) sogar die rahmenden.

Sollte tatsächlich (bei genügend großem N_1) das Motiv c in drei Stimmen gleichzeitig erklingen, so ist das im Bachschen Stile nur möglich als Sextakkord-Ketten (\gg Faux Bourdon \ll) oder Quartsextakkord-Ketten (\gg Bourdon \ll).

Zu bevorzugen sind erstere. Diese können durch Engführungen aufgebaut werden. Nennen wir die Stimmen von unten nach oben v3, v5, v8, für Terz, Quinte und Oktave.

Setzt man fest, dass der Tenor (a) den Formteil A2 (den er ja auch eröffnete) beschließen soll, also die zeitlich letzte Stimme sein soll, aber (b) klanglich die mittlere Stimme, also beidseitig eingepackt von den Instrumenten, dann bleiben die Varianten v8-v3-v5 und v3-v8-v5.

Was den horizontalen Abstand angeht, so ist nach obiger **Materialanalyse** lediglich $j = +5$ mit $d = 1$ realisierbar, die anderen nur mit $d \geq 2$. Im Sinne einer Orthogonalisierung und als Reserve für weitere Verdichtung wird $d_1 = d_2 = 2$ gesetzt. Damit aber würde v8-v3-v5 mit $j_1 = -5, j_2 = +2$ dreimal auf dem Ton d beginnen. Also bleibt wegen des **varietas delectat** nur v3-v8-v5 mit $j_1 = +5, j_2 = -3$, und genau die Engführungen folgen auch ab T. 20 1/2.

Es trägt zur Orthogonalisierung bei, dass die ersten beiden Einsätze wiederum die instrumentalen Normalfolge VI2-VI1 realisieren. Damit aber nun die Motive c tatsächlich auch dreistimmig erklingen, muss für die erste Stimme $N = 5$ heraufgesetzt werden.

Die Verlängerung $N = 5$ des vorangehenden Bass-Einsatzes kann als vorweggenommenes **Strukturecho** gehört werden: Dort war frei gesetzt, was hier **materialnotwendig** ist.

Es ergibt sich eine Art von **Strukturecho** oder **Aufwiegen** zu T. 17/18: Dort klangen für zwei Halbe Motive c gegen sich selbst, unter Beteiligung von drei physikalischen

Stimmen, aber nicht alle gleichzeitig, sondern teils horizontal kombiniert. Hier sind es ebenfalls drei physikalische Stimmen, konzentriert auf eine Halbe, und nun alle vertikal kombiniert – **Chiasmus**.

Alle Einsätze sind verkürzt, da sie mit dem letzten Motiv *c* enden, kein Motiv *d* bringen. Dies ist der einzige **Ausgleich** für vorangehende Verlängerung, wenn schon kein *N* verkürzt wird. Mit dem halben Takt $23\ 1/2$, in denen Motiv *c* dreifach klingt, enden die beiden frühen Stimmen schnittartig. Damit haben ihre Themeneinsätze offensichtlich ihre Funktion erfüllt. Der Tenor (der Teil A2 eröffnete) singt noch weiter, beendet diesen Teil mit einer deutlichen Kadenz in die **tP**, was uns hier einen neuen **Formteil A3** beginnen lässt. Aber auch er verzichtet auf Motiv *d*.



Bisher sind alle Durchführungsgruppen (laut unserer Interpretation) untervollständig, bleiben also bei dem, was in A1 **materialnotwendig** war, die Beschränkung auf drei Einsätze, aber nun gleichsam »freiwillig« (**Parallelbildung**). Dies wird nun aufgegeben: Die letzten beiden Durchführungsgruppen bringen die vier Einsätze, die für eine vierstimmige Fuge »normal« wären, allerdings auf un-normale Weise, nämlich nur in je drei Stimmen (**Chiasmus**). Sie verdeutlichen diese »Rückkehr zur Normalität« also als eine bewusste Setzung, ja, als »Form-Zitat«.

Da die erreichte geringe Dauer von $4\ 1/2$ Takten beibehalten wird, führt dies zu einer noch weitergehenden Steigerung der Einsatzdichte.

Die **vierte Durchführungsgruppe** ab T. 25 hat zunächst dieselbe Reihenfolge an Instrumenten wie Durchführungsgruppe 3 (also die instrumentale Normalfolge, dann den Tenor), danach aber einen Einsatz mehr. V12 beginnt mit $N = 2$. Es folgt eine erste Engführung: V11 mit $d = 1, i = +4, j = +5, N = 2, n = 2$. Das Einsatz-Intervall wird, verglichen mit denselben Instrumenten der vorangehenden Durchführungsgruppe, von der Quarte zur Quinte erweitert, der Abstand auf eine Halbe verkürzt. Dies treibt den **Beschleunigungsprozess** weiter voran. (Konsequenz daraus sind zwei Halbe Überlappung Motiv *c* im Abstand einer Sexte.)

Es folgt der Tenor mit $d = 3, i = -3(-10), j = 0, N = 3$. Diese Engführung hat dasselbe Intervall wie die vorangehende, allerdings in Oktavumkehr (Quarte abwärts statt Quinte aufwärts). Durch diese Einsatzfolge *c-g-d* wird an die der Durchführungsgruppe 2 angeknüpft, deren ja *d-a-e* heißt. Der zeitlichen Abstände der benachbarten Stimmen werden zunehmend irregulär, der zwischen den rahmenenden Stimmen ist aber orthogonal $d = 4$, wie in Durchführungsgruppe 3.

Hätte V11 das gewöhnliche $N = 3$, dann ergäbe sich für den Tenor die Kombination $j = 0, n = 0$. Ist ist nun interessanterweise eine völlig neuartige Situation, eine Extremstellung: Intervall und Überlappungsdauer sind beide = 0. Das bedeutet: die Motive *c* des Tenor schließen *nahtlos* an die des Vorgängereinsatzes in V11 an. Gäbe es eine Überlappung, so müsste diese weg-korrigiert werden, da sie im verbotenen Intervall des Einklanges liefe. (Genauer: in der Unteroktave, da eigentlich $j = -7$ gilt. Wir können aber, wegen des hohen Spektrums einer Tenorstimme durchaus bei den folgenden Überlegungen von der notierten Lage ausgehen und »modulo Oktavlage« argumentieren: **Vordergrund-Kongruenz**.)

Es ergibt sich also hier der Eindruck einer weiterlaufenden Motiv-c-Sequenz, instrumentiert in durchbrochener Technik. Genau das, was vorher bei T. 16–17 mutwillig gesetzt wurde, ergibt sich hier als Konsequenz der thematischen Disposition.

Dialektischerweise wird aber genau das jetzt vermieden: Die Motiv-c-Sequenz der Vorgängerstimme V11 wird mit $N = 2$ verkürzt, damit genau dieser Effekt *nicht* auftritt.

Zum Ausgleich wird die erste Stimme auf $N = 4$ verlängert. Da deren Vorlauf $d = 1$ ist, wirken beide Maßnahmen wie ein Austausch: Als spielte in T. 27 1/2 die V12 »an Stelle« der V11 das Motiv c. Damit ist gewährleistet, dass dennoch die Kette der c-Motive nicht unterbrochen wird, und die durchbrochene Technik doch noch auch hier Verwendung zu finden scheint, zumindest Erwähnung findet, wenn auch in viel harmloserer Form: nicht zwischen V11 und T im vollkommenen Einklang, sondern eine Halbe eher zwischen V11 und V1,2 im Sext-/Septimen-Abstand.

Eine weitere Dialektik besteht darin, dass zwar der Einklangs-Anschluss aufgegeben, verschleiert wird, da aber der Tenor eine Oktave tiefer erklingt, die Vermittlung zwischen den realen Tonhöhen durch den Sextsprung nach unten damit aber auch deutlich verbessert wird.

Diese Durchführungsgruppe ist, wie erwähnt, die erste, die tatsächlich einen vierten Einsatz bringt, allerdings nicht im vierten Instrument, sondern wieder in V11, mit $d = 2, i = 7, j = 9, N = 1, n = 1$. Damit ist (a) zum allerersten (und einzigen) Mal der Abstand des Einklages/der Oktave benutzt, der ja in Durchführungsgruppe 3 so bewusst vermieden wurde. Es wird (b) der Normal-Abstand $d = 2$ aus der Durchführungsgruppe davor wieder erreicht; es wird (c) mit $N = 1$ zum ersten Mal diese kürzest mögliche Themenform verwendet, und deshalb (d) erscheinen in dieser Durchführungsgruppe alle Werte für N genau einmal, in der Folge 4–2–3–1.

Beide Durchführungsgruppen, 3 und 4, beinhalten jeweils durchlaufende Ketten von sieben c-Motiven.

Das Auftreten der mehrfachen Motive c ist in Durchführungsgruppe 4 eine **Synthese** aus den vorangehenden: statt zwei Halbe zweistimmig wie in Durchführungsgruppe 2 oder eine Halbe dreistimmig wie in Durchführungsgruppe 3, nun zwei plus eins Halbe zweistimmig: zweimal im Abstand $j = 5$ (=Sexte) aufgrund der ersten und einmal im Abstand $j = 9$ (=Dezime) wegen der dritten Engführung.

Ist gerade eben zum ersten Male eine (im konventionellen Fugensinne) vollständige Durchführungsgruppe erklingen, so nimmt dies die **fünfte Durchführungsgruppe** als Verpflichtung auf, allerdings auf der Basis der *Themenumkehrung*, wie exponiert mit der allerersten Engführung, dem letzten Einsatz von Durchführungsgruppe 2, V11 in T. 16.

Sie beginnt mit zwei Einsätzen dieser Themenumkehrung gleich in Engführung, der erste gekennzeichnet durch $N = 3$, der zweite durch $d = 2, i = 4(11), N = 1, n = 1$, die sich (gemäß der entsprechend angepassten Formel) nett zu $j=2$ kombinieren würden, zu Terzparallelen. Dieser Effekt aber (Kontrapunkt $c^U + c^U$) wird **dialektischerweise** explizit vermieden, indem der Einsatz V12 T. 30 sich genauso verhält wie V11 T. 17, nämlich ab zweiter Note Motiv c die Umkehrungsform für das Original aufgibt. Hier werden also zum **einzigen** Mal für die Dauer nur einer Halben (das bedeutet $n = 1$ weiterhin) Motiv c^U und Motiv c kontrapunktiert. (Eigentlich

sogar nur in deren erster Hälfte, da im zweiten Viertel von Motiv c die mittleren Sechzehntel quart-erhöht werden, und so eine Annäherung sogar an eine c^{KU} -Form stattfindet.)

Direkt danach, mit stärkster möglicher Schlusswirkung, Original und Umkehrung eingeführt: T. 32 V12 das Original zum vorangehenden Einsatz mit $d = 3, i = 4, N = 0$. Dann V11 die Umkehrung mit $d = 1$, dabei **chiastisch** ausgetauschte Einsatzztöne und den **Verkürzungsprozess** systematisch fortführend: Erster Einsatz, b. c., brachte a–b–c–c–c–d–d; der zweite Einsatz, V12 T. 30, schon nur noch a–b–c; dann T. 32 V12 nur noch a–b; und letztlich V11 nur noch Motiv a.

Die instrumentale Normalfolge V12–V11, hier bei ihrem vierten Auftreten in- zwischen kleinstmöglich diminuiert, klammert das Ende des A3-Teiles so **quasi-fraktal** zum Anfang von A3/Durchführungsgruppe 4, weiter zurück zum Anfang von Durchführungsgruppe 3, und letztlich zum Anfang des A1-Teiles, der nun notenge- treu wiederholt wird.



Der Teil B ist auch **symmetrisch**, aber dual zu Teil A: hatte dieser rein instrumen- tale Ränder, so kommt nun ein rein instrumentales Mittelstück. Nur dort treten überhaupt kontrapunktische Kombinationen des Themas auf.

An Anfang im Bass eine Sequenzierung des am Ende von A3 abgespaltenen Motiv- folge a–b. Dann ein Themenseinsatz beginnend in F-Dur mit sogar $N=4$, aber ohne Motiv d. Über B-Dur kadenziert der Satz nach g-moll.

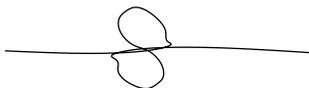
Dann die **sechste Durchführungsgruppe** in ebendieser Tonart, als erwähnter instru- mentaler Mittelteil. Die Einsatzfolge eine bewusste *Negation* der instrumentalen Normalfolge: Erst V11 mit $N = 5$, dann V12 mit $d = 2, i = -4, N = 2, n = 2, j = 2$, dann Bass mit $d = 3, i = -3(-10), j = 0(-7), N = 3, 5$.

Auch der Bass hier hätte wieder $j = 0, n = 0$, wenn V12 noch $N = 3$ hätte. Das bedeutet wieder (genau wie oben bei T. 28 zwischen V11 und T), dass mit Beginn T. 57 zwischen V12 und b. c. ein nahtloser Anschluss im Einklang (genauer: Oktave) geschehen würde. Die Werte des dritten Einsatzes sind ja beide Male $d = 3, i = -3(-10)$. Genau wie dort wird der Eindruck von durchbrochener Technik vermieden, indem die mittlere Stimme verkürzt wird (V12 $N = 2$) und stattdessen die führende Stimme das Motiv c übernimmt. Da deren Abstand hier größer ist, muss V11 eine Halbe »überbrücken« und wird nicht nur auf $N = 4$, sondern sogar auf $N = 5$ verlängert. Dies entspricht der Verlängerung von V12 in Durchführungsgruppe 3, der allerersten wirklich begründeten Verlängerung. Zusammen mit dem $N = 3, 5$ des Basses ergibt dies eine durchlaufende c-Motivkette von $8 \frac{1}{2}$ Halben. Das ist der Spitzenwert.

Wie zum **Ausgleich** für all die engen Entsprechungen zu Durchführungsgruppe 4 sind die Einsatzztöne der ersten beiden Einsätze **chiastisch** vertauscht: Damals $c''-g''$, also $i = +4, d = 1$, hier nun $g''-c''$, also $i = -4, d = 2$. Damit haben aber **dialektischerwei- se** V11 und V12 ihre jeweiligen Einsatzztöne behalten. Dies widerspiegelt den Dux- Comes-Austausch zwischen den führenden Einsätzen in Durchführungsgruppen 2

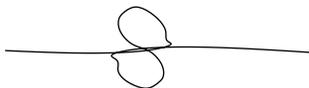
und 3. Da aber modulo Oktave $5 \equiv -2$ ist, sind die kontrapunktischen Verhältnisse, wenn erst einmal Motiv c erreicht ist, hingegen zum Verwechseln ähnlich.

Köstliche Schiefsymmetrie.



Der Teil B3 bringt wieder den Gesang, aber nur freien Kontrapunkt und nur zwei lineare Einsätze im Bass, nämlich ein originaler Dux mit $N = 7$. Dies ist ein absoluter Spitzenwert und bewahrt die Länge der durchlaufenden Motiv-c-Ketten, jetzt sogar mit nur einer Stimme. Dann eine Umkehrung mit $N=5$, ebenfalls Spitzenwert.

^{†769ff.} Hier auch als Singularität ein einmaliges Sechzehntel *as*, T. 66, b. c., vierte Note, auf allerschwächster Zeit, aber mit deutlicher Schockwirkung, siehe Abschnitt 12.3 auf Seite 250.



Zusammenfassend ergeben sich hübsche Kennzahlen:

- Es gibt sieben Engführungen des Themas in seiner Originalform, eine zwischen zwei Umkehrungen (T. 30).
- Sechs Engführungen haben $d=2$, die andere $d=1$ und $d=3$.
- Zwei Engführungen haben dieselbe Formel ($d = 2, i = -4$), allerdings für Original und Umkehrung. Zweimal tritt auch $d = 3, i = -3, j = 0$ auf. Sonst sind alle verschieden.
- Für eine Halbe klingt Motiv c gleichzeitig mit seiner Umkehrung, in T. 31.
- Für eine Halbe klingen drei Motive c gleichzeitig, in T. 23.
- Dreimal springen Stimmen in durchbrochener Technik von einem Instrument in ein anderes (T. 17/18, T. 27 und T. 56).
- An den letzten beiden dieser Stellen würden bei weiterer Verlängerung der führenden die c-Sequenzen sich in Einklängen/Oktaven treffen.
- Es gibt drei Abschnitte von sieben Halben, in denen ununterbrochen Motiv c erklingt (T. 21 1/2, T. 26, T. 82 1/2 in nur einem Instrument) und einmal für achteinhalb Halbe, ab T. 54 1/2,
- Die nur als Singularität auftretenden maximalen Sequenzlängen N sind für Original und Umkehrung

7/5

eine berühmte Proportion, herrschend unter anderem zwischen weißen und schwarzen Tasten.

- Es gibt insgesamt (ohne die Wiederholung von A1) sechs Durchführungsgruppen. Entweder diese Wiederholung, oder aber die drei vereinzelt Bass-Einsätze im B-Teil zusammengenommen machen daraus sieben.



Zum **transmusikalischen Gehalt** sagt Blankenburg (1982, S.105), dass dieser Satz die Frage des vorangehenden beantworte, »Wie rühm ich dich?«

Jena (1997, S. 172) ist da ausführlicher und sieht in ihm »ein Sinnbild für den Lauf des Lebens«. Er verweist auf die Contrapunctus IX und XVI (Gräaserscher Zählung), wobei bei diesem zumindest Umkehrung zentrale Bedeutung hat, bei keinem jedoch Engführung.

Jedoch ist dieser Verweis durchaus berechtigt, was die konstruktive Kraft und logische Dichte des Satzes betrifft, und auch der Hinweis, dass derartiges Vorgehen (mit Eggebrecht) am natürlichsten in der Tonart d-moll durchführbar sei, ist durchaus zutreffend und wichtig.

Eine ganz konkrete Metapher bietet schon der dritte Takt des modulierenden Themas: nach den dreimaligen etwas bräsigen Abwärtssequenzierung des Allerwelts-motives (c) ist die im Ton- sowie im Quint-Raum aufstrebende Modulation, die Ersetzung der Tonklassen *f*, *g* und *b* durch *fis*, *gis* und *h*, *das Leben selbst* mit all seiner Energie und Lichtzugewandtheit.

16.42 Choral: Jesus richte mein Beginnen

Dieser Choral ist zwar Bestandteil der perfekten Zentralsymmetrie des Teiles IV, einer maximal gerundeten Struktur, siehe Abschnitt 6.4.13 auf Seite 141. Aber auch einer stark gerichteten, nämlich der fortschreitenden Komplexierung der kontrapunktischen Satzstruktur, siehe Tabelle 7.2 und ihre Diskussion in Abschnitt 7.7 auf Seite 172.

Er beschließt den Teil in F-Dur, einem relativen Tiefpunkt, im maximalen Kontrast zum cis-moll des nächsten Teiles, siehe Abbildung 9.3 auf Seite 197.

^{†971} In seinem Takt 41 geschieht die allerletzte Kadenz nach d-moll im ganzen Werk.

Kapitel 17

Zu Teil V

17.43 Chor: Ehre sei dir Gott gesungen

^{↑349} Dieser Chorsatz ist mit dem folgenden Turba-Chor Teil einer lokalen Besetzungssymmetrie.

^{↑963} In hohem Kontrast zum vorigen Teil erreicht er bereits mit seinem T. 111 (zumindest für kurze Zeit) die für diesen Teil wichtige »Erschreckens-Tonart« cis-moll.

17.44 Evangelist: Da Jesus geboren war zu Bethlehem

^{↑349} Vorne und hinten an einen Chorsatz stoßend ist dieser Satz materielle Zentralachse einer lokalen Besetzungssymmetrie.

Tonal greift es das fis-moll des B-Teiles des Eingangschores auf und bereitet so ^{↑860} das »zentrale Erschrecken« vor.

Es steht im Kontext aller Ortsnamensnennungen, siehe Tabelle 11.2 auf Seite 242.

17.45 Turba und Accompagnato: Wo ist der neugeborene König

Dies ist ein Singularsatz, weil Accompagnato und Turba zusammengefasst werden, siehe Abschnitt 6.4.15 auf Seite 148,

17.46 Choral: Dein Glanz all Finsternis verzehrt

Dieser Choralsatz ist eine Störung des Grundschemas-G, da er mit der folgenden Arie vertauscht ist, siehe Abschnitt 6.4.16 auf Seite 149.

17.47 Aria: Erleucht auch meine finstre Sinnen

Enthält das exzeptionelle *fisis*, siehe die ausführliche Diskussion in Abschnitt 12.4 auf Seite 251. Dieses ist enharmonisch identisch mit dem tiefsten Ton des Quintenturms *g*, sodass das zwölftönige Total hier minimal übertroffen wird.

In der Tonartdisposition aller Arien ist dies ^{†855} der Zielpunkt eines sich beschleunigenden Prozesses, siehe Zeile 2 in Tabelle 11.1 auf Seite 231, sowohl mit ihrer Grundtonart *fis-moll* als auch mit der enthaltenen Kadenz nach *cis-moll* im B-Teil, T. 60.

Das *fisis* wird vorbereitet durch eine weitere *funktionale Spaltung*, wie definiert auf Seite 313, diesmal nach dem Modell \mathbb{D}_{D^7} : In T. 62, drittletztes Sechzehntel, klingt in der r. Hd. des b. c. noch das *his* = Terz der \mathbb{D} und im Soloinstrument schon das *h* = Septime der \mathbb{D} .

17.48 Evangelist: Da dies der König Herodes hörte

Dieses Rezitativ ist mit der Kadenz nach *cis-moll* ein wichtiger Referenzpunkt in der Architektur der Harmonik des Gesamtwerkes, wie ausführlich besprochen in Abschnitt 11.2 auf Seite 236 .

17.49 Accompagnato: Warum wollt ihr erschrecken

Zur harmonischen Gesamtanlage siehe ^{†119} auf Seite 68. Im Detail bemerkenswert ist darin der Wechsel vom Subdominantklang *A* in die Dominante H^7 in T. 7, wo der Bass auf dem Ton *A* einfach liegenbleibt, als der Wechsel in den Sekundakkord. Das wichtige *h* klingt nämlich ausschließlich in der r. Hd. des b. c.

Die Lücke im Quintenturm ist besprochen in Abschnitt 12.1 auf Seite 247.

17.50 Evangelist: Und ließ versammeln alle Hohepriester

Dieses Rezitativ ist ein Einschub in des Grundschemas-G , nämlich Störung 9, siehe Abschnitt 6.4.17 auf Seite 149.

Es ist auch ein Singularsatz, als hier der Evangelist sein »eigener Soliloquent« wird, siehe Abschnitt 5.2 auf Seite 65.

17.51 Aria/Terzetto: Ach, wann wird die Zeit erscheinen?

Dies ist eine der drei mehrstimmigen un-normalen Arien. Deren Ableitung ist beschrieben in Abschnitt 5.3.2 auf Seite 78, weitere Konsequenzen in Abschnitt 7.4.2 auf Seite 168 und Abschnitt 7.7 auf Seite 172.

17.52 Accompagnato: Mein Liebster herrschet schon

Dieses Rezitativ ist ein Einschub in des Grundschemas-G , nämlich Störung 10, siehe Abschnitt 6.4.19 auf Seite 150.

17.53 Choral: Zwar ist solche Herzensstube

Wie bereits erwähnt (Fußnote 14 auf Seite 47) bemerkt Dürr (1967, S.42), dass ausschließlich Teil V mit einem »schlicht vier-stimmigen Choralsatz« endet, und führt das auf die Stellung an einem »gewöhnlichen Sonntag« zurück. Der Teil bleibe somit »gleichsam offen« zum Teil VI hin.

Kapitel 18

Zu Teil VI

18.54 Chor: Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben

Wie erwähnt ^{†985} ist dies einer der wenigen Sätze mit Fugato-Elementen.

^{†983} Es taucht im ganzen Teil nur einmal kurz g-moll auf, hier in T. 41, als Durchgangsphänomen und Sextakkord.

Dabei geschieht ein lokaler *Pol mit Vorzeichenwechsel*, jedenfalls rückt das in T. 39 vorangehende *ais* ganz nah an das enharmonisch identische *b* in T. 41. Das wiederholt sich in Takten 231 und 233.

18.55 Evangelist und Herodes: Da berief Herodes die Weisen heimlich

Zu den Soliloquenten und ihrer Position in der Gesamtarchitektur siehe Abschnitt 5.3.5 auf Seite 89, Abschnitt 6.4.26 auf Seite 156 und Abschnitt 7.5 auf Seite 170.

Zu der meisterhaften Vertonung des Verborgenen Textes siehe Abschnitt 6.4.27 auf Seite 157.

18.56 Accompagnato: Du falscher, suche nur

Ist das einzige Accompagnato des Soprans und somit eine Singularität. Auch Teil von sehr verschiedenen sich kreuzenden Bestimmungsschichten, siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 92, Kapitel 4 auf Seite 150 und Abschnitt 7.4 auf Seite 165.

18.57 Aria: Nur ein Wink von seinen Händen

Die erste normale Simplex-Arie des Sopranes, siehe Abschnitt 7.4 auf Seite 165.

18.58 Evangelist: Als sie nun den König gehöret hatten

Ist der harmonisch dichteste Satz des ganzen Werkes: fünfzehn Tonklassen in nur sechzehn Takten, ^{†699} auf Seite 214.

Achtung beim Partiturstudium: Die Tonklasse *b* in T. 15 Zählzeit 2 klingt nur in der r. Hd. des b. c.!

18.59 Choral: Ich steh an deiner Krippen hier

Dieser schlichte Choralsatz beendet die vorletzte Werkhälfte des ganzen Werkes. Nach ihm herrscht zum ersten Mal die bisher so sorgsam vermiedene *Sänger-Unifikation*.¹

Siehe ^{†986} auf Seite 376: Hier ist das Werk (in einer sehr wichtigen von mehreren möglichen formalen Interpretationen) endlich »angekommen«, es folgt heutiger Kommentar und Nachspiel, wie ausgeführt in Kapitel 22.

Blankenburg (1982, S. 130) bezieht diesen Choralsatz (wegen dem Text-Dichter) auf #5 und #33; wir hingegen auf #17, wegen dem Text und der deutlich tiefen Stellung als Subdominante. Wir gehen aber überein, dass hier »die zeitliche Distanz aufgehoben werden soll«, siehe Kapitel 22 auf Seite 375.

18.60 Evangelist: Und Gott befahl ihnen im Traum

Für die einzige enharmonische Modulation des Gesamtwerkes siehe ^{†968} in Abschnitt 12.5 auf Seite 256.

18.61 Accompagnato: So geht, genug

Ist das einzige Accompagnato des Tenors und somit eine Singularität. Auch Teil von sehr verschiedenen sich kreuzenden Bestimmungsschichten, siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 92, Kapitel 4 und Abschnitt 7.5 auf Seite 170.

18.62 Aria: Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken

Ein Zielpunkt einer der wichtigsten prozess-definierenden Werkschichten des gesamten Weihnachtsoratoriums ist zweifellos, dass hier zum ersten Mal eine Tenor-Arie von einem Tenor-Accompagnato eingeleitet wird, was eigentlich laut Regel R 13 auf Seite 95 der Normalfall ist, was aber in Verbindung mit dem Evangelisten-Tenor die Gefahr der ^{†262} Sänger-Unifikation bringt, deren Konsequenzen ausführlich diskutiert werden in Abschnitt 5.5 auf Seite 92 und die die gesamte Disposition der Vokalstimmen weitgehend determinieren.

Zur Tonraumdisposition siehe ^{†578} auf Seite 165.

¹ Siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 95.

18.63 Recit. à quattro: Was will der Höllen Schrecken nun

Ist Singularsatz und ausführlich besprochen in Abschnitt 7.8 auf Seite 174.

18.64 Choral: Nun seid ihr wohl gerochen

Mit einigem Recht nennt Jena (1997, S. 231) diesen Satz »ein Trompetenkonzert der allervirtuosesten Art« und Hoyer (2012, S. 82) ein »Meisterwerk stilsicherer Goldschmiedekunst«.

Wie in der Herleitung des ersten Störungen oben in Abschnitt 6.4.3 auf Seite 128 ausgeführt, hat die Wiederholung #24b nicht nur die Wirkung einer Klammer um Teil III, sondern zugleich um die ganze erste Werkhälfte.

Dies induziert, qua **Strukturecho**, die Wahrnehmungsweise, dass diese weit ausladende Choralphantasie #64 »Nun seid ihr wohl gerochen« als krönender Abschluss zumindest der zweiten Werkhälfte wirkt, wenn nicht gar des ganzen Werkes.

Dies wird noch dadurch unterstützt, dass der davor eingeschobene Singularsatz #63^{†638} diesen Satz vom Rest des Teiles nochmals zusätzlich abtrennt, und dadurch, dass die Melodie des allerersten erschütternden Choraleinsatzes (siehe oben Abschnitt 13.5) als allerletzte Chormelodie wiedererscheint, in^{†907} bedeutend anderer Ausdeutung durch die Harmonik.

Diese Choralvariation **exprimiert** nun aufs deutlichste, wie fast alle anderen Choralsätze des Werkes auch, die *Bar-Form*.

Die (weniger natürliche?) *Gegen-Bar-Form*,² welche die Längenverhältnisse der Sätze beider Werkhälften³ und das Grundschema-G,⁴ also immerhin alle zwei obersten Ebenen der Gliederung des Gesamtwerkes, unbestritten dominierte, ist so im allerletzten Satz mit stärkstmöglicher Setzung aufgehoben.

In der harmonischen Anlage ist bedeutsam das Aufeinandertreffen von Schlichtheit und Komplexität:

T. 53 wieder eine *funktionale Spaltung* wie definiert auf Seite 313, diesmal vom Typ $D^3 \begin{smallmatrix} 9- \\ - \\ - \end{smallmatrix} 2+ 3$, wo das *g''* der V11 gegen das *gis'* der V1a steht.

Die Erweiterung der Tonklassen geschieht von der Ausgangstonart ausgehend regelmäßig in Quinten aufsteigend, bis auf eine Vertauschung: *gis-ais-dis-eis*, siehe den TScore Quelltext im Anhang E ab Seite 401.

Direkt danach folgt oben erwähnter Konfliktklang *g+gis*, und wenn danach die nächste Oberquinte *his* auch möglich wäre, ja halb erwartet wird, so kommt statt ihrer doch der allererste Quint-*Abstieg* mit dem *c*: Am Ende wird der aufstrebende Prozess umgebogen in die Rundung.

² Siehe Abschnitt 4.5.

³ Siehe Abschnitt 8.1.

⁴ Siehe Abschnitt 4.8.

Delikat und bedeutungsvoll auch die allerletzte Kadenz: Vor-Dominante ist die S^{5+} , also $g+h+d+e$, wobei das d nur in der r. Hd. und in der Pauke klingt. Das Orchester spielt hingegen einen schlichten e-moll-Sextakkord, die Tonart des leidenden Christus. Das große D in der Pauke klingt eher wie ein Orgelpunkt auf dem Grundton der Tonika und wie ein Echo des allerersten Anfanges von #1. Wie üblich folgt auf die Subdominante sofort die Dominante, erklingend allerdings ganz ohne Septime! Zwei reine Dreiklänge (Pauke und r. Hd. herausrechnend sogar drei) beschließen also das Werk. Es endet wie es begann: »wie ein Naturlaut«.

Teil V

Zusammenschauen

Kapitel 19

Zur Sekundärliteratur

Zwar nicht so unübersehbar viel wie zu den Passionen, kennen wir inzwischen doch einiges Beachtenswertes in der deutschsprachigen Literatur.¹

Vorliegendem Haupttext wurde, dem Ansatz der Mittelgrund-Rekonstruktion folgend,² ausschließlich der Text der Partitur (Bach, 1960) zugrunde gelegt. Nachträgliche Fundstücke aus der Sekundärliteratur wurden eingearbeitet, meist in Fußnoten, wenn sie unsere Ergebnisse deutlich bestätigen oder ihnen mit Gewicht widersprechen.³

Seien die wichtigsten der Werke hier noch einmal kurz zusammenfassend gewürdigt.

Zuvörderst natürlich Albert Schweitzer. Sein Standardwerk, obwohl angeblich in vielen Details inzwischen obsolet, und für unseren Geschmack durchgängig von etwas zu betulicher Sprache, enthält allerorten, man muss es zugeben, wichtige, richtige, grundlegende und weit ausgreifende Gedanken. Er widmet dem Weihnachtsoratorium sieben Druckseiten (Schweitzer, 1908, S. 673 ff.), deutlich weniger als je den beiden Passionen.

Die parodistischen Vorbilder gibt er dem Kenntnisstand seiner Zeit nach unvollständig an. Seine Einschätzung des Parodieverfahrens ist ähnlich unserer, teils abweichend.⁴ Konträr zu uns findet er das Wort-Ton-Verhältnis durch dieses Zustandekommen in einigen Arien unzulänglich, lobt aber die Chöre »die Stimmung des Textes [entspricht] der Musik auf das genaueste« und übersieht dabei das nach Meinung vieler deutlich Unpassende schon der ersten Worte.⁵ Die Aussage »das Werk enthält [keine] biblische Handlung« ist uns schier unverständlich. Überhaupt sind formale Überlegungen seine Sache nicht: es schade nicht, alle Arien einfach wegzulassen, damit auch ärmere Gemeinden das Werk zelebrieren können, und überhaupt, #19, »Schlafe, mein Liebster«, möge doch nach Teil III disloziert werden, damit das Jesuskind sie überhaupt hören könne.

¹ Dass allerdings mit Hoyer (2012, S. 7) eine Bibliographie »einen eigenen Band« füllen würde, konnten wir nicht feststellen und wären für eine solche dankbar.

² Siehe Abschnitt 3 auf Seite 23.

³ Dieses möglicherweise als »nicht ganz wissenschaftlich« zu bezeichnende Vorgehen hat sich als überaus fruchtbar herausgestellt: Unsere Gliederung z. B. von #4 wäre uns, hätten wir eine ältere akzeptiert, wohl nicht so aufgefallen.

⁴ Siehe Abschnitt 21 auf Seite 371.

⁵ Siehe Abschnitt 13.1 auf Seite 263.

Die Erkenntnis der Sinfonia #10 als Dialog von englischen und irdischen Musikern gebührt allein ihm, und mit »Wir singen die in deinem Heer« #23 als gemeinsamem Musizieren von Engeln und Menschen ist die dem ganzen Werk zugrundeliegende Tendenz von Einst-und-Jetzt-Aufeinanderfallen⁶ zumindest erahnt.

Beachtenswert seine Bemerkungen zur Tempowahl. Dass das Finale #64 »ein Triumphlied von unnachahmlicher Größe« ist, dem schließen wir uns an.

Wichtige Quelle ist der Kritische Bericht der Neuen Bach Ausgabe (Blankenburg und Dürr, 1962), der in notwendiger professioneller Detailliertheit den Quellenbefund aufgliedert, aber auch lesenswerte Hintergrundinformationen (z. B. die Oktavierung des Sopran-Anfanges durch Carl Philipp Emmanuel; Druckbild des ausgeteilten Textheftes) und kritische Wertungen der Herausgeber Blankenburg und Dürr bietet.

Interessanterweise fehlt aber jede Diskussion der *inhaltlichen* Probleme der Bezifferung, selbst da wo ihre Lesbarkeit und frühere Druckfehler diskutiert werden.⁷ Hat die denn nie jemand durchgespielt?

Nach dieser gemeinsamen Arbeit veröffentlichten die Herausgeber eigene Monographien: Recht bald erschien die von Dürr (1967), eine wissenschaftliche Publikation. Deutlich später folgte die von Blankenburg (1982), umfangreicher als jene und eher im populären Stil.

Beide rekonstruieren zunächst, ihrem Herkommen aus der historischen Musikwissenschaft entsprechend, die Fakten entlang dem, was wir als Zeit-3 bezeichnen,⁸ also die komplexe, aber mit ihren Methoden ausnehmend gut rekonstruierbare Entstehungsgeschichte des Werkes. Dann folgen jeweils einzelne Analysen ausgewählter Sätze.

Bei Dürr findet sich unter anderem eine akribische Rekonstruktion der Umarbeitung des Satzes #1. Der Analyseteil ist angeordnet nach Gattungen, also unserer Achse(G). Er fasst dabei interessanterweise Arien und konzertante Chorsätze zusammen, weil diese dieselben formalen Organisationsmittel (Ritornell, Einbau, Erweiterung etc.) anwendeten: ein wertvoller Hinweis.

Blankenburg folgt derselben Zweiteilung. Seine ausgewählten Analysen stehen in Partituranordnung, also unserer Zeit-1, und vermeidet bei der Auswahl der zu analysierenden Einzelsätze pietätvoll Verdoppelungen der älteren Schrift, so dass beide sich weitgehend ergänzen.

Er bietet darüber hinaus dankenswerterweise eine Fülle von Informationen über ähnliche Werke von weithin unbekanntem Vorgänger-Komponisten, und erweist manche von Bachs Entscheidungen, so originell sie bei Betrachtung nur des autarken Werk-Kontextes erscheinen mögen, als durchaus nicht vorbildlos. (Wichtiges zu diesen Themen auch bei Breig (1987) und Wolff (1996).)

Darüber hinaus bringt er zu vielen Sätzen wichtige Hinweise zur praktischen Ausführung. Stimmen wir auch nicht mit allen überein, so sind wir doch wirklich dankbar für folgende Anmerkung, die eine allzu enthusiastische historische Aufführungspraxis in ihre Schranken zu weisen versucht, nämlich »dass es gewiss nicht

⁶ Siehe Abschnitt 22 auf Seite 375.

⁷ Siehe Anhang A ab Seite 385.

⁸ Siehe Abschnitt 3.1 auf Seite 23.

die Aufgabe gegenwärtiger Aufführungen sein kann, um historischer Treue halber etwas zu tun, was heutigem Lebensgefühl widerspricht.« (Blankenburg, 1982, S. 44)

Jena (1997) stellt unter dem Titel »Brich an, o schönes Morgenlicht« das Werk in einen größeren philosophischen und kulturhistorischen Kontext. Dieses wendet sich auch an den interessierten Laien und bietet zugleich dem Fachpublikum interessante neue Querverweise und wertvolle Hinweise zur praktischen Ausführung. Ist es einerseits ein schönes und tröstliches Buch mit vielen wichtigen Gedanken, so kann es andererseits auch als Warnung dienen, dass ein stark assoziatives Verfahren sich auch ins Allzu-Persönliche verirren kann.⁹

Sehr dankbar sind wir für »Unbefangene Beobachtungen an Bachs Weihnachtsoratorium« von Hoyer (2012). Der Autor bringt deutlich gegen den Strich gebürstete inhaltliche Deutungen ausgewählter Sätze, die durchaus kritische, ja fast subversiv zu nennende Positionen des Komponisten herausarbeiten, geeignet das Idyll der Weihnacht nachhaltig zu verunsichern. Besonders überzeugte uns seine Interpretation von #57, »Nur ein Wink«.

Der Autor wertet sein Werk prophylaktisch selbst ab zu einem »Essay«, da als einziger Input in den Analyseprozess dient die »Partitur der Komposition. Sie ist der erste und letzte Bezugspunkt aller Beobachtungen und Überlegungen.« Da auch unser Text dieser Herangehensweise folgt, müssen auch wir gewärtigen, »dass sie vielen geradezu anstößig erscheinen mag.«

In einem zweiten Teil widmet er sich detailliert den Secco-Rezitativen und arbeitet durch kombinierte Anwendung von Methoden aus Musiktheorie und Linguistik deren Regelwerk und Singularitäten überzeugend heraus.¹⁰

Als Summe lässt sich festhalten, dass die geringe Anzahl der Überschneidungen der vielen wertvollen Erkenntnisse in allen Schriften, der referierten wie der vorliegenden, eine Bestätigung sind, durchaus im mutmachenden Sinne, der Erkenntnis von Jena (1997, S. 20): »Kunst ist unausschöpflich wie das Meer, so wird unser Wissen um sie ohnehin immer Stückwerk bleiben.«

⁹ So seine Erinnerung an Agrigent, S. 146.

¹⁰ Besonders unterstützen möchten wir seine Forderung nach »akribischer Ausführung« des »mit unvorstellbarer Umsicht« erstellten Notentextes der Rezitative: Uns sind all jene Wiedergaben zuwider, in denen, legitimiert durch eine sogenannte historische Aufführungspraxis, deren Kenntnis wohl nur aus Quellen höher als alle Vernunft den Verantwortlichen zugeflogen ist, an beliebig herausgepickten Noten Schleifer und Vorhalte angebracht werden dürfen, ungeachtet der Tatsachen, dass (a) Bach solche durchaus notiert, wo er sie wünscht, und dass (b) somit das sorgfältig austarierte Gefüge von Betonungen und Akzenten meist sinnentstellend zerstört wird. Kann z. B. beim bewusst schlicht gesetzten Schluss von #37 »ehe denn er im Mutterleibe empfangen ward.« eine Betonung auf dem letzten Wort anders wirken als albern?

Kapitel 20

Gemeinsame Konturen der Arien-Köpfe

Arien-Sätze in zusammenhängenden Werken Bachs können trotz aller vordergründigen Verschiedenheit durch »unterirdische Kanäle« von Motivverwandschaft zusammengehalten werden. So gilt bekanntlich für vier der neun Arien des zweiten Teiles der Matthäus-Passion – Nr. 35 »Geduld«, Nr. 52 »Können Tränen meiner Wangen«, nebst vorangehendem *Accompagnato*, Nr. 57 »Komm süßes Kreuz«, Nr. 60 »Sehet, Jesus hat die Hand« – dass sie alle den punktierten Rhythmus in unterschiedlicher Ausprägung und Anordnung fundamental strukturbildend benutzen.

Obwohl aus unterschiedlichsten Parodie-Vorlagen »zusammengesucht« (siehe Kapitel 21), kann man auch hier deutliche Anklänge fast aller Arien untereinander erkennen. Es ist fast, als herrsche beim betrachtenden Subjekt eine *idée fixe*, die sich in jeder einzelnen Betrachtung, also Arie, stets anders *exprimiert*. Dies allerdings auf einer unterbewussten, sehr subtilen Ebene. Dementsprechend können wir keine »eindeutige materielle« Definition ihrer musikalischen Realisierung angeben: Es scheint sich zu handeln um ein »permutatives Spiel« mit (a) den ersten drei Tönen der moll-Skala plus (b) dem dissonant dazu stehenden subsemitonium modi und (c) dem 6–5 Vorhalt.

Abbildung 20.1 versucht diese Entsprechungen anzudeuten, die zwar zunächst als recht beliebig erscheinen mögen, die aber – hat man sie sich erst einmal bewusst gemacht – bei jedem Hören erneut ein bisschen überzeugender anklingen. Es zeigen sich in dieser Darstellung Ähnlichkeiten zwischen den jeweils benachbarten Arien. Das passende mathematische Werkzeug für eine genauere Untersuchung wäre entsprechend eine *intransitive Ähnlichkeitsrelation*, die nur direkt benachbarte Objekte vergleicht und nicht unbedingt Aussagen über weiter entfernte erlaubt – eine Entsprechung zur entwickelnden Variation in der Kompositionstechnik. (Allerdings wären mit entsprechendem Arbeitsaufwand sicherlich auch *globale*, alle genannten Arien umfassende Ableitungsmethoden erkennbar.)

Die Arien 1.2 #8 »Großer Gott« (B) und IV.2 #41 »Ich will nur Dir zu Ehren« (T) fallen zweifellos heraus aus diesem Kontinuum; die Verbundenheit von IV.1 #39 (S+S) »Flößt mein Heiland« ist deutlich die geringste.

Bemerkenswerterweise scheint die Ähnlichkeit zwischen allerletzter und allererster Arie fast am deutlichsten: eine weitere Unterstützung der Zyklizität des Werkes, auch im Jahres- und Lebenskreis.

(Ganz generell ist selbstverständlich davor zu warnen, dass man mit solch nur schwach substantiierten Verwandtschaftsbehauptungen vorsichtig sein muss. Schnell und unbemerkt droht die Grenze zur Beliebigkeit überschritten zu werden, siehe die Diskussion oben in Abschnitt 3.4.3 auf Seite 33.)

I.1 #4
»Bereite dich, Zion«

II.1 #15
»Frohe Hirten, eilt«

II.2 #19
»Schlafe, mein Liebster«

III.1 #29
»Herr, dein Mitleid«

III.2 #31
»Schließe, mein Herze«

IV.1 #39
»Flößt, mein Heiland«

V.1 #47
»Erleucht auch meine finstre S.«

V.2 #51
»Ach, wann wird die Zeit«

VI.1 #57
»Nur ein Wink«

VI.2 #62
»Nun mögt ihr stolzen«

I.1 #4
»Bereite dich, Zion«

The image displays a musical score for Ariensköpfe, consisting of ten staves of music. Each staff is labeled with a Roman numeral and a number (e.g., I.1 #4, II.1 #15, etc.). Below each staff is a German lyric. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: »Bereite dich, Zion«, »Frohe Hirten, eilt«, »Schlafe, mein Liebster«, »Herr, dein Mitleid«, »Schließe, mein Herze«, »Flößt, mein Heiland«, »Erleucht auch meine finstre S.«, »Ach, wann wird die Zeit«, »Nur ein Wink«, »Nun mögt ihr stolzen«, and »Bereite dich, Zion«. The first and last staves are identical. Diagonal lines connect notes across different staves, highlighting common melodic contours or intervals between the various pieces.

Abbildung 20.1: Gemeinsame Konturen der Ariensköpfe

Kapitel 21

Parodie und Werkbegriff

Für manche Verehrer und Liebhaber des Weihnachtsoratoriums ist es zunächst eine Enttäuschung, ja ein Schock zu erfahren, dass große Teile der Substanz des Werkes (unter anderem fast alle Arien und alle Einleitungsschöre) sogenannte *Parodien* sind, also Umtextungen (und damit verbundene leichte Anpassungen) von Sätzen älterer weltlicher Kantaten. (Jedenfalls meint der Verfasser sich zu erinnern, dass es ihm so erging.)

Diese Enttäuschung jedoch schwindet, wenn man folgende Aspekte bedenkt:

21.1 Geisteshaltung und Werkbegriff

Für einen Komponisten von Bachs Bewusstseinsstand ist und war Komponieren stets eine Tätigkeit gleichermaßen im Technisch-Handwerklichen wie im Spirituell-Transzendenten verankert.

Wie alle »Meister« im Sinne des Handwerkes hat Bach es meisterlich verstanden, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln, bei gegebener aufführungstechnischer und terminlicher Beschränkung für einen gegebenen Zweck eine hinreichende Partitur »herzustellen«, welche den Auftraggeber soweit zufrieden stellte, dass er den vereinbarten Preis auch zahlte.

Die dazu notwendige Kalkulierbarkeit des Arbeitsaufwandes wird (am ehesten) gewährt durch die Verwendung standardisierter Satztechniken, Formpläne, Variationsverfahren etc.

Andererseits aber ist jede Komposition (jeder Vorgang des Komponierens) immer auch Meditation und Reflexion über die Struktur der Welt, das Funktionieren menschlicher Erkenntnis und das Wirken Gottes.

Diese Auffassung ist nicht die eines elitären Intellektualismus, im Gegenteil! Sie entspringt vielmehr einem bestimmten Begriff von Handwerk. *Jeder* Art von Tätigkeit, welche sich konstruktiv mit »Maß, Zahl und Proportion« beschäftigt, hätte Bach diese Art der Ausrichtung auf das Transzendente zugesprochen, also dem Baumeister, dem Diamantschleifer, dem Kunstschmied, dem Anatomiezeichner und dem Sargtischler – nicht jedoch dem Müller, dem Kürschner und dem Epiker (welche allemal andersartige transzendente Anbindungen haben können ...).

Allein die Vorgehensart, durch Anwendung von Zahl, Maß und Proportion diese Welt als eine geordnete zu begreifen (... zu versuchen zu begreifen), macht das Handwerk zu erkenntnistheoretischer und theologischer praktischer Forschung.

Grob vereinfachend könnte man in der gewaltigen Gesamtbewegung der Aufklärung nämlich zwei antagonistische Tendenzen aufweisen, welche man (als Arbeitsbegriff) mit *humanistisch* und *merkantilistisch* bezeichnen kann, und welche sich an ihrem unterschiedlichen Verhältnis zur *Zahl* erkennen lassen.

Die humanistische Linie Bachs und (z. B.) der Mizlerschen Gesellschaft vereinbart das mittelalterliche (leicht mystische) Verständnis von Handwerk als konstruktiver Naturforschung und Arbeit als Gottesdienst mit neuen Erkenntnismöglichkeiten des möglichst voraussetzungslosen, vernunftgesteuerten Diskurses, welcher durch die tabu- und machterstörenden Wirkungen der Aufklärung erst ermöglicht wurde.

Diese Haltung entspricht der hochaktuellen Erkenntnis, dass Vernunft und Glaube sich nicht nur nicht widersprechen, sondern, auf ihren jeweiligen Gebieten, sich ohne zu stören gegenseitig geradezu bedingen; die Vernunft ist Teil des Heiligen Geistes, und sich ihrer nicht (in Ausrichtung auf unsere ethischen Prinzipien) zu bedienen, ist unethisch.

Die *Zahl* nun ist zentrale Metapher und wichtigstes Werkzeug beider Grundtendenzen der Aufklärung in unserer stark vereinfachenden Modellbildung:

Die humanistische Linie benutzt sie als Mittel zur Erkenntnis von Strukturen in der Welt, zum Aufweisen von Maß, Ordnung und Proportion in der Schöpfung und damit zur Systematisierung der Erkenntnisse des Menschen über sein eigenes Denken. Diese Richtung geht aus von Kleinen Ganzen Zahlen und Struktureigenschaften wie Primheit, Teilbarkeit, Mehrdeutigkeit, Perfektheit etc. Ihre Zahlen sind rationale Zahlen und wirkliche Wurzeln.

Die merkantilistische Richtung hingegen benutzt Zahlen zur Modellierung von Kostenfaktoren, Ausstoßziffern und Tagesumsätzen. Zahlen werden dabei nicht ihrer Struktur nach, sondern ihrer Größe nach in Beziehung gesetzt. Die Feststellung, dass die heutige Tagesproduktion einer Manufaktur z. B. zufälligerweise einer Primzahl entspricht, wäre zumeist irrelevant, ja absurd. Die hier angewandten Zahlen sind nicht die Kleinen Ganzen, sondern die Dezimalbrüche. Nicht Eigenschaften (»Schönheiten«) von Proportionen werden betrachtet, sondern Minimierungsaufgaben gelöst.

Beide Tendenzen wären ohne die Emanzipation der Vernunft nicht entstanden – beide ent- und widersprechen sich diametral: Für die eine ist die Vernunft Mittel zur Welterkenntnis, für die andere zur Weltbeherrschung. Die eine strebt letztlich zur Selbsterkenntnis, die andere zur Erkenntnis des anderen (zwecks Benutzung seiner Manipulierbarkeit). Die eine will metaphysische Verstrickungen lösen, die andere produktions- und sozialtechnische Optimierung betreiben. Das Ideal der einen ist die Weisheit, das der anderen die Beherrschbarkeit.

Allein schon durch die Art seiner Tätigkeit und das Wesen seines Materials steht also Bach nach seinem Verständnis, wie jeder Komponist, auch bei der Erstellung des einfachsten Menuettes für den Unterrichtsgebrauch in (»direktem«) Kontakt mit dem (erkennbaren oder nur an-sich-seienden, allemal aber einheitlich-zusammenhängendem) Kosmos, nicht anders als der Diamantschleifer und Brillenmacher.

Die für bestimmten Anlass (Geburtstage von Kurfürstin, Kronprinz etc.) auf Auftrag hin entstandenen Glückwunschkantaten tragen also in sich, allein schon weil sie ernsthaft komponierte Musik sind, eine metaphysische Substanz, welche über den Anlass ihrer (einmaligen) Aufführung hinausragt ins Zeitlose – wie ja auch die Geehrten selbst ihre Bedeutung (abgesehen von ihrer vielleicht vorbildlichen und volksnützlichen Amtsführung) erhalten durch ihre Position innerhalb der »gottgewollten« (wir würden sagen: historisch begründeten) Ordnung der Zeiten, nicht jedoch primär aus eigenem Verdienst.

21.2 Ökonomische Notwendigkeit vs. privatem Plan

Zu Bachs Zeiten (Zeit-3) gab es keinen musealen Konzertbetrieb, jede Komposition war eng mit ihrem Verwendungszweck verbunden: eigenes Musizieren zur Entspannung im Falle der Kammermusik, Festumrahmung, Gottesdienstgebrauch, mit durchaus damals kontrovers diskutierten, sehr unterschiedlichen Funktionsdefinitionen, Militärmusik etc.

Casualmusik (also eine Auftragskomposition zu einem bestimmten, einmaligen Anlass) wurde einmal und nie wieder aufgeführt. Überdies verblieben die Urheberrechte beim Komponisten. Die Umarbeitung solcher Sätze zu einem geistlichen Werk, welches im Kirchenjahr seinen wiederkehrenden Platz hat, ermöglicht der Allgemeinheit erst überhaupt den Zugang, ist somit demokratische Tat, bewahrt das Werk qua Auführungstradition für die Zukunft, und bringt endlich – in Bachs Verständnis – Form und Inhalt zur Deckung, da der Tonsatz als solcher ja schon eh Gottesdienst war.



Wohl jeder publizistische tätige Wissenschaftler kennt den Effekt, beim Schreiben einer kleineren Veröffentlichung, eines Konferenzbeitrages etc. dessen spätere Verwendung als (Steinbruch für) ein Kapitel eines noch zu schreibenden Buches bewusst oder vorbewusst schon zu berücksichtigen.

Warum sollte es Bachen anders ergangen sein?¹

Vieles spricht dafür, dass im Verlauf der Arbeiten an diesen Casual-Musiken in Bach die Idee einer Integration der Sätze in ein größeres Werk zunächst vorbewusst entstand, um ab einem bestimmten Punkt als bewusster Plan parallel zur (ökonomische notwendigen) Auftragsarbeit konsequent verfolgt zu werden.

Umso beachtenswerter die kristalline Konsistenz des Endresultates.

Ab da könnte bei der Erledigung der Aufträge schon eine mehr oder weniger genaue Vorstellung von der letztlichen Position der einzelnen Sätze in dem geheimen

¹ Dies erwägen auch Blankenburg (1982, S. 2) und Wolff (1996, S. 32).

Schulze (1997) zitiert Finscher 1969: »die musikalische Größe der Bachschen Werke ist die Voraussetzung ihrer Parodierbarkeit.«

Zu den Einzelheiten des Parodieverfahrens ausführlichst Dürr (1967), Breig (1987), und erstgenannten.

Gesamtplan geherrscht haben, und vielleicht sogar in deren Gestaltung eingeflossen sein. Dies zu überprüfen wäre Aufgabe der historischen Musikwissenschaft.

Keinesfalls aber ist die Zusammengesetztheit des Weihnachtsoratoriums ein Zeichen für Inkohärenz oder Flüchtigkeit. Im Gegenteil ist angesichts der komplizierten Entstehungsgeschichte um so mehr zu bewundern, wie natürlich und ungezwungen sich alle Teile in die stringente und durchgängige Gesamtarchitektur dieses Riesenbaues einfügen.

Kapitel 22

Übergeordnete Entwicklungslinien – Einst und Jetzt aufeinandergefaltet (II)

Die meisten übergeordneten Entwicklungslinien sind im vorangehenden Text aufgewiesen:

- Verschiedenste Interferenzen und kalendarische Schwingungen weisen weit über die Aufführungszeit (Zeit-1) hinaus, translimitieren das Werk, siehe Abschnitt 5.3.3 auf Seite 87, ^{†487} auf Seite 146, Abschnitte 7.8 auf Seite 176 und 8.2 auf Seite 185 etc. Sie alle bedeuten das »Gehet hinaus in alle Welt!«, »*Ite missa est!*«.
- Die Rundung der Großform, dass alle Entwicklungslinien sich treffen im vierstimmigen Rezitativ #63, ist ausführlich besprochen in Abschnitt 7.8.
- Das Aufeinanderfalten von Einst und Jetzt geschieht weiterhin auch vermittelt der akustischen Doppelpunkte ^{†111} nach #16 »Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen ☐ Schaut hin, dort liegt im finstern Stall, ...« und ^{†112} nach #34 »... wie denn zu ihnen gesaget war ☐ Seid froh dieweil«
- Am stärksten wohl durch den bruchlosen, zunächst gar unbemerkten Übergang von NT-Lesung in AT-Lesung bei der PROPHETEN-Stelle.

Für alle diese Stellen siehe Abschnitt 5.2 auf Seite 65 und auch ^{†811}.



Es war Bachen allemal bewusst, dass er die Respektlosigkeit begangen hatte, ^{†18} aus architektonischen und dramaturgischen Gründen in die kirchliche Perikopenordnung einzugreifen, und eine ganze Teilgeschichte (der Kindermord des HERODES am Sonntag nach Neujahr, siehe oben Abbildung 4.1) schlichtweg zu streichen.

Weiterhin mag er sich bewusst gewesen sein, während er das Rezitativ des HERODES komponierte, dass er genau deswegen legitimiert war, diesen Eingriff vorzunehmen,

weil sein meisterliches Können es ihm erlaubt, ^{†548} die Vertonung des Textes eines ganzen Festtages in die vier Noten eines einzigen Melismas hineinzukonzentrieren.

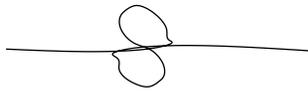
Könnte es sein, dass ein nicht gerade demütiges Gefühl, nämlich der Rausch der vermeintlichen Allmacht, das jeden schöpferisch Tätigen wohl ab und an versucht, auch ihm, dem großen Pragmatiker, nicht ganz fremd war?

^{†104} Das Gloria jedenfalls zeichnet er selbstbewusst mit seinem Namen. Auf dieses folgt das seltsame¹ #22 ...

»So recht, ihr Engel, jauchzt und singet,
Dass es *uns heut* so schön gelingt!«

Spricht da nicht auch Zufriedenheit mit dem eigenen Werk?

Einst und Jetzt auch aus der Sicht der Musiker aufeinandergefaltet, Gruß von Herrn Kantor B–A–C–H an die Kollegen da droben.



Ein Aspekt aber wurde bisher nur kurz erwähnt:

⁹⁸⁶ Mit dem Erreichen des Chorales #59 »Ich steh an deiner Krippen hier« ist einer bestimmten Ebene ein Abschluss vollzogen. Hier ist das Werk zu Ende! Die Gemeinde singt »Ich« und »hier« und meint »Jetzt«.

Weniger die theologische Theorie, aber durchaus das aktive Bekenntnis findet in diesem scheinbar so schlichten Satz seinen unbestreitbaren Höhepunkt.

Danach folgt die bisher sorgfältig vermiedene Sänger-Unifikation.² Wie mit einem Brechtschen V-Effekt singt nun nur noch der Tenor, die Rolle des Evangelisten betreffend, verlassend und kommentierend, und alle vier Sänger im Ensemble, auf einmal »von sich« redend, den Choral evozierend, das Werk vollendend und gleichzeitig brechend.

¹ Siehe Abschnitt 6.4.7 auf Seite 133.

² Siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 95.

Kapitel 23

Das Weihnachtsoratorium als Messkomposition

Eine weitere wichtige der verschiedenen, unterschiedlichsten Gliederungs- und Organisationsschichten des Weihnachtsoratoriums ist gegeben durch die Folge der sechs Sätze des Ordinariums der Messe. Jeder Teil des Weihnachtsoratoriums lässt nämlich einen zentralen Punkt des (in der Reihenfolge) entsprechenden Satzes des Messordinariums aufblitzen.

Diese Ordnungsschicht ist selbstverständlich nur eine sekundäre, und ist je Teil mehr oder weniger deutlich ausgeprägt, nichtsdestotrotz eindeutig nachweisbar.

Angeregt wurde diese Ordnungsschicht im Komponisten wahrscheinlich durch die Tatsache, dass der zweite Messsatz, das Gloria, ja der historische Gesang der Engel bei den Hirten *ist*. Die anderen Bezüge sind weniger direkt, weil dieser Anregung folgend erst danach (in Zeit-2 und Zeit-3) bewusst gesucht und gesetzt.

Am deutlichsten zeigt sich dies durch wörtliches Textzitat aus dem Ordinarium in Teil I; am indirektesten, nämlich nur vermittelt über die theologische Semantik, im letzten Teil.

Die Beziehungen zum Ordinarium sind im Einzelnen :

I	Kyrie	#7	»Er ist auf Erden kommen arm ... <i>Kyrieleis</i> .«	Choral
II	Gloria	#21	» <i>Ehre sei Gott</i> ...«	Turba
III	Credo	#31	»Schließe, mein Herze ... fest in <i>deinen Glau-</i> <i>ben</i> ein.«	Aria
IV	Sanctus	#36	»Fallt mit Danken, fällt mit <i>Loben</i> ..«	Chorus
V	Bene-dictus qui venit (<i>aber auch schon:</i>) in nomine domini	#51	».. wann <i>kömm</i> t der Trost der Seinen?« ganz Teil IV, der <i>Name</i> Jesu.	Terzett
VI	Agnus Dei	#64	Passions-Choral als hymnischer Abschluss, Feier der Erlösung durch die Opferung des <i>Osterlammes</i> .	Choral

Hier ist für den transmusikalischen Gehalt wieder einmal die Gleichsetzung verschiedener Zeitebenen von zentraler Bedeutung, das **Aufeinanderfalten** von **Einst und Jetzt**: Wenn nämlich die an sechs verschiedenen Feiertagen aufgeführten Teile Bestandteile *einer* zusammenhängenden Messe sind, dann gilt dies auch für die Zeit-1 zwischen den Feiertagen, die Profanzzeit, die Frei-Zeit. Dann wäre das Leben ein permanenter Gottesdienst. . .

23.1 Zum Kyrie

Genauere Betrachtung verdienen die Ecksätze:

Der Satz #7 (Choral und Accompagnato »Er ist auf Erden kommen arm . . . «) steht an zentraler Stelle des Geschehens, unmittelbar nach der Geburt Jesu, welche im Rezitativ #6 tatsächlich stattfindet.

In #7 wird das gerade etablierte grundlegende Grundschema-G (siehe oben, Abschnitt 4.8) zwar noch nicht durchbrochen, aber bereits durch eine herausfallende Satzform, einen Singularsatz, aufgeweicht: Das anstehende Accompagnato-Rezitativ wird kombiniert mit einem Choral, eine Singularsatzform, die in Teil II dieser Schrift als SB-Choral bezeichnet wird, siehe oben Abschnitt 6.4.13.

Während die Geburt selbst in einem einzigen Takt abgehandelt wird (dabei aber durch harmonische Mittel extrem, aber subtil betont, siehe oben Kapitel 10.5), behandeln #7 und #8 die äußeren Umstände der Geburt, das *skandalon natalis*.

Die dekadenten Idyllisierungen des Hirtenlebens im Rokoko und die Überhöhung naturnahen Lebens durch Teile der aufklärerischen Kulturkritik wirken bis heute fort und werfen ein den biblisch/theologischen Inhalten diametral entgegengesetztes Licht auf die Umstände von Jesu Geburt.

Diese steht nämlich (dialektischer Weise) unter einem schlechten Stern: Seine (irdische) Eltern waren wahrscheinlich geachtete Mitglieder des Mittelstandes, nicht reich im Sinne der im NT oft zitierten Großgrundbesitzer, aber durchaus bürgerlich.

Für diese guten Bürger nun findet sich kein Platz in der Herberge: Die Mitmenschen finden sich nicht bereit, einer Hochschwangeren ihren Schlafplatz zu opfern; noch viel weniger ist die Welt bereit, die Menschwerdung Gottes anzunehmen.

Die HIRTEN andererseits sind niedrigst qualifizierte Tagelöhner, nahe am Verhungern und in Höhlen übernachtend. Der Skandal, dass unter diesen ein gutbürgerliches Ehepaar seinen Stammhalter bekommt, lässt sich nachvollziehen, wenn wir Heutigen den Stall ersetzen durch Obdachlosenasyll oder Übergangsheim.

Bach war die Niedrigkeit menschlicher Existenz und die Bedeutung der Geburtsumstände durchaus bewusst: Der Satz #7 ist nämlich musikalisch gleichzeitig arm und reich (»Er ist auf Erden kommen *arm*, . . . dass er (uns) in dem Himmel mache *reich*.«)

Reich ist der Satz durch Zunahme der selbstständigen Stimmen:

Aria	#4	dreistimmig	(Vl&Ob unis., Alt-Solo, bc.)
Arioso	#7	fünfstimmig	(2 Ob, Sopran, Bass, b. c.)
Aria	#8	sechstimmig	(Trp, Bass, V1 1, V1 2, Vla, b. c.)

Dieser Reichtum aber ist zunächst nur oberflächlich- Wichtiger ist der harmonische Reichtum: Dieser Satz enthält Kadenzten nach den entlegensten Tonarten, unter anderem nach c-moll, C-Dur, G-Dur, d-moll, a-moll, e-moll. ^{†760} Die Tonklassen *es* und *as* erklingen zum ersten Mal (T. 27 einmal *as*, 27/28 3+3=6 mal *es*, T. 30 *b*, welches im Choral #5 bereits einmal erklang und dort den enharmonischen Zirkel kurzzeitig schloss; das *cis* in T. 30 lässt sich auch als *des* deuten (vergleiche KdF Dezimenkanon, T. 39, siehe oben Abschnitt 10.6 auf Seite 220.)

Wie alle Originalkompositionen des Weihnachtsoratoriums trägt auch dieser Satz zur Tonart-Architektur des Gesamtwerkes Entscheidendes bei:

Nicht nur, dass er die exzeptionellen Tonarten des ersten Teiles (a-moll und e-moll) noch einmal berührt und zum subdominanten Zentrum C-Dur in Beziehung setzt – die semantisch/symbolisch so zentrale Tonart c-moll wird im gesamten Werk nur hier und in den beiden anderen SB-Chorälen überhaupt ausgesprochen.¹

»Arm« ist der Satz ebenfalls in mehrfacher Hinsicht: Der Choral wird einstimmig, ohne Harmonisierung vorgetragen. Die Kontrapunkte (Ob 1, Ob 2, b. c.) verlaufen, besonders da, wo die vierte Stimme (Choral oder Rezitativ) hinzukommt, in Sext- oder Terzparallelen: Höchste Ausdruckskraft und Bedeutung der Harmonik, konzentrierteste Künstlichkeit der kontrapunktischen Technik wird angewandt auf einfachstes Material und »naive« (= native) Motivik. Wo es physikalisch vierstimmig wird, hält die Choralstimme häufig nur einen Liegeton: Die eigentliche Stimmführung bleibt dreistimmig.

Dieser kleine, aber zentrale Satz, eine Keimzelle für die zunehmende Kombination von Formprinzipien bis zum Ende des Gesamtwerkes, ^{↑378↑759} ist meisterhaft tiefgestapelte *musica povera*.

⁹⁸⁷ Ihren Höhepunkt findet diese Gestaltung in dem abschließenden »Kyrieleis«, welches vier Silben schlicht und ergreifend auf nur einer einzigen Tonhöhe bringt. Schon allein durch die Version der Aussprache »ky-ri-e-lais«, welche die volkstümliche Zusammenziehung zweier griechischer Worte ist, begibt sich der Satz bewusst in die Sphäre der kleinen Leute. Man bedenke dabei, dass in der ursprünglichen Besetzung der auf den Sopran reduzierte Chor ein *Kinderchor* ist.

Der Verfasser kann sich an Stimmungen erinnern, in denen er diese vier Noten für die wahrhaftigste (und somit bedeutendste) Vertonung des Kyrie überhaupt gehalten hat und sie selbst für den ersten und dritten Satz der h-moll-Messe nicht hergegeben hätte.

23.2 Zum Gloria

Der Gesang der Himmlischen Heerscharen, das Gloria, ist selbstverständlich der deutlichste Mess-Satz und überhaupt Ursache der anderen Zitate des Ordinarius.

Ist Bach mit dem Weihnachtsoratorium auch der Erfinder der Deutschen Messe? (Wieder eine Frage an die historische Musikwissenschaft ;-)

Interessant sind zwei kleine Details:

– In den letzten Takten des Turba-Chores »Ehre sei Gott ...« spielt die den Tenor heterophon stützende Oboe da caccia allerdeutlichst die Signatur des Meisters

B–A–C–H

– Darauf folgt das ein Rezitativ der Accompagnato-Schicht #22, welches wir oben schon belächelten: Es ist ein Singularsatz, weil ausnahmsweise unbegleitet, und

¹ Siehe Abschnitt 12.5 auf Seite 252.

auch inhaltlich reichlich komisch, denn es beginnt mit der etwas unangemessenen Bemerkung »*So recht ihr Engel, jauchzt und singet . . .*«

Die Textfortsetzung allerdings ist tatsächlich höchst bemerkenswert:

»... *dass es uns heut so schön gelinget!*
Auf denn, wir stimmen mit euch ein,
 ...«

Dies ist mehr als die normale Überleitungsfunktion vom Einst zum Jetzt, vom vorhergehenden historischen Chor zum nachfolgenden Choral der Gemeinde »Wir singen dir ...«.

Im Kontext des gerade signierten Satzes von Bachs einzigem Satz seiner Deutschen Messe ist dieser Text nichts weniger als explizit ausgesprochenes künstlerisches Programm.

23.3 Zum Agnus Dei

Das Agnus Dei findet in der allerletzten Nummer des Weihnachtsoratoriums statt, im krönenden figurierten Schlusschoral, und zwar allein durch die Wahl der Melodie.

In dialektischerweise gleichzeitiger triumphaler Klangfülle wie in schmerzlicher Direktheit erklingt die Choralmelodie »Herzlich tut mich verlangen«, uns Heutigen am stärksten assoziiert mit der Strophe »O Haupt voll Blut und Wunden«. In ihrer klaren, lichtüberströmten Sachlichkeit ist der krönende Abschluss des Gesamtwerkes tatsächlich eine zutiefst erschütternde Kreuzigungsdarstellung.

Dieser letzte Choral ist ja auch der erste Choral, dort in Teil I in Satz #5 auf den Text »Wie soll ich dich empfangen?«. Wenn er dort, im härtesten a-moll, auf die Arie »Bereite dich, Zion!« antwortet, werden allein durch die (von uns Heutigen so zu empfindende) Kühnheit der Wahl dieser Melodie die künftige Folter, das Sterben Jesu und die mörderische Ablehnung seines Tuns durch »Zion« schon vorweggenommen. Die ersten Töne dieses Choraleinsatzes bewirken stets tiefstes Erschrecken über die Unausweichlichkeit dessen, was jedem gerade erst geborenem Kinde noch begegnen wird – ein Moment kosmischer Ausweglosigkeit.



Einige Autoren leugnen hier den Passionsbezug und argumentieren, dass dieser Choral für Bachs Zeitgenossen keineswegs ein typischer Sterbe- oder Passionschoral war.² In der Tat hat diese Choralmelodie (wie die meisten) die verschiedensten Strophen und Textierungen und lässt sich durchaus in nicht wenigen Adventsmusiken von Vorgängern und Zeitgenossen finden.

² Siehe Abschnitt 13.5 auf Seite 281.

Dem ist zweierlei entgegenzuhalten:

1 –

Das Weihnachtsoratorium wurde wahrscheinlich 5 bis 9 Jahre nach den beiden Passionen Bachs aufgeführt.

Selbst wenn diese an seinem Publikum ohne langanhaltenden Eindruck vorübergegangen sein sollten, in Bachs Denken und seiner kompositorischen Sprache – genau wie für uns, der unser Musikverständnis so stark von Bach beeinflusst, ja bestimmt ist – ist diese Melodie, welche als sein erster und letzter Choralsatz das Weihnachtsoratorium umrahmt, der Passionschoral schlechthin.

2 –

Wichtiger noch ist das theologische Argument:

Der Text des Schlusschorals »*Nun* seid ihr wohl gerochen . . . , denn Christus *hat* zerbrochen, was Euch zuwider war . . . « bezieht sich nämlich in keiner Weise auf das Weihnachtsgeschehen.

Heilbringend für den Christen (jedenfalls gemäß den Lehren fast aller christlichen Bekenntnisse) ist nicht die Geburt Jesu, – ja, nicht einmal sein segensreiches Wirken und seine Lehre oder sein Kreuzestod, sondern seine Auferstehung.

Am Fest Epiphaniäs greift also die Musik durch die Wahl der Melodie auf Karfreitag vor, auf Verrat, Folterung und Hinrichtung; durch die Wahl der Harmonik jedoch noch weiter: auf Ostersonntag, Sieg und Auferstehung.

Text und Musik aber greifen – eschatologisch – noch weiter in die Zukunft aus: Jenseits des Kirchenjahres, jenseits aller Kirchenjahre symbolisieren sie das kommende Reich, das neue Jerusalem. »Tod, Teufel, Sünd und Hölle« sind ja weder zu Bachs noch zu unseren Zeiten »ganz und gar geschwächt«, vielmehr – im Gegenteil – äußerst rege, sei es in Bosnien, Ruanda oder in »unserer Herzensstube«.

Die allerletzte Zeile des Textes jedoch führt wieder zurück ganz zum Beginn des Werkes, zurück zum dort geschilderten physischen Vorgang der Geburt eines Säugetieres, und in eines der Zentren der Weihnachtsbotschaft: Das Wort Geschlecht hat vielleicht deshalb heute eine leicht pejorative Färbung, weil es uns an unsere Bedingtheit und Beschränktheit gemahnt, an die Verankertheit, ja Begründetheit unseres freien Geistes in den Fesseln der verletzligen und hilflosen Fleischlichkeit.

Aber *HOMO FACTUS EST*, Gott selbst hat sich in diese Fesseln begeben, und deshalb kann der Komponist des Weihnachtsoratoriums am Ende gewiss verkünden:

»Bei Gott hat seine Stelle,
das menschliche Geschlecht.«

Teil VI

Anhänge

Anhang A

Beiträge der rechten Hand des Generalbasses zu den Tonklassenmengen

Im Rahmen jeder Beschäftigung mit einem Werk der Epoche des Generalbasses, auch *Basso continuo* genannt, abgekürzt b. c., muss diese Stimme stets sorgfältig gespielt oder zumindest gelesen werden, und das immer im Zusammenhang mit den übrigen notierten Stimmen.

Der b. c. besteht bekanntlich aus der Bass-Stimme, plus zusätzlicher Bezifferung, welche die von der *rechten Hand des Klavierspielers* zu spielenden Tonklassen angibt, abgekürzt im Folgenden als »r. Hd.«

Während fast der gesamten Dauer des Weihnachtsoratoriums, wie in Werken dieser Epoche üblich, kommt der Bezifferung keine kompositorische Bedeutung zu, sondern sie »bestätigt lediglich« die Harmonik, »welche sich [...] im Verhältnis der Gesangs- bzw. Melodiestimme zur instrumentalen Bass-Stimme konstituiert.« (Hoyer, 2012, S. 64)

Um so bemerkenswerter (a) die gar nicht so wenigen Stellen, an denen von einer solch simplen Verdoppelung abweichende Verhältnisse vorliegen, also Tonklassen nur in der r. Hd. auftreten, oder im Gegenteil dort fehlen, und (b) dass in der Literatur zu diesen Stellen nichts zu finden ist.

Dieser Anhang bringt beschreibt als bemerkenswert aufgefallenen Stellen in ihrer Zeit-1-lichen Reihenfolge. Das umfasst sowohl Unklarheiten innerhalb der Stimme selber, als auch an sich unkritische Stellen, die aber für das Gesamtwerk besonders relevant sind. Einige davon werden an den entsprechenden Stellen des Haupttextes referiert.

Die meisten Stellen haben wir verglichen mit der Handschrift, über den Netzzugriff bei Bach (1734). Dort finden sich die Generalbassziffern unter dem Link »D-B Mus. ms. Bach St 112<NUM>, Faszikel 1*«, wobei <NUM> die Nummer des Teiles in römischen Zahlen ist. Die Koordinate der nächst-feineren Ebene, die Bezeichnung der relevanten bezifferte Stimmen (die auch eine transponierte »in D« sein kann!) ist dabei leider uneinheitlich. Die genaue Position der Vergleichsstelle (Name der Stimme, Seite, Zeile, Takt) ist meist je einzeln extra angegeben.

Bei der Bewertung/Auswertung der folgenden Befunde muss berücksichtigt werden, dass die Quellen (also die bezifferte Orgel-Stimmen der verschiedenen Teile) laut Blankenburg und Dürr (1962) zwar von verschiedenen Schreibern stammen, die Bezifferung aber immer vom Komponisten höchstderoselbst.

Hier zunächst die Definition der wichtigsten wiederkehrenden Fälle, auf die dann die Einzelbeschreibungen per Schlüsselwort bezugnehmen werden:

- **bc-secco**
Bei den Secco-Rezitativen ist es fast unvermeidlich, dass viele der erklingenden Tonklassen des herrschenden Akkordes sich ausschließlich in der r. Hd. befinden.
- **bc-seccoSign**
Ein allerdings nicht so häufiger Unterfall davon ist, dass sich darunter für die Harmonik signifikante Tonklassen befinden, oder gar *neu eingeführte*. (Letzteres wird bei der in Kapitel 10 angewandten Methode ja per Satz/Satz-Nummer ermittelt.) Derartige Tonklassen können für die Gesamtarchitektur oder für die Semantik durchaus wichtig werden, was aber immer im Einzelfall zu prüfen ist.
- **bc-choral**
Die vollen Choralsätzen zeigen das extreme Gegenteil des Verhältnisses: Dort finden sich fast niemals zusätzliche Töne in der r. Hd. (Das gilt auch für die obligat mitlaufenden Instrumente, die wenigen Ausnahmen davon finden sich in Anhang B.)
- **bc-acc**
Bei lockerer besetzten Sätzen (Arien mit obligatem Instrument, den Accompanati, Chorsätze), können durchaus Tonklassen ausschließlich in der rechten Hand auftreten. Deren Aufgabe ist es ja, die herrschende Harmonik »direkt« zu realisieren. Allerdings ist es üblich, dass die dort erklingenden Tonklassen im sehr nahen Umfeld auch in den Melodieinstrumenten bald auftreten werden oder aufgetreten sind.
- **bc-accSign**
Dementsprechend ist der Fall nicht einfach und eindeutig zu erkennen, wenn Tonklassen, die *ausschließlich* in der r. Hd. erklingen, analog zum Fall **bc-seccoSign** die dort erläuterte Signifikanz zukommt. Dies hängt nicht zuletzt davon ab, ob die Tonklassen als solche schon signifikant und herausfallend sind.
- **bc-accFehlt**
Selten und deshalb fast immer signifikant ist der duale Fall, dass eine in den anderen Stimmen erklingende und naheliegende Tonhöhe in Bezifferung und Griff der r. Hd. *explizit nicht* erscheint.
- **bc-tacet**
Dass der b. c. als Ganzer an bestimmten Stellen pausiert (Halbtakte während der Echo-Stellen »Ja, ja« / »Nein, nein«) ist eine absolute Ausnahme in #39, siehe Abschnitt 16.39 auf Seite 324.

Soweit die Grundfälle, in die sich jedes Auftreten des b. c. einordnen lassen kann.

Hier nun einige oft wiederkehrende Sonderfälle:

– **bc-5fehlt**

Die Bezifferung der reinen Quinten erfordert oft ein Kreuz-Versetzungszeichen, da dieses in den Schlüssel-Vorzeichen des Satzes nicht enthalten ist. Dies wird üblicherweise als Durchstreichung »~~5~~« geschrieben. Es fehlt an einigen Stellen, entweder aus Flüchtigkeit, oder weil seine Ergänzung durch den Interpreten als selbstverständlich angenommen wurde. Letzteres ist allerdings durchaus kritisch, denn den folgenden Fall gibt es auch, und einmal sogar in unmittelbarer Nachbarschaft:

– **bc-5hv**

Es gibt durchaus einige (wenige) hartverminderte Akkorde, also Septakkorde mit verminderter Quinte.

– **bc-3fehlt**

An einigen Stellen fehlt das Dur-Versetzungszeichen vor der Terz, entweder aus Flüchtigkeit oder weil seine Ergänzung durch den Interpreten als selbstverständlich angenommen wurde.

– **bc-sich**

Hingegen gibt es Sicherheits-Versetzungszeichen, die eigentlich überflüssig sind. Die Schreib- und Behandlungsweise der b.c.-Stimme ist *nicht durchgehend einheitlich*, was die Beurteilung kritischer Stellen zusätzlich erschwert.

– **bc-wider**

Es gibt an wenigen Stellen eindeutige Widersprüche zwischen der Ziffernsetzung in der b.c.-Stimme und der Klanglichkeit der Melodiestimmen. (Dabei ist wahrscheinlich grundsätzlich eine Flüchtigkeit in der Herstellung der Bezifferung zu vermuten.)

– **bc-9-8**

In einigen Sätzen finden sich gehäuft in der Bezifferung klanglich sehr reizvolle und satztechnisch korrekte Nonen-Vorhalte, die trotz der Dichte des umgebenden Satzes *ausschließlich* in der r. Hd. erklingen.

Im Einzelnen sind uns beim Studium der Generalbass-Stimme folgende Stellen aufgefallen:

– #1, T. 71, Zählzeit 1: **bc-5fehlt**.

Alle Stimmen bringen Tonklasse *gis*, also fehlt hier ein ~~5~~. Vergleich mit der Handschrift (Signatur D-B Mus.ms. Bach St 112 I, Faszikel 1, Stimme »Organo (transponiert, beziffert«), Seite 1, Zeile 9, Takt 1 zeigt denselben Befund.

– #2, T. 11: **bc-seccoSign**.

Das *gis* liegt nur in der r. Hd. Dies ist signifikant, da die Singstimme vorher und nachher (fast schon querständig) durchaus *g* bringt. (Das *gis*'' erklingt dann in T. 14 allerdings auch einmal in der Singstimme.)

– #3, T. 10: **bc-3fehlt**

Allerletzte Note, die Ziffer »#« über dem *e* fehlt.

Der Vergleich mit der Handschrift, wie oben, Seite 2, letzter Takt, ergibt denselben Befund.

- #4, T. 1: **bc-acc**.
Der Leitton *gis* erklingt zunächst nur in der r. Hd. Dies ist aber durchaus im Rahmen des Normalen, siehe z. B. auch T. 42, 49. Aber das allererste *fis* in T. 31 ist **bc-accSign**.
- #7, T. 27, 2. Viertel: **bc-accFehlt**.
Dass vereinzelt *as* ist in der r. Hd. ausdrücklich *nicht* enthalten. Dies ist ein wichtiger Fakt und ausführlich diskutiert mit ^{†762} in Abschnitt 10.6 auf Seite 221.
- #7, T. 43 und 53: **bc-accSign**.
Es erklingen auf den Text »Welt« und »Mensch« *Dv*-Klänge nur in der r. Hd. Zwar folgen die beiden Instrumente sehr bald, sogar mit zusätzlicher Information, die deren Mehrdeutigkeit auflöst, dennoch sind diese Stellen von zentraler Semantik, deshalb auch aufführungstechnisch höchst delikate und ausführlich diskutiert in Abschnitt 10.6 auf Seite 222.
- #8, T. 95: **bc-acc**.
Der Leitton *eis* erklingt ausschließlich in der r. Hd., ist aber ein Normalfall.
- #8, T. 101:
Die NBA setzt ungewöhnlicherweise die Terz über die Quinte: $cis^{\#}$.
Die Handschrift (wie oben, Seite 5, viertletzte Zeile, letzter Takt) sieht für uns aber eher aus wie $h^{\#}$:

- Dies scheint logischer, besonders weil danach eine »6« folgt, also $7-6 = h-a$ gemeint sein könnte.
Damit ergäbe sich (a) die Septime nur in der r. Hd. = **bs-accSign**, und (b) ein **bc-3fehlt**, was ja aber beides nicht ungewöhnlich ist.
- #15, T. 33: **bc-acc**.
Letztes Achtel: Leitton *cis* ausschließlich in r. Hd., aber normale Verwendung.
- #18, T. 2:
Ein Leseproblem, das nicht im Generalbass liegt, aber als sehr ähnliches hier erwähnt sei: die Tonklasse *g* wird nur in einer unauffälligen Vorschlags-Note der Vokalstimme eingeführt.
- #19, T. 55/120/138/151: **bc-acc**.
Jeweils letzte Zählzeit: Leitttöne *cis*, *gis*, *dis* und *dis* ausschließlich in r. Hd., aber normale Verwendung.

- #21, T. 32, zweites Achtel: **bc-sich**.

- #21, T. 36, letzte Zählzeit: **bc-accSign**
 Zunächst ziemlich normale Verwendung, aber auffällig ist, dass es selbst in einem so dichten Satz reine r. Hd.-Töne geben kann: die Tonklasse *d* wird nur durch die Bezeichnung e^7 eingeführt.
 Der Vergleich mit der Handschrift (D-B Mus. ms. Bach St 112II, Faszikel 1*, Stimme »Organo«, Seite 4, letztes System, erster vollständiger Takt) ergibt denselben Befund.

- #27, T. 5, zweite Note:
 Redundante »3« über dem *e*. Handschrift (D-B Mus.ms. Bach St 112 III, Faszikel 1, Stimme »Organo (transponiert, beziffert)«) Seite 1, Zeile 13, T.6 ist wahrscheinlich auch eine »3«.

- #29, T. 9 (und 51): **bc-acc**.
 Der Leitton *dis* und der Vorhaltsklang davor erklingen nur in r. Hd.; eine in einem solch dünnen Satz durchaus normale, aber halt sehr deutliche Verwendung.

- #29, T. 46:
 Der Vergleich mit der Handschrift (D-B Mus. ms. Bach St 112III, Faszikel 1, Stimme »Organo«, Seite 2, Zeile 6, Takt 3), zeigt die 3 schon auf dem zweiten statt dem dritten Sechzehntel, was aber eine Verschiebung rein aus Platzmangel sein kann. Im Gesamtsatz sind jedenfalls beide Varianten sinnvoll:



Auffällig wieder die Anordnung der Ziffern über dem fünften Sechzehntel: $a^{\overset{4}{2}5}$, aber das Gemeinte ist eindeutig und korrekt, gemeinsamer Quart- und Nonen-Vorhalt.

Die »2« scheint in der Handschrift oft wie eine Tilde auszusehen.

- dto, T. 52: **bc-acc**.
 Leitton *dis* ausschließlich in r. Hd., aber normale Verwendung.

- dto., T. 102: **bc-acc**.
 Leitton *dis* ausschließlich in r. Hd., aber normale Verwendung.

– #30, T. 14:

Die wichtige Rezitiv-Stelle »und bewegte sie in ihrem Herzen«¹ ist von der Notation her durchaus kritisch:

Die ersten beiden Achtel von T. 14 bringen eindeutig mit *gis+h+eis* eine Umkehrung des verkürzten Dominantseptakkordes.

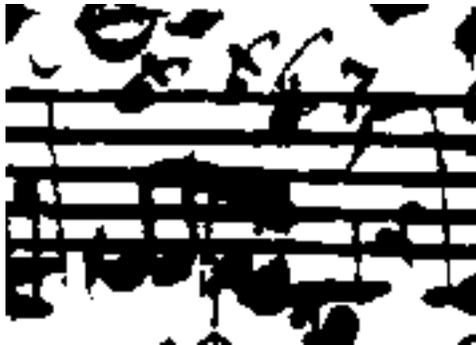
Auf dem dritten Achtel wird dessen Quinte (im Bass liegend) tiefalteriert, es klingt *g+h+eis* mit nämlicher Funktion.

Auf dem vierten Achtel ein Durchgangs-Quartsextakkord, im Zuge der normalen **bc-secco** Satzweise klingt das *d* nur in der r. Hd.

Auf dem fünften Achtel ist nun eindeutig der **Dv** *eis+gis+h+d* gemeint, aber das Kreuz-Versetzungszeichen für die Terz »*♯*« fehlt! Ein Fall von **bc-5fehlt** (notiert als **bc-3fehlt**), der umso schwerwiegender ist, da zwei Achtel zuvor ja (a) explizit ein aufgelöstes *g* notiert ist und (b) damit ein hartverminderter (tiefalterierte Quinte) auch tatsächlich gemeint war.

Vergleiche besonders #48 weiter unten.

Der Vergleich mit der Handschrift (wie oben, Seite 3, Zeile 6, vorletzter Takt) zeigt dasselbe:



– #31:

Die dünne Besetzung, eine Gesangsstimme und nur ein obligates Instrument, das zeitweise gar unisono mitgeht, bewirkt eine Fülle von Tönen nur in der r. Hd. Die meisten sind normale Verwendung **bc-acc**.

Allerdings gibt es auch Besonderheiten:

- T. 29, 2. Viertel: **bc-accSign**, Ton *e* bewirkt eine deutliche Umfärbung zur Subdominanten.
- T. 36, 4. Achtel: **bc-acc**, Leitton *gis* nur in r. Hd., aber ziemlich normaler Gebrauch.
- T. 45, 2. Viertel: **bc-acc**, Leitton *eis* nur in r. Hd., wegen dem Orgelpunkt schon stärker signifikant, geht in Richtung **bc-accSign**.
- T. 49, 2. Viertel: **bc-accSign**, da scharfe Reibung der r. Hd. *eis+gis+h+cis* zum Vorhalt *d* im Soloinstrument. Bisherige ähnliche Stellen waren immer »7–6« beziffert oder ähnlich. Gemeint ist übrigens *gis*, das Versetzungszeichen fehlt, also **bc-5fehlt**, notiert als **bc-3fehlt**.

¹ Siehe Abschnitt 15.30 auf Seite 320.

- T. 51, 1. Viertel: **bc-acc**, Leitton *ais* ist nur in r. Hd., aber normale Antezipation.
 - T. 53, 1. Viertel: **bc-acc**, Grundton *e* ist nur in r. Hd., aber normale Antezipation.
 - T. 54, 4. Achtel: **bc-acc**, Ton *dis* ist nur in r. Hd., aber normale Antezipation.
- Ähnliche folgen noch mehrere und werden ab jetzt nicht mehr einzeln aufgeführt.
- T. 56, letztes Achtel: **bc-5fehlt**, gemeint aber nicht notiert ist *gis*.
 - T. 57, 1. Achtel, **bc-9-8**: \emptyset ist eine *völlig freie, zusätzliche Klanglichkeit* durch die r. Hd., hier stark reibend zu den Melodieinstrumenten.

Genau dieser Vorhalt wird im Folgenden in ähnlicher Form und Funktion noch öfter angebracht werden, und immer ähnlich spontan.

Die Herausgeber erhöhen das *gis* auf der Eins von T. 56 explizit durch \emptyset , wovon sich im Manuskript nichts findet, was aber eindeutig gemeint ist. Takte 56/57 in der Handschrift (loc. cit.) Seite 3, viertletzte Zeile, Takt 4:



- T. 113, 1. Achtel: **bc-9-8**, die \emptyset ist wieder spontane Gestaltung. (Im Gegensatz zu z. B. T. 120, wo sie das Melodieinstrument reflektiert.) Im Manuskript wie oben, Seite 4, Zeile 3, vorletzter Takt.
- #34, T. 1: **bc-seccoSign**.
Leitton *dis* nur in r. Hd., böse Falle für die Tonmengen-Analyse, da nur einmal auftretend.
 - #34, T. 5 und 6: **bc-seccoSign**.
Leitton *eis* nur in r. Hd.
 - #38, T. 5: **bc-3fehlt**.
Handschrift D-B Mus. ms. Bach St 112 IV, Faszikel 1, Stimme »Organo (transponiert, beziffert)«, Seite 2, Zeile 3, drittletzter Takt hat » \emptyset «, nämlich *fis* und nicht *f*. Diese Erhöhung fehlt in der Druckausgabe.
 - #41, T. 66: (evtl. als **bc-3fehlt** auffassbar.)
Nach dem exzeptionellen *as* im Bass (zweites Viertel, zweites Sechzehntel; siehe ^{†769ff} in Abschnitt 10.6 auf Seite 221) hat die Bezifferung auf letzter Zählzeit in der Druckausgabe keinen Sicherheitsauflöser für das gemeinte *a*. Die Handschrift (loc. cit.) Seite 4, Anfang von Zeile 7 scheint hingegen ein » \emptyset « zu haben.

- #45, T. 27, erstes Viertel: **bc-5fehlt**.
Gemeint ist *gis+his+dis+fis*, aber nicht notiert: Das » \sharp « fehlt. Der Vergleich mit der Handschrift D-B Mus. ms. Bach St 112V, Faszikel 1*, Stimme »Organo (transponiert, beziffert)«, Seite 2, vorletzte Zeile, vorletzter Takt) ergibt dasselbe. Gleich im nächsten Klang ist hingegen *gis* als » \flat « explizit notiert.

- #47, T. 53, erstes Viertel: **bc-5fehlt**.
Wieder fehlendes Kreuz für die 5 (*dis* statt *d*), auch im Manuskript (loc. cit.) Seite 3, Zeile 7, letzter Takt.
Hingegen auf dem letzten Achtel des Taktes explizit notiert als » \sharp «.
In T. 50 ergänzt durch den Herausgeber als » \sharp « und » \flat «, aber nicht so in der Handschrift.

Dieselben Verhältnisse sind im Rest des Satzes notorisch und werden nicht mehr einzeln erwähnt.

- dto., T. 59 und T. 71, je erstes Achtel: **bc-9-8**.
Manuskript nur »9«; Herausgeber ergänzten zutreffenderweise » \flat «.

- dto., T. 62, drittletztes Sechzehntel: **bc-accSign**.
Sehr schöne Reibung von Dur und moll-Terz: *his* (Terz der DD) in r. Hd. gleichzeitig mit der Vorwegnahme *h* (Sept der D) im Obligat-Instrument. Manuskript (loc. cit.) Seite 3, Zeile 9, erster vollständiger Takt, bestätigt das. Obwohl die »7« in T. 126 sich wohl eher aus dem Kontext von den Melodie-stimmen von den Herausgebern rekonstruiert worden ist:



- dto., T. 119, seltene Schreibweise mit expliziter »3« statt wie üblich einfach nur das Kreuz.

- #48, T. 2, zweite Halbe: **bc-5fehlt** (notiert als **bc-3fehlt**).
Gemeint ist der Dv *his+dis+fis+a*, beim *dis* (Quinte der verkürzten Dominantfunktion, notiert als Terz) fehlt das Kreuz. Bemerkenswert, weil es einen Takt später (mit \sharp) explizit notiert ist. Die Handschrift (wie oben, Seite 4, Zeile 5, Takt 4) zeigt dasselbe.

- #49, T. 7, drittes Viertel: **bc-accSign**.
Bemerkenswerter Wechsel von Subdominante A-Dur in die Dominante H⁷ ohne eine Schritt im Bass, nämlich in den Sekundakkord. Das wichtige *h* klingt nur in r. Hd.

- #50, T. 16, zweites Viertel, **bc-acc**, die Antezipation des Leittons *ais* ist durchaus normal.
- dto., T. 19, erstes Viertel, **bc-seccSign**, Subdominante mit Sixte ajoutée. (Auf dem zweiten Achtel darf man eine »7« ergänzen.)
- #51 **bc-accSign** / **bc-wider** durchaus fraglich:
Sind die unterschiedlichen Notationsgranularitäten beabsichtigt oder der Eile geschuldet? Während in T. 126 (und anderswo) die Vorwegnahmen und Vorhalte der Melodiestimme genauestens in der Bezifferung wiedergegeben sind, wird hingegen in T. 136 der Vorhalt 3-2 des Tenors (mit hart klingendem Ergebnis) ignoriert.
- #51 T. 148: **bc-9-8**.
- #54, T. 114, letztes Achtel:

$$\begin{array}{ccc} & 7 & 9 \\ & 2 & 7 \\ & \cancel{7} & \cancel{7} \end{array}$$

 Ungewöhnliche Anordnung der Bezifferung, $\text{cis}^{\cancel{7}}$. Man würde eher $\text{cis}^{\cancel{7}}$ erwarten. Bezeichnung ist aber allemal ein Artefakt, wegen des Durchganges (oder Sext-Vorhaltes) vor dem Basston. Der Klang ist ein einfacher E^{7-} . Der Ton, der alles erklärt, das *e*, klingt in Trp2, tritt aber in den Ziffern nicht auf, da er zufälligerweise die Terz des Durchgangstones ist.
- #56, T. 6, zweites Viertel: **bc-accSign**.
Die Sixte ajoutée *gis* klingt nur in der r. Hd.
- #57, T. 62, zweites Achtel: **bc-accSign**.
Die Septime der Kadenz klingt nur in r. Hd., selbst in einem (potentiell) so dichten Satz.
- dto., T. 85, letztes Achtel: **bc-accSign**.
Hier sogar motivische Substanz in der Bezifferung! Der »Durchgang im Durchgang«, die Sechzehntel *h-a-gis* erklingen ausschließlich in der r. Hd. und beschleunigen sogar noch den Summenrhythmus und den harmonischen Rhythmus (wenn auch diesen nur auf tertiärer Ebene).
- #58, T. 2: **bc-secco** oder **bc-seccoSign**.
Ton *gis* nur in r. Hd., aber kurz danach auch im Tenor, also eher noch der »normalen Ergänzbarkeit« zuzurechnen.
- dto., T. 15: **bc-seccoSign**
Ton *b* nur in r. Hd., sehr signifikant, weil damit ^{†699} das Maximum von fünfzehn Tonklassen erreicht wird, wie diskutiert in Abschnitt 10.8 auf Seite 225 und benachbarten Abschnitten.
- #60, T. 4, drittes Viertel: **bc-5fehlt** (notiert als **bc-3fehlt**). So auch im Manuskript (loc. cit.) Seite 4, letzte Doppelzeile, vorletzter Takt.
- #61, T. 15, erstes Viertel **bc-5fehlt** (notiert als **bc-3fehlt**). Drittes Viertel **bc-5fehlt** und **bc-9-8**.

- dto., T. 20, drittes Viertel: **bc-5fehlt** oder **bc-5hv**?

Dieses ist eine der *kritischsten Stellen* unserer Liste:

Bei den vorangehenden Stellen war die fehlende Erhöhung der Quinte eindeutig von den Melodiestimmen gefordert. Hier hingegen ist (bei identischem Basston und Bezifferung wie #60 T.4) aber auch tatsächlich der Klang *eis+g+h+d* möglich, also der verkürzte hartverminderte Septnonakkord (Englisch »German Sixth«), als Doppeldominante in h-moll ja keinesfalls üblich.

Beim Durchspielen erlaubt das Stilempfinden durchaus beides; wir empfinden eine leichte Präferenz zum *g*.

- #62, T. 134, ab drittem Achtel, und Anfang Folgetakt **bc-wider**:

Die Folge der Ziffern ist 6-♭-9-♭ auf drittem Achtel, viertem Achtel, erstem Sechzehntel (des Folgetaktes), zweitem Sechzehntel.

Die erste ♭ über dem *gis* kann so nicht stimmen, *eis* kann nicht gemeint sein.

Um ein Sechzehntel nach hinten oder vorne auf ein *fis* verschoben würde sie das *dis* korrekt wiedergeben.

Soll die Ziffer an der Stelle bleiben, so muss sie in ein ♯ korrigiert werden.

(Das Manuskript, St112VI, Faszikel 1*, Stimme »Orgel (transponiert, beziffert)«, S. 7, Zeile 2, T. 2, zeigt denselben Befund.)

- #64, T. 2, zweites Viertel **bc-wider** oder **bc-accSign**:

Die Bezifferung sagt $d^{\frac{7}{4}2} = e+g+c+d$. Der Orchestersatz bringt aber deutlich

$d^{\frac{5}{4}2} = e+g+a+d$. So noch öfters. Der Vergleich mit der Handschrift (wie oben,

Seite 7, Zeile 8, Takt 3) bestätigt das. Vielleicht muss man tatsächlich das $d^{\frac{7}{4}2}$ als

$d^{\frac{7}{5}4} = e+g+a+c+d$ interpretieren, was bemerkenswerterweise ein *pentatonisches Total* ergibt, wovon das $c=7$ nur in der r. Hd. liegt.

- dto., T. 67: **bc-accSign**.

Auf der zweiten Hälfte erklingt die Septime der Dominante *g* nur in der r. Hd., wegen der Bezifferung $cis^{\frac{6}{5}}$.

In der ersten Hälfte des Taktes erklang *gis*, und die Herausgeber ergänzten

den Strich in $d^{\frac{6}{4}2}$, siehe Manuskript (loc. cit.) Seite 8, Zeile 4, Takt 2. Allerdings fehlt dann bei der zweiten Hälfte ein Sicherheitsauflöser vor der 5 (**bc-5fehlt**).

- dto., T. 68: **bc-accSign** und **bc-accFehlt**.

Zweites Viertel: Die Subdominante der allerletzten Kadenz des Gesamtwerkes trägt die Sixte ajoutée in r. Hd. und in den Instrumenten, aber die Quinte nur in der r. Hd. (und der Pauke).

Und der vorletzte Akkord, die Dominante, *trägt keine Septime*, nirgendwo. Welch Subtilität in Klanggestaltung und Symbolbedeutung!

Anhang B

Obligate Instrumente in den Choralsätzen: Ausnahmen von der reinen Verdoppelung

- #12, Takt 16, Tenor/Oboe da caccia: Quintparallelen, »vermindert – rein, lass das sein!«
- #17, Takt 8, Tenor/Oboe da caccia: Septime der Dominante *ausschließlich* in Ob.
- #23, VI1, VI2 und Vla gehen mit S, A, T.
(Oboen freie Einwürfe)
Orchester-Bass mit Chor-Bass, aber durchweg figuriert.
In ganzer dritter Zeile ab T.9 und in T.12 auf Zwei und Drei aber auch abweichend.
- #42, VI1, VI2 und Vla gehen mit S, A, T, aber mit leichte heterophonen Abweichungen.
Der Orchester-Bass geht mit dem Chor-Bass, aber in Achteln figuriert.
- #64, Oboen gehen mit Sopran.
Orchester-Bass geht mit Chor-Bass, aber in Achteln figuriert.
Signifikante Ausnahme: der sich vom Chor entfernende Bass in T. 45, mit regelwidrig verdoppelter Durterz auf der Drei.
Ansonsten alle unabhängig.

Anhang C

Legende zur Falttafel

Die Falttafel versucht wichtige Aspekte des Werkes auf einen Blick darzustellen. Dies sind ihre Zeilen:

- 1 Nummern der Teile.
- 2 Wichtige Teilungen, gemessen in Satznummern. Die Einschränkungen dieser Art des Messens werden diskutiert in Methodologische Zwischenbemerkung viii auf Seite 179.
- 3 Nummern der Sätze.
- 4 Seitenzahlen der Partitur der Neuen Bachausgabe. (Bach, 1960)
- 5 Symbole der Singularsätze, wie diskutiert in Abschnitt 6.1.1 auf Seite 102 und zusammengestellt dort in Tabellen 6.1 und 6.3.
- 6 Die sich durch Abweichungen ergebenden Symmetrien von *Gattungen*, wie ausführlich diskutiert in Kapitel 6. Vergleiche auch Zeile 11.
- 7 Die *Gattungen* des Grundschemas-G, siehe Abschnitt 4.8 auf Seite 51. (Die Verbiegungen der eigentlich gemeinten Grundfolge sind teils durch Linien angedeutet.)
- 9 Instrumentale Besetzung (gemeinsame Zeile für Oboe da caccia und Cornu da caccia), siehe Abschnitt 4.6 auf Seite 48
- 10 Vokale Besetzungen. Sänger-Unifikation ist durch Unterstreichung gekennzeichnet, siehe Abschnitt 5.5 auf Seite 95; ebenso ihr Gegenteil, vereinsamte Auftritte, siehe Abschnitt 7.2 auf Seite 161. (Bei den SB-Chorälen sind solistisch und chorisch besetzte Variante angedeutet.)
- 11 Weitere Symmetrien, hier aber bezogen auf die »rein physikalische« vokale Besetzung, teils auch instrumentale Besetzung, siehe Kapitel 6.
- 12 Texte: Die jeweiligen Anfangsworte, die Evangelientexte zusätzlich mit Versnummern.
- 13 Wiederholung von Zeile 3.
- 14 Tonarten, gegeben durch Grundtöne, angeordnet im Quintraster. Weißer halblöser Notenkopf bedeutet Dur-Tonart, schwarzer moll-Tonart. Mit Hals: untergeordnete Nebenfunktion (Dominante, Subdominante etc.) Sehr schnelle Abfolgen teils übereinander dargestellt, Genaueres zeigen dann Abbildungen 9.3 bis 9.5, ab Seite 197.
(Achtung: Wiederholte A-Teile sind nur durch gestrichelte Taktstriche angedeutet, die letzte notierte Tonart ist dann also nicht die zuletzt erklingende!)

Je nach Ausgabe kann die Falttafel als Bestandteil der Bindung geheftet sein und muss dann herausgetrennt oder -kopiert werden, und noch entsprechend zusammengeklebt. Die Idee ist, sie leporelloartig jeweils genau zwischen den Teilen vor- und zurück zu falzen.

Anhang D

Gesamtübersicht / Spickzettel

Die Abbildung D.1 zeigt schematisch das Grundschema-G und seine Transformationen in den verschiedenen sechs Teilen. Sie entstammt einer Folge von Vortragsfolien mit leicht anderem Design, kann aber dennoch, herauskopiert und in der Handfläche verborgen, dem Konzertbesucher als Orientierungshilfe dienen und sei so ohne weiteren Kommentar als kleine Zugabe hier mitgeteilt.

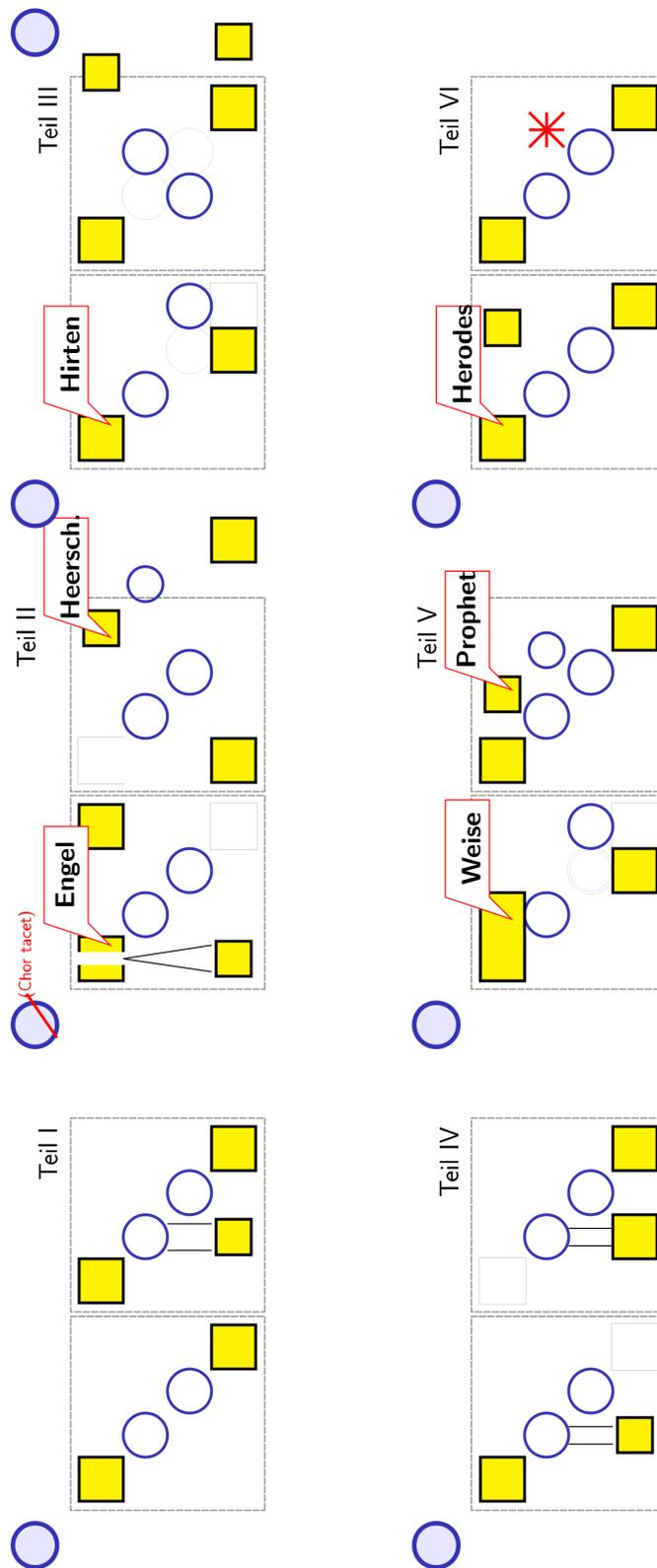


Abbildung D.1: Gesamtübersicht / Spickzettel

Anhang E

Quelltext der Tonmengen-Analyse

Diese TScore-Partitur (Lepper und Trancón y Widemann, 2013) musste in mühsamer Handarbeit aus der Gesamtpartitur herausgeschrieben werden. Sobald vom Werk eine zuverlässige digitale Codierung vorliegt, sollten solche Daten selbstverständlich automatisiert extrahiert werden.

```
1... /*
2... Reifizierte Zwischenstände einer harmonischen Analyse des
3...     WEIHNACHTS-ORATORIUMS
4... Format a/b a=Satznummer lt. Bach Werkausgabe
5...     b=Taktnummer
6...
7... Taktnummern schliessen Auftakte ein.
8... Auftreten neuer Tonklassen i.A. nicht feiner angegeben als Takt.
9... Feinere Angaben ("1.5") nur zum Ausdruck wichtiger Reihenfolgen!
10...
11... Achtung: Rein technisch werden alle Angaben auf NICHT TOP TPs (also ZWISCHEN
12... Einträgen in der "T.."-Zeile) kommentarlos ignoriert.
13... */
14...
15... PARS unica
16...
17... T          1/1      /2      /3      /5          1/13  1/15  1/17  /65  /197
18... VOX all                c      gis    dis   ais  eis
19... VOX tonart D-Dur
20... VOX fl          e+fis+g  a''   d'''+cis+h
21... VOX timp   D      A,
22...
23...
24... T          2/1          /2  /3      /6  /8  /9  /11  /14          /18
25... VOX all   h+d+fis+ais+cis  e   ais+g  a''  c   dis          eis
26... VOX clav                gis
27... VOX tonart h-moll                A-Dur
28...
29... T          3/1          /2      /3      /4      /6      /8      /9
30... VOX all   a+cis+e   gis+h+d  fis    dis    ais+g  dis+c  d+c+f
31... VOX tonart A-Dur
```

```

32...
33...
34... T          4/1          /3   /9   /14 /31 /32 /44 /53 /55 /59 /101
35... VOX all    a+h+c+e+gis g+f+d cis   dis                   dis
36... VOX clav                                fis cis
37... VOX instr                                fis  b   cis  fis
38... VOX tonart a-moll
39...
40... T          5/1          /11  /12
41... VOX all    a+h+c+d+e+f+g+gis b+cis  fis
42... VOX tonart a-moll
43...
44... T          6/1          /2   /3  /4
45... VOX all    h+dis+fis+e+g+a  cis+d  f   c
46... VOX tonart e-moll
47...
48... T          7/1          /2   /5   /9  /16 /27 /30 /53
49... VOX all    g+a+h+c+d  fis+e  gis+f  cis  dis  as+es  cis+des+b  dis
50... //                                               (des ist rein VIRTUELL!)
51... VOX tonart G-Dur
52...
53... T          8/1          /3   /4  /28 /34 /46 /51 /63 /81 /93
54... VOX all    d+fis+a  cis+e+g  h   gis  c   dis  c   f   ais  eis
55... VOX tonart D-Dur
56...
57... T          9/1          /1.5 /5   /8
58... VOX all    d+e+fis+gis+a+h+cis g     c     dis
59... VOX tonart D-Dur
60...
61... // ===== Teil II
62...
63... T          10/1         /2   /5   /6  /11 /13 /21 /39 /42 /43
64... VOX all    g+h+d+fis+e+c  a+f  gis   cis  dis  f   ais  eis  es  b
65... VOX tonart G-Dur
66...
67... T          11/1         /2   /3   /5  /7  /8   /9
68... VOX all    e+g+h+dis  fis  a+c+dis  cis  d   ais+gis  eis
69... VOX tonart e-moll
70...
71... T          12/1         /2   /9  /11
72... VOX all    g+a+h+c+cis+d+e+fis  dis  gis  ais
73... VOX tonart G-Dur
74...
75... T          13/1         /2   /4   /6
76... VOX all    a+cis+e+g+fis  d     gis+h  ais
77... VOX tonart D-Dur
78...
79... T          14/1        /2   /4   /6

```

80... VOX all g+a+h+d c+e+fis cis dis
81... VOX tonart G-Dur
82...
83... T 15/1 /2 /7 /9 /10 /37 /71
84... VOX all e+fis+g+h+dis c+a d cis ais gis f
85... VOX tonart e-moll
86...
87... T 16/1 /2 /3
88... VOX all d+fis+g+a h+c+e f+gis
89... VOX tonart G-Dur
90...
91... T 17/1 /1.5 /3
92... VOX all c+d+e+f+g+a+h fis+dis b
93... VOX tonart C-Dur
94...
95... T 18/1 /2 /2.5 /3 /6 /7
96... VOX all a+h+c+e d+f+g gis fis b cis
97... VOX tonart a-moll
98...
99... T 19/1 /2 /16 /20 /23 /60 /139
100... VOX all g+a+h+c+d+e+f fis cis gis+b es dis ais
101... VOX tonart G-Dur
102...
103... T 20/1 /2 /3
104... VOX all a+cis+d+e g+fis h
105... VOX tonart D-Dur
106...
107... T 21/1 /3 /11 /13 /21 /27 /29
108... VOX all g+a+h+c+d+e+fis cis gis dis ais f b
109... VOX tonart G-Dur
110...
111... T 22/1 /2 /3 /5
112... VOX all g+h+d e+gis+a c fis
113... VOX tonart G-Dur
114...
115... T 23/1 /5 /8
116... VOX all g+a+h+c+cis+d+e+fis gis+dis cis
117... VOX tonart G-Dur
118...
119...
120... // ===== Teil III
121...
122... T 24/1 /2 /3 /9 /26 /67
123... VOX all d+fis+a+cis e+g+h dis gis c ais
124... VOX tonart D-Dur
125...
126... T 25/1 /2 /3
127... VOX all e+gis+h+a d+cis+a fis

128... VOX tonart A-Dur
129...
130... T 26/1 /2 /9 /11 /17 /19
131... VOX all a+h+cis+d+e+fis+gis g ais dis eis his
132... VOX tonart A-Dur
133...
134... T 27/1 /2 /3 /6
135... VOX all cis+e+gis ais+fis h+dis+a d
136... VOX tonart cis-moll
137...
138... T 28/1 /3 /5 /8
139... VOX all d+e+fis+g+a+h+cis gis dis eis
140... VOX tonart D-Dur
141...
142... T 29/1 /2 /5 /9 /45 /90 /149
143... VOX all a+h+cis+d+e fis+gis dis+eis ais g c his
144... VOX tonart A-Dur
145...
146... T 30/1 /2 /3 /4 /5 /10 /11 /12
147... VOX all fis+gis+a+cis h+d eis dis e c g ais
148... VOX tonart fis-moll
149...
150... T 31/1 /3 /4 /5 /22 /54 /89
151... VOX all h+d+fis+e+g ais+cis gis+a dis+c eis his c
152... VOX tonart h-moll
153...
154... T 32/1 /2 /3
155... VOX all a+h+cis+e+fis+g d c
156... VOX tonart D-Dur
157...
158... T 33/1 /2 /3 /7
159... VOX all g+a+h+c+d+e+fis as+f gis+f cis
160... VOX tonart G-Dur
161...
162... T 34/1 /1.5 /2 /3 /4 /5
163... VOX all e+g+h fis+a+c+dis cis ais d gis+eis
164... VOX tonart e-moll
165... // ACHTUNG: dis und eis NUR in der b.c.-Bezifferung
166...
167... T 35/1 /4 /7 /9 /10
168... VOX all fis+gis+a+h+cis+d+eis e dis+his g ais
169... VOX tonart fis-moll
170...
171...
172...
173... // ===== Teil IV
174...
175... T 36/1 /2 /3 /15 /59 /87 /141

176... VOX all f+a+b+c+d e+g es fis h cis gis
 177... VOX tonart F-Dur
 178...
 179... T 37/1 /2 /4 /5 /6
 180... VOX all c+d+e+g f+h a cis gis
 181... VOX tonart C-Dur
 182...
 183... T 38/1 /3 /4 /5 /6 /20 /23
 184... VOX all d+e+f+g+a+b+cis h c fis es gis as
 185... VOX tonart d-moll
 186...
 187... T 39/1 /2 /6 /10 /11 /16 /32 /73
 188... VOX all c+d+e+g f+a h b fis cis gis dis
 189... VOX tonart C-Dur
 190...
 191... T 40/1 /2 /4 /6
 192... VOX all f+g+a+h+d c+e+b+cis gis fis+es
 193... VOX tonart C-Dur
 194...
 195... T 41/1 /2 /3 /8 /66
 196... VOX all d+e+f+g+a+cis b+c fis+gis+h es as
 197... VOX tonart d-moll
 198...
 199... T 42/1 /7 /12 /34
 200... VOX all f+g+a+b+c+d+e es cis h
 201... VOX tonart F-Dur
 202...
 203...
 204... // ===== Teil V
 205...
 206... T 43/1 /2 /5 /7 /44 /98 /105
 207... VOX all a+h+cis+d+e+fis gis g dis ais eis his
 208... VOX tonart A-Dur
 209...
 210... T 44/1 /2 /3 /4
 211... VOX all fis+a+h+cis dis+e gis+d ais+g
 212... VOX tonart fis-moll
 213...
 214... T 45/1 /3 /4 /11 /12
 215... VOX all h+d+fis+ais+cis e+g+dis+a c gis eis
 216... VOX tonart h-moll
 217...
 218... T 46/1 /2 /4 /6
 219... VOX all a+h+cis+d+e+fis+gis dis+g eis ais
 220... VOX tonart A-Dur
 221...
 222... T 47/1 /2 /3 /8 /10 /14 /17 /32 /54 /90
 223... VOX all fis+gis+a+cis eis h+d dis e ais g his fisis g

```

224... VOX tonart fis-moll
225...
226... T          48/1          /2    /2.5
227... VOX all    e+gis+a+h  cis   his+dis+fis
228... VOX tonart cis-moll
229...
230... T          49/1          /2          /4    /6
231... VOX all    cis+dis+e+gis  fis+ais+h  a    d
232... VOX tonart cis-moll
233...
234... T          50/1          /1.5       /4    /6    /8    /9    /13
235... VOX all    e+gis+h+cis d+fis+a  g    c    dis  g    ais
236... VOX tonart A-Dur
237...
238... T          51/1          /1.5       /2    /4    /6    /11   /13   /50   /143
239... VOX all    h+cis+d+fis e+ais    g    gis  a    c    dis  eis  f
240... VOX tonart h-moll
241...
242... T          52/1          /2          /3
243... VOX all    cis+eis+gis  fis+a+dis  e+h+d
244... VOX tonart fis-moll
245...
246... T          53/1          /2          /11
247... VOX all    a+h+cis+d+e+fis+gis  dis          ais
248... VOX tonart A-Dur
249...
250... // ===== Teil VI
251...
252... T          54/1          /2          /17   /20   /39   /41   /44   /129
253... VOX all    d+e+fis+g+a  h+cis    gis  c+dis  ais  b    f    eis
254... VOX tonart A-Dur
255...
256... T          55/1          /2    /3    /5
257... VOX all    e+gis+a+h d+fis  cis+eis  ais+g
258... VOX tonart A-Dur
259...
260... T          56/1          /2    /3    /4    /5
261... VOX all    h+d+fis+cis+e+g  ais    a+c+dis  gis  eis
262... VOX tonart h-moll
263...
264... T          57/0.5        /1    /8    /9    /10   /26
265... VOX all    a+h+cis+e+gis d+fis  dis  g+ais  c    eis
266... VOX tonart A-Dur
267...
268... T          58/1          /2          /2.5  /3    /4    /5    /6    /8   /10   /14   /15
269... VOX all    fis+a+h+cis  dis+his  e    eis  ais  e+a  d    g    c    f
270... VOX rHd          gis          b
271... VOX tonart fis-moll

```

272... // "b" ausschließlich in r.Hd.b.c.!

273...

274... T 59/1 /9

275... VOX all g+a+h+c+d+e+fis dis

276... VOX tonart G-Dur

277...

278...

279... T 60/1 /2 /4 /5

280... VOX all h+dis+e+fis+g+a c d+gis+eis cis

281... VOX tonart e-moll

282...

283... T 61/1 /3 /8 /11 /12 /14 /16

284... VOX all fis+gis+a+h+cis+d+eis e+g ais+eis c dis eis ais

285... VOX tonart fis-moll

286...

287... T 62/1 /3 /9 /10 /11 /12 /70

288... VOX all h+cis+d+e+fis+ais g eis+gis a his dis c

289... VOX tonart h-moll

290...

291... T 63/1 /2 /3

292... VOX all a+cis+e+fis+g fis+ais+cis+d+e fis+gis+a+h+cis+d+e

293... VOX tonart D-Dur

294...

295... T 63/4 63/5 /6

296... VOX all e+fis+gis+a+h+cis+d d+e+fis+g+a+h+cis d+fis+a+h+c

297...

298... T /7 /8

299... VOX all d+e+fis+g+a+h+cis h+cis+d+e+f+gis+a

300...

301... T 64/1 /11 /14 /52 /53 /55

302... VOX all d+e+fis+g+a+h+cis gis ais dis+eis g+ais c

303... VOX tonart D-Dur

304... // ACHTUNG erstes ais nur b.c.r.Hd.!

305...

306... // eof

Personen-, Begriffs- und Werkregister

In dieses Register sind zumeist sämtliche Verwendungsstellen der aufgeführten Worte aufgenommen. Bei ubiquitären Begriffen hingegen nur die Stelle ihrer jeweiligen Arbeitsdefinition, als solche bezeichnet. Ist ein Begriff in einem bestimmten Kapitel ubiquitär, so ist dies statt der Seitenzahlen angegeben.

- 1-genuine Abfolge, *siehe* Abfolge
2-genuine Abfolge, *siehe* Abfolge
- a*, Tonklasse, 64, 164, 166, 213–216, 219, 221, 222, 224, 226, 230, 232, 237, 241, 264, 268–270, 273, 274, 277, 278, 280, 283, 286, 292, 295, 303, 306, 309–311, 313–315, 332, 342, 344, 348, 354, 388, 391–394
- A–A'–X, *siehe* Sequenzmodell A–A'–X
- A-Dur, 14, 70, 194, 195, 205, 207, 209, 210, 214–217, 223, 228, 230, 232, 235, 238, 243, 244, 248, 249, 254, 256, 274, 296, 319, 320, 392
- a-moll, 70, 176, 205, 206, 216–218, 221, 223, 230, 232, 235, 237, 238, 240, 242, 243, 245, 248, 254, 275, 280, 292, 296, 307, 330, 346, 378–380
- AB-Grundschema, 72–80, 82–85, 87–92, 161, 162, 165, 169, 174
- Abfolge
(Arbeitsdefinitionen)
1-genuine A., 121
2-genuine A., 121
fremde A., 111
genuine A., 111
invers-genuine A., 111
- absolutes Gehör, 19
- Abweichung vom Grundschema-G, *siehe* Grundschema-G, *siehe* 101 bis Kapitelschluss
(Arbeitsdefinition), 101
- Accompagnato-Rezitativ
(Arbeitsdefinition), 53
Disposition der A.-R.e, *siehe* 92 bis Kapitelschluss
- Achse(G), *siehe* Gattungsschicht, 24, 35, 36, 364
- Ähnlichkeitsrelation
intransitive, 367
- ais*, Tonklasse, 203, 213–216, 218, 224, 225, 249, 273, 274, 296, 313, 315, 317, 357, 359, 391, 393
- Akaike, Hirotugu, 25
- Akkord
(Arbeitsdefinition), 190
- Analysetechnik, *siehe* Kompositionstechnik
- Anapäst, 270
- as*, Tonklasse, 213, 218, 220–226, 228, 248, 250–254, 257, 258, 321, 351, 378, 388, 391
- As-Dur, 200, 252
- as-moll, 252
- Ausweichung
(Arbeitsdefinition), 190
- b*, Tonklasse, 213, 214, 218, 219, 222–225, 230, 232, 241, 248, 249, 251, 252, 257, 275, 279, 283, 313, 317, 332, 342, 344, 352, 357, 358, 378, 393
- B-Dur, 237, 350
- b-moll, 226
- Bach, Carl Philipp Emmanuel, 263, 299, 364
- Bach, Johann Sebastian
h-moll-Messe BWV 232, 5, 28, 168, 195, 220, 240, 252, 268, 299, 317, 379
Jesu, meine Freude, BWV 227, 145
Johannes-Passion BWV 245, 5, 28, 41, 124
Kantate BWV 215 »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen«, 49
Kunst der Fuge BWV 1080, 217, 222, 299

- Matthäus-Passion BWV 244, 5, 28, 29, 41, 49, 55, 64, 70, 93, 95, 120, 124, 135, 168, 175, 219, 221, 250, 251, 281, 290, 367
- Musikalisches Opfer BWV 1079, 51, 299
- Wohlt.Clav. I, Praeludium und Fuga in cis-moll, BWV 849, 19, 251
- Wohlt.Clav. I, Praeludium und Fuga in dis-moll, BWV 853, 251
- Wohlt.Clav. I, Praeludium und Fuga in gis-moll, BWV 863, 251
- B–A–C–H Tonfolge, 30, 64, 135, 225, 257, 279, 298, 329, 376, 379
- Bar-Form, *siehe auch* Gegen-Bar-Form, 44, 45, 155, 284, 359
- Beethoven, Ludwig van, 10, 222, 300
- Bagatelle op. 126, Nr. 1, 29
- Sinfonie Nr. 3, »Eroica«, op. 55, 10
- Sinfonie Nr. 8 op. 93, 14
- Sinfonie Nr. 9, op. 125, 175, 263
- Streichquartett a-moll op. 132, 294
- Streichquartett F-Dur op. 135, 14
- Streichquartette, 293
- Bertling, Rebecca, 93
- Beschneidung Christi, *siehe* Fest der B. C.
- Bibeldruck, 65
- Bicinium, 69
- Blankenburg, Walter, 25, 42, 47, 55, 67, 70, 93, 95, 130, 132, 135, 141, 160, 163, 166, 171, 177, 195, 224, 282, 314, 316, 317, 321, 323, 328, 352, 358, 364, 373
- Boccaccio, 101
- Bordun, 302, 310
- Bourdon, 347
- Breig, Werner, 26, 42, 67, 321, 364, 373
- Bruckner, Anton
- Sinfonie Nr. 8, 268, 295
- Sinfonien, 12, 264
- c*, Tonklasse, 164, 203, 213, 214, 216, 222, 225, 226, 230, 232, 241, 252, 254, 269, 277–280, 287, 296, 303, 304, 306, 307, 309, 315, 330, 342, 344, 348, 350, 359, 394
- C-Dur, 70, 129, 195, 196, 200, 206, 208, 228, 235, 237–243, 248, 252–256, 275, 280, 281, 295, 316, 317, 330, 378, 379
- c-moll, 59, 200, 220–222, 226, 250, 252–255, 257, 378, 379
- Cage, John, 14
- ces*, Tonklasse, 213
- cis*, Tonklasse, 164, 165, 213, 214, 222–224, 241, 248–252, 287, 293, 307, 308, 313, 378, 388, 390
- cis-moll, 32, 59, 68, 200, 207, 209, 213, 225, 238, 239, 242, 243, 248, 251–256, 352–354
- cisis*, Tonklasse, 251
- d*, Tonklasse, 164–166, 196, 213, 214, 216, 222, 223, 230, 232, 237, 241, 249, 250, 252, 264, 268, 270, 272, 273, 277, 278, 287, 288, 292, 293, 295, 303, 304, 306, 312–315, 342, 345, 348, 360, 389, 390, 392, 394
- D-Dur, 25, 69, 70, 129, 146, 176, 194, 195, 197, 205–207, 210, 213–215, 217, 218, 224, 225, 228, 230, 232, 235–237, 244, 245, 248–252, 255, 257, 269, 270, 274, 284, 288, 293, 294, 297
- d-moll, 70, 146, 200, 208, 215, 218, 221, 223, 230, 232, 235, 237–241, 252, 256, 257, 275, 279, 330, 338, 346, 352, 378
- da-capo-Arie
(Arbeitsdefinition), 54
- Dante, 101
- des*, Tonklasse, 205, 213, 214, 218, 222, 223, 225, 226, 247, 249–251, 378
- Des-Dur, 295
- deutsche Messe, *siehe* Messe, deutsche
- Diamant, 7, 14, 310, 371
- Ding an sich, 6, 7, 23, 28–30, 33, 34
- dis*, Tonklasse, 32, 165, 203, 213–216, 218, 219, 221, 223, 225, 226, 247–249, 270, 273, 280, 307–311, 313, 317, 359, 388, 389, 391, 392, 394
- disis*, Tonklasse, 251
- Donington, Robert, 101
- Doppelkreuz, 213, 251
- Dreiteilige Liedform, 54, 280
- Dur-moll-Wechsel, 216, 217
- durchbrochene Technik, *siehe* Technik, durchbrochene
- Durchführungsgruppe
(Arbeitsdefinition), 341
- durchkomponierte Arie
(Arbeitsdefinition), 54
- Dürr, Alfred, 26, 39, 47, 49, 55, 67, 70, 93, 95, 129, 130, 195, 263, 279, 282, 299, 316, 317, 328, 341, 355, 364, 373

- e, Tonklasse, 164, 166, 213, 214, 216, 222, 224, 230, 232, 240, 249, 274, 277–280, 292, 297, 298, 300, 304–312, 314, 315, 338, 346, 348, 360, 387, 389–391, 393, 394
- E-Dur, 68, 215, 216, 240, 254, 255
- e-moll, 32, 59, 68, 70, 205–207, 210, 214–216, 218–221, 224, 230, 232, 235, 238, 240, 248, 249, 252, 255, 269, 270, 273, 280, 283, 295–299, 301, 302, 304, 306, 307, 309, 310, 316, 360, 378, 379
- Ecclesia und Synagoge, *siehe* Synagoge und Ecclesia
- Echo-Arie, *siehe* #39
- Edeka, 169
- Eigenlogiken der Vokalsolisten, 17, 57, 82, 89, 96, 99, 127, 139, 146, 156, 159, 165, 167, 170
- Einrichtung, tonale, 298, 299, 345
- eis, Tonklasse, 213–216, 223–226, 247–249, 256, 274, 292, 359, 388, 390, 391, 394
- ENGEL, SOLILOQUENT, 63–65, 80, 82, 88–91, 94, 95, 99, 107, 123, 127, 132, 134, 143, 146, 147, 153, 156, 161, 163, 164, 166, 167, 169–173, 175, 248, 316, 324
- Engführung, 277, 330, 340, 342, 345–349, 351, 352
- englische Kadenz, 313
- Enharmonik, 189, 204, 213–216, 218, 220, 223–226, 249–252, 274, 378
- e. Interpretationsvariante, 200, 223, 249
- e. Modulation, 152, 197, 226, 256
- e. Schritt, 223, 249
- funktionale E., 220
- Entropie, 19, 77, 87, 108, 116
- Entrückung
- metaphysische, 7
- entwickelnde Variation, *siehe* Variation, entwickelnde
- Epiphanias, 42, 43, 47, 381
- Erhabenheit, 10, 281
- Erinnern
- zusammenfassendes, 7, 320
- es, Tonklasse, 213, 218, 221, 223, 225, 226, 247, 248, 252, 317, 378
- Es-Dur, 200, 221, 250, 252
- exclamatio, 296, 305, 306
- f, Tonklasse, 165, 196, 213, 215, 216, 222–225, 230, 232, 241, 256, 278, 285, 292, 295, 313, 315, 338, 346, 352, 391
- F-Dur, 14, 25, 195–197, 208, 222, 228, 238, 252, 254, 256, 257, 279, 341, 350, 352
- f-moll, 200, 222, 252, 295
- Fächerreihe, 138, 238, 240, 242
- Falttafel, 36, 52, 77, 96, 102, 105, 107, 113, 120, 124, 135, 136, 141, 144, 155, 163, 194, 197, 223, 252, 253, 316, 324, 397, 398
- Faux Bourdon, 347
- fes, Tonklasse, 213
- Fest der Beschneidung Christi, 42, 43, 47, 66
- Fibonacci-Reihe, 182, 185, 269
- Finscher, Ludwig, 373
- fis, Tonklasse, 165, 213, 214, 216, 226, 230, 232, 238, 239, 241, 248, 249, 252, 268, 269, 274, 280, 283, 286, 295, 297, 301–304, 306–315, 330, 332, 338, 352, 388, 391, 392, 394
- Fis-Dur, 252
- fis-moll, 32, 70, 152, 197, 203, 207, 209, 210, 214, 215, 220, 223, 230, 232, 235, 238, 239, 243, 248, 249, 252, 255, 256, 274, 286, 288, 301, 313, 321, 353, 354
- fisfis, Tonklasse, 213, 214, 220, 225, 226, 239, 251–253, 255, 354
- Fixpunkt, mathematischer, 27
- fremde Abfolge, *siehe* Abfolge
- Fünf zu Sieben, *siehe* Proportion, Fünf zu Sieben
- Fugato/Fuge, 317, 319, 338, 357
- Funktion, harmonische, *siehe* Harmonik
- funktionale Spaltung, 286, 313, 354, 359
- Arbeitsdefinition, 313
- Funktionalharmonik, *siehe auch* Harmonik, 194, 202, 203, 214, 215, 220
- (Arbeitsdefinition), 190
- g, Tonklasse, 68, 164, 203, 213–217, 219–222, 224, 225, 230, 232, 241, 249, 251, 264, 269, 277, 279, 280, 283, 286, 290, 293, 295, 300, 302–307, 309, 310, 312, 314, 315, 332, 333, 338, 344, 348, 350, 352, 354, 359, 360, 387, 388, 390, 394
- G-Dur, 29, 70, 129, 170, 195, 205–207, 210, 214, 220, 221, 223, 224, 228, 230, 232, 235, 248, 253, 257, 280, 294,

- 295, 298, 299, 301, 302, 313, 317, 330, 331, 378
- g-moll, 220, 221, 230, 232, 235, 237, 240, 252, 256–258, 298, 313, 330, 338, 346, 350, 357
- Gattungsschicht, *siehe* Achse(G), 24, 52, 57, 94, 172
- Gebirgsverein, Sauerländischer, 102
- Gegen-Bar-Form, *siehe auch* Bar-Form, 44, 45, 47, 52, 141, 146, 184, 273, 328, 338, 359
- genuine Abfolge, *siehe* Abfolge
- ges, Tonklasse, 213, 226, 249, 250
- Geschiedenheit, transzendente, 28
- gis, Tonklasse, 213–219, 221, 223, 226, 240, 247, 248, 250, 252, 277, 278, 280, 286, 304, 352, 359, 387, 388, 390–394
- Gis-Dur, 200, 252
- gis-moll, 200, 252
- gisis, Tonklasse, 251
- Gleichgewicht
der Welt, 13, 18
- Goethe, Johann Wolfgang von, 1, 2, 10, 219, 227
- Gregorianik, 14
- Grundschema-G, 19, 41, 51, 52, 55–57, 59, 66, 71, 92, 93, 96, 99, 101, 102, 105–111, 114, 120–122, 125, 126, 129, 130, 132–134, 136, 141, 142, 145, 147, 148, 150, 151, 156, 165, 174, 176, 180, 183, 184, 288, 289, 315, 316, 318, 319, 323, 338, 353–355, 359, 378, 397, 398
- Abweichung, *siehe* 101 bis Kapitel-schluss
- Abweichung (Arbeitsdefinition), 101
- erweitertes G. (Arbeitsdefinition), 121
- Störung (Arbeitsdefinition), 102
- Störung des G., *siehe* 101 bis Kapitel-schluss
- h, Tonklasse, 164, 213, 214, 216, 223, 230, 232, 241, 248, 268, 269, 277–280, 286, 292, 293, 295–298, 303, 304, 306, 307, 309–311, 313–315, 352, 354, 360, 388, 390, 392–394
- H-Dur, 225
- h-moll, 69, 70, 194, 205, 207, 209, 210, 214–216, 220, 224, 230, 232, 235, 238, 244, 248, 249, 252, 254, 255, 273, 274, 295, 298, 299, 311, 313, 394
- Hagen, Anti-Held, 323
- Hamming-Abstand, 72
- Hannah, Prophetin, 93
- Harmonik, *siehe auch* Funktionalharmonik
- Harmonik, (Arbeitsdef.)
h. Funktion, 190
h. Hauptfunktion, 190
h. Hierarchie, 300
h. Nebenfunktion, 190
h. Rhythmus, 300
Sekundärharmonik, 15, 301
- Harnoncourt, Nikolaus, 48, 166, 289
- Hauptfunktion, harmonische, *siehe* Harmonik
- Haydn, Joseph
Die Schöpfung, 19, 263, 268
- HEERSCHAREN, HIMMLISCHE, 63, 106, 133, 134, 138, 141
- HERODES, KÖNIG, 51, 63, 66, 89, 99, 107, 123, 125, 151, 156, 157, 161, 163, 169, 170, 176, 249, 316, 375
- herrschende Tonart, *siehe* Tonart, herrschende
- Heterophonie, 284, 308, 379, 395
- Hierarchie, harmonische, *siehe* Harmonik
- HIRTEN, 47, 63, 65, 66, 91, 97, 106, 136, 138–141, 147, 152, 253, 254, 256, 304, 315, 321, 378
- his, Tonklasse, 213, 214, 225, 254, 354, 359, 392
- Hochton, 68, 163–165, 270, 272–274, 278, 284, 292, 293, 296, 314, 338
der Trompete, 287, 288
des Soprans, 64, 164, 219
des Tenors, 274, 283
im Quintenzirkel, 203
- Höhle des Denkens, 14
- Hoyer, Michael, 5, 52, 66, 69, 83, 130, 157, 195, 256, 282, 286, 315, 318, 321, 359, 363, 365
- Hufschmidt, Wolfgang, 40, 184, 239, 244, 281
- Hyper-Symmetrie, *siehe* Symmetrie, H.-S.
- Interpretation, Anregung zur, 166, 176, 219
- Interpretationsvariante
enharmonische, *siehe* Enharmonik
- Intervall
totes
(Arbeitsdefinition), 73
- invers-genuine Abfolge, *siehe* Abfolge
- inverse Mathematik, 25

- Ives, Charles, 14
- Jena, Günter, 5, 39, 50, 52, 55, 64, 70, 95, 157, 166, 174, 220, 264, 268, 274, 279, 282, 288, 290, 298, 299, 301, 304, 317, 323, 328, 336, 337, 341, 352, 359, 365
- Jesus von Nazareth, 49, 64, 220, 243, 378, 380
- Johannes, Evangelist, 46, 157
- Jordan, Stefan, 181
- Kadenz
(Arbeitsdefinition), 190
Englische, *siehe* Englische Kadenz
- Kanon, 222, 268, 296, 307, 308, 313, 315, 329–332, 378
- Kant, Immanuel, 6, 20, 31, 34
- Katabasis, 290, 304, 307, 321
- Katharsis, 8
- Klein-Sekund-Knoten, 286
- Kombinatorik, mathematische, 72
- Kompositionstechnik
analytisches Vorfilter, 20, 194, 201, 239
Anzapfung, 345
Anzapfung der Randbedingungen, 16, 31, 42, 43, 51, 62, 67, 106, 181, 191, 195, 235, 263
arbiträrer analytischer Schnitt, 20, 201, 239
Aufwiegen, 13, 18, 20, 44, 64, 65, 76, 80, 84, 85, 94, 96, 99, 109, 125, 130, 131, 134, 139, 141, 146, 148, 150, 152, 160, 161, 168, 173, 175, 176, 215, 225, 235, 237, 249–251, 288, 293, 295–298, 310, 314, 315, 334, 341, 345, 347–350
Ausgleich, *siehe* Kompositionstechnik: Aufwiegen
auskomponieren, *siehe auch* Kompositionstechnik: exprimieren, 15, 36, 190, 243, 253–255, 264, 268, 269, 274, 275, 292, 301, 329
Bestimmungsschicht, 11–13, 17–20, 24, 26, 29, 30, 34, 40, 42, 51, 52, 62, 71, 89, 91, 94, 107, 108, 110, 111, 118, 120, 121, 127, 132, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 146, 154, 159, 165, 167, 184, 185
Chiasmus, 18, 75, 85, 88, 97, 99, 125, 133, 140, 156, 159, 279, 297, 307, 308, 334, 336, 348, 350
Dialektik, 45, 46, 50, 53, 54, 62, 68, 78, 85, 90, 96, 97, 101, 109, 119, 123, 131, 133, 139, 145, 151, 152, 167, 174, 217, 219, 244, 245, 257, 268, 273, 277, 278, 280, 285, 287, 296–299, 302, 303, 305, 306, 308–311, 313, 314, 320, 328, 330, 335, 337, 338, 349, 350
dialektische Aufhebung, 13, 157, 181, 252, 255, 306
dialektischer Umschlag, 12, 14, 17, 18, 107, 156, 170, 307
Ebenensprung, 20, 56, 180
Einst-und-Jetzt-Aufeinanderfalten, 70, 93, 99, 133, 135, 170, 317, 319, 375, 377
exprimieren, *siehe auch* Kompositionstechnik: auskomponieren, 10, 12, 15, 17, 18, 30, 36, 43, 55, 74, 76, 79, 81, 88, 90, 95, 96, 98, 101, 159, 174, 180, 191, 202, 215, 218, 220, 228, 253, 295, 359, 367
Fernhören, 8, 18, 21, 23, 36, 110, 141, 220, 337
Filter, *siehe* Kompositionstechnik: analytisches Vorfilter, *siehe* Kompositionstechnik: arbiträrer analytischer Schnitt, 57
Gerichtetheit/Prozess, 13, 18, 41, 50, 51, 53, 55, 58, 59, 71, 77, 79, 80, 83, 88, 90, 91, 98, 101, 107, 126, 127, 129–133, 139, 141, 153, 154, 156, 160, 163, 165–167, 170, 172–175, 181, 183, 203, 278, 333, 334, 347, 348, 350, 352, 354, 358, 359
Goldener Schnitt, *siehe auch* Kompositionstechnik: Schiefsymmetrie, Spiegelachse, Symmetrie, 11, 18, 101, 156, 180, 182–184, 240, 347
Grundmetapher, *siehe auch* Kompositionstechnik: initiale Setzung, 16, 292
Hierarchieumkehr, 292
Hintergrund, 10, 15, 16, 18, 23, 36, 81, 128, 191
immanenter Konflikt, 18, 67, 72, 87, 88, 90, 141
initiale Setzung, 14, 16, 17, 21, 30, 31, 41, 62, 72, 73, 81, 82, 120, 154, 310, 314, 334, 342

- Interferenz, 10, 19, 40, 50, 51, 87, 91, 156, 185, 230, 233, 269, 278–280, 304, 346, 375
- Keim, *siehe auch* Kompositionstechnik: Verankerung, 18, 77, 83, 96, 126, 127, 132, 145, 147, 156, 173, 181, 219, 264, 278, 284, 288, 333, 379
- Konflikt, *siehe* Kompositionstechnik: immanenter Konflikt, konstruktiver Konflikt
- konstant vs. variabel, 16, 94, 108, 109, 170, 244, 342
- konstruktiver Konflikt, 10, 12, 14, 17, 18, 24, 26, 46, 76, 79, 80, 95, 160, 181, 183, 233, 333, 335, 345
- Lizenz, *siehe* Kompositionstechnik: punktuelle Modifikation
- Materialanalyse, 20, 21, 72, 73, 110, 111, 119, 120, 124, 136, 142, 310, 333, 342, 347
- materialnotwendig, 20, 73, 82, 110, 114, 116, 119, 120, 125, 141, 153, 154, 225, 292, 309, 310, 334, 342, 347, 348
- Metalepsis, *siehe* Kompositionstechnik: Zusammenführung, 17, 279
- Minimierung der Willkür, 14–16, 31, 42, 62, 75, 76, 79, 95, 109, 118, 234
- Mittelgrund, 11–13, 15–17, 23, 24, 30, 35, 51, 74, 76, 87, 98, 109, 134, 135, 150, 151, 159, 165, 167, 194, 301–303, 305, 306, 308, 309
- Mittelgrund-Rekonstruktion, 20, 23, 24, 26, 27, 32, 35, 57, 82, 168, 170
- negative Maßnahme, 16, 46, 49, 51, 65, 66, 68, 218, 219, 293–295, 297, 303, 305, 329, 333, 336
- Nicht-Sequenzierbarkeit, 20, 26, 27, 128, 170, 184
- Nullstellung, 16, 77, 171, 235, 244, 294, 299
- Parallelbildung, *siehe auch* Kompositionstechnik: Strukturecho, 16, 20, 109, 120, 128, 131, 134, 139, 141, 146, 149, 216, 256, 303, 321, 348
- Prozess, *siehe* Kompositionstechnik: Gerichtetheit/Prozess
- punktuelle Modifikation, 18, 232, 233, 235
- Punktverschweißung, 17, 89, 94, 110, 127, 135, 143
- quasi-fraktal, *siehe* Kompositionstechnik: Selbstähnlichkeit, 145, 155, 341, 347, 350
- querständig, *siehe* Kompositionstechnik: Chiasmus
- Raster, *siehe* Kompositionstechnik: Schwingung/Raster
- Regel, *siehe auch* Kompositionstechnik: initiale Setzung, 16, 17, 26
- Repriseneffekt, 18, 88, 95–97, 107, 141, 151, 152, 154, 155, 167, 174, 257
- Richtung, *siehe* Kompositionstechnik: Gerichtetheit/Prozess
- Rundung, 13, 18, 41, 47, 53, 71, 88, 95, 98, 107, 129, 130, 154, 155, 160, 165, 168, 174, 175, 278, 352, 359, 375
- Schiefsymmetrie, *siehe auch* Kompositionstechnik: Goldener Schnitt, Spiegelachse, Symmetrie, 11, 18, 65, 83, 87, 134, 146, 147, 167, 224, 237, 241, 323, 338, 351
- Schnitt, *siehe* Kompositionstechnik: arbiträrer analytischer Schnitt
- Schwebung, *siehe* Kompositionstechnik: Interferenz
- Schwingung/Raster, 13, 17–19, 48, 52, 59, 71, 72, 77, 88, 101, 146, 156, 174, 180, 375
- Sekundärsymmetrie, 17, 75, 119, 147, 148, 323, 335
- Selbstähnlichkeit, 16, 20, 40, 45, 83, 84, 97, 130, 172, 180, 197, 221, 224, 227, 228, 239, 243, 250, 264, 302, 306, 323, 337, 338
- Signalfunktion, *siehe auch* Kompositionstechnik: Strukturindiz, 14, 97, 120, 122, 124–127, 131, 133, 135, 138, 140, 145, 146, 150, 151, 155, 279, 291, 293, 294, 305, 307, 308, 312, 313, 329, 331, 346
- Singularität, 13–15, 18, 26, 29, 36, 59, 64, 77, 82, 85, 89, 91–94, 96, 102, 107, 121, 135, 146, 150, 156, 160, 161, 165, 175, 203, 219, 221, 224–226, 228, 240, 247, 250–252, 254–256, 274, 279, 280, 286, 296–298, 310, 312, 313, 319, 330, 338, 349, 351, 357, 358

- Spiegelachse, *siehe auch* Kompositionstechnik: Goldener Schnitt, Schief-symmetrie, Symmetrie, 18, 19, 83, 90, 133, 147, 169, 170, 241, 323, 324, 335, 338
- Steigerung, *siehe* Kompositionstechnik: Gerichtetheit/Prozess
- Strukturecho, *siehe auch* Kompositionstechnik: Aufwiegen, *siehe auch* Kompositionstechnik: Parallelbildung, 18, 82, 97, 99, 109, 131, 143, 148–150, 152, 223, 249, 278, 335, 337, 347, 359
- Strukturindiz, *siehe auch* Kompositionstechnik: Signalfunktion, 16, 20, 29, 105, 107, 148, 151, 160, 164, 179, 180, 202, 203, 247, 295, 297, 314, 330, 334, 335
- Strukturkontrapunkt, 11, 52, 184, 346
- Symmetrie, *siehe auch* Kompositionstechnik: Schiefsymmetrie, Spiegelachse, 18, 85, 86, 89–91, 96–98, 114, 129, 132, 138, 143, 145, 165, 167, 168, 172, 173, 180, 185, 225, 231, 235, 241, 252, 279, 292, 309, 319, 323, 328, 334, 335, 341, 350
- Symmetriezentrum, *siehe* Kompositionstechnik: Spiegelachse
- Translimitation, 19, 47, 79, 86–88, 98, 146, 147, 154, 174, 176, 177, 185, 231, 240, 375
- transmusikalischer Gehalt, 5, 6, 9, 11, 16, 19, 34, 40, 50, 62, 73, 97, 98, 101, 136, 152, 157, 164, 166, 167, 171, 174, 176, 245, 289, 315, 317, 333, 336, 337, 352
- Umschlag von Quantität in Qualität, *siehe auch* Kompositionstechnik: Dialektik, *siehe auch* Kompositionstechnik: dialektischer Umschlag, 18, 45, 131, 174, 238, 285, 307, 323, 337
- varietas delectat, 16, 17, 72–76, 78, 83, 87, 90, 101, 108–110, 114, 167, 170, 230, 233, 234, 347
- Verankerung, *siehe auch* Kompositionstechnik: Keim, 18, 80, 131, 317
- verweben, *siehe* Kompositionstechnik: exprimieren, 15
- Vordergrund, 11, 12, 14–18, 21, 23, 24, 27, 30, 31, 36, 40, 51, 52, 57, 74, 76, 79, 87, 95, 96, 98, 101, 108, 115, 117, 119, 120, 128, 142, 151, 159, 163, 167, 191, 250, 301, 305–308, 310, 367
- Vordergrund-Kongruenz, 17, 57, 80, 85, 87, 89, 94, 95, 113, 117, 119, 131, 135, 140, 159, 184, 303, 308, 348
- Werkschicht, 12, 17, 24, 52, 58, 82, 110, 127, 129, 132, 159, 358
- werkübergreifend, 20, 28, 41, 51, 94, 95, 168, 175, 240
- Wiederholungsverbot, *siehe* Kompositionstechnik: varietas delectat, 132
- windschief, 11, 17, 41, 71, 74, 80, 82, 89, 139, 146, 159
- Wirkmächtigkeit, 1, 9, 10, 19, 20, 23, 27–29, 31, 32, 34, 89, 112, 113, 115, 120, 124, 128, 136, 138, 144, 145, 153, 154, 163, 170, 184, 185, 300
- Zusammenführung, 17, 41, 49, 51, 86, 95, 97, 142, 152, 165, 167, 171, 175, 338, 347
- Zwölftonprinzip (auch: verallgemeinertes), *siehe* Kompositionstechnik: varietas delectat
- kristallin und organisch, 39, 52, 56, 57, 93, 101, 159, 160, 227, 269, 345
- Kunstwerk
Definition des musikalischen K.s, 6
- künstlerischer Text, *siehe* Text, künstlerischer
- leitereigen
(Arbeitsdefinition), 189
- leiterfremd
(Arbeitsdefinition), 189
- Liedform, dreiteilige, *siehe* dreiteilige Liedform
- Liegestimme, 302, 311
- Lorenz, Alfred, 7
- Lorenz, Konrad, 1
- Lukas, Evangelist, 46, 47, 63, 65, 93
- Lust zur Erkenntnis, 8, 17, 18, 21, 28, 34, 62, 277
- Luther, Martin, 52
- Mahler, Gustav, 282
Das Lied von der Erde, 19, 216
Sinfonie Nr. 3, 1
Sinfonie Nr. 8, 64, 163
Sinfonie Nr. 9, 19
- Maler, Wilhelm, 217
- Maria Magdalena, 333
- Maria, Mutter Jesu, 93, 171, 220, 320

- Mariä Lichtmess, 42
 Markierung
 erstes Viertel, 252, 253, 317
 letztes Viertel, 252, 255
 Mitte des Werkes, 250
 Markwort, Helmut, 34
 Marx, Adolf Bernhard, 298
 Mater Gloriosa, 163
 Mathematik, inverse, 25
 mathematische Kombinatorik, *siehe* Kombi-
 natorik, mathematische
 Matthäus, Evangelist, 66, 157
 Mehrnummer
 (Arbeitsdefinition), 102
 Messe, deutsche, 127, 317, 377
 metaphysische Entrückung, 7
 Methodologische Zwischenbemerkung, 34,
 45, 62, 73, 81, 112, 128, 179, 189,
 194, 201, 203, 227, 229, 239, 272,
 300
 MICHA, PROPHET, 61, 63, 65–67, 94, 96, 97,
 107, 147, 149, 151, 153, 156, 161,
 252, 255, 315, 375
 Mime, Zwerg, 157
 Mitte des Werkes, *siehe* Markierung, Mitte
 des Werkes
 Mizler, Lorenz Christoph, 32, 372
 Modell, psycho-internes, 7, 21, 27, 28, 32,
 35, 36, 101, 128, 181, 190, 302, 337
 Modellbildung, wissenschaftliche, 25, 33
 Modulation
 (Arbeitsdefinition), 190
 enharmonische, *siehe* Enharmonik
 Mozart, Wolfgang Amadé, 282
 musica povera, 248, 294, 306, 310, 315, 379
 musikalisches Kunstwerk
 Definition des m.K.s, 6

 Nancarrow, Conlon, 14
 Naturnotwendigkeit, 10
 Nebenfunktion, harmonische, *siehe* Harmo-
 nik
 Neue Musik, 159
 Neujahrstag, 42, 43, 47, 50, 66, 195
 Nietzsche, Friedrich, 157
 Nostradamus, 33

 Occams Messer, 9, 15
 Orgelpunkt, 302, 304, 305, 390
 Ostersonntag, 381

 Partialtonspektrum, 311

 Pathopoiia, 270, 321
 Picander, 53
 Platon, 101
 Pol mit Vorzeichenwechsel, 197, 200, 224,
 231, 239
 Poos, Heinrich, 29, 219
 Proportion
 Fünf zu Sieben, 147, 237, 351
 Proust, Marcel, 1
 Pseudo-Kontrapunkt, 306
 psycho-internes Modell, *siehe* Modell

 Raga, 14
 Regeln im Mittelgrund
 Regel 0, 41
 Regel 1, 43
 Regel 2, 44
 Regel 3, 48
 Regel 4, 51
 Regel 5, 51
 Regel 6, 71
 Regel 7, 71
 Regel 8, 72
 Regel 9, 73
 Regel 10, 76
 Regel 11, 79
 Regel 12, 80
 Regel 13, 95
 Regel 14, 95
 Regel 15, 95
 Regel 16, 96
 Regel 17, 102
 Regel 18, 107
 Regel 19, 109
 Regel 20, 110
 Regel 21, 110
 Regel 22, 119
 Regel 23, 181
 Regel 24, 195
 Regel 25, 195
 Regel 26, 230
 Regel 27, 230
 Regel 28, 230
 Regel 29, 232
 Regel 30, 232
 Regel 31, 233
 Regel 32, 235
 Regel 33, 333
 Reger, Max, 12
 Rezitativ, *siehe* Secco(-Rezitativ), Accompagnato(-
 Rezitativ)
 Rhythmus, harmonischer, *siehe* Harmonik

- Ronsard, Pierre de, 101
- Sauerländischer Gebirgsverein, 102
- SB-Choral, 63, 92, 103, 104, 108, 109, 126, 127, 131, 143–148, 161, 162, 164–167, 169, 170, 172, 173, 175, 220, 221, 223, 226, 249, 250, 253, 254, 256, 257, 283, 323, 324, 337, 338, 378, 379
- SC-Folge, 110, *siehe* 125 bis Kapitelschluss, 126
(Arbeitsdefinition), 125
- Scannerkasse, 169
- Scheineinsatz, 278
- Scheinreprise, 11, 281
- Schema-G (erweitertes)
(Arbeitsdefinition), 121
- Schenker, Heinrich, 8, 21, 220, 292
- Schritt
 enharmonischer, *siehe* Enharmonik
- Schulze, Hans-Joachim, 373
- Schweitzer, Albert, 253, 289, 363
- Secco-Rezitativ
(Arbeitsdefinition), 52
 Disposition der S.-R.e, *siehe* 59 bis Kapitelschluss
 Sekundärliteratur, 365
- Sekundärharmonik, *siehe* Harmonik
- Sequenzmodell A–A'–X, 96, 131, 269, 280, 292, 293, 295
(Arbeitsdefinition), 45
- Sieben zu Fünf, *siehe* Proportion, Fünf zu Sieben
- Siegfried, Held, 157
- Simeon, Greis, 93
- Simplex, *siehe* Simplex-Satz, Simplex-Arie
- Simplex-Arie, 78, 83, 85, 86, 88, 90, 97, 160–162, 167, 357
(Arbeitsdefinition), 79
- Simplex-Satz, 205, 215, 225, 319
(Arbeitsdefinition), 225
- Singularsatz, 58, 102, 104, 106, *siehe* 107 bis Kapitelschluss, 166, 169, 174, 175, 185, 289, 316, 324, 338, 353, 354, 359, 378, 379, 397
(Arbeitsdefinition), 102
- Soliloquent
(Arbeitsdefinition), 62
- Sonatenhauptsatzform, 54, 273, 298, 299
- Sonden in das Denken, 10
- Sonntag nach Neujahr, 43, 46, 51, 157, 375
- Sonntag nach Weihnachten, 93
- Sopranisierung, 89, 156, 166, 167
(Arbeitsdefinition), 77
- Spaltung
 funktionale, *siehe* funktionale Spaltung
- spirituelles Zentrum, *siehe* Zentrum, spirituelles
- Spitzenton, *siehe* Hochton
- Stein in einen Teich geworfen, 13, 109
- Stimmkreuzung, 283, 346
- Störung des Grundschemas-G, *siehe* Grundschema-G, *siehe* 101 bis Kapitelschluss
(Arbeitsdefinition), 102
- Symmetrie, *siehe* Kompositionstechnik: Symmetrie, Sekundärsymmetrie, *siehe* 111 bis Kapitelschluss
(Arbeitsdefinitionen)
 1-genuine, 121
 2-genuine, 121
 Achse, 112
 Arm, 112
 dds-Symmetrie, 112
 doppelt doppelt synthetisch, 112
 doppelt synthetisch, 112
 doppelzentrische, 113
 ds-Symmetrie, 112
 einfachst-materielle, 112
 g1g-Symmetrie, 125
 g2g-Symmetrie, 125
 genuin generiert, 111
 genuin-1 generiert, 125
 genuin-2 generiert, 125
 genuine, 121
 gereiht, 113
 gg-Symmetrie, 111
 Hyper-Symmetrie, 113
 mit materieller Achse, 112
 mit struktureller Achse, 112
 nivellierte, 112
 verkettet, 112
 verschränkt, 112
 Hyper-Symmetrie, 117, 140, 141, 144–146, 151, 155, 319, 321
 verschränkte Symmetrien, 295
- Synagoge und Ecclesia, 171
- Synkope, 251, 284–286, 292, 305, 334
- syntonisches Komma, 220, 230
- Sänger-Unifikation, 17, 57, 70, 95, 98, 110, 123, 150, 153, 154, 159, 170, 358, 376, 397
(Arbeitsdefinition), 95

- Technik, durchbrochene, 268, 292, 347, 349–351
- Text
 Hypertext, 34
 künstlerischer, 1, 34, 82
 wissenschaftlicher, 1, 34, 82
- Textbuch der Uraufführung, 55
- Tiefton, 163–165
 des Soprans, 248
 im Quintenzirkel, 352
- Tonart
 (Arbeitsdefinition), 189
 A-Dur, 14, 70, 194, 195, 205, 207, 209, 210, 214–217, 223, 228, 230, 232, 235, 238, 243, 244, 248, 249, 254, 256, 274, 296, 319, 320, 392
 a-moll, 70, 176, 205, 206, 216–218, 221, 223, 230, 232, 235, 237, 238, 240, 242, 243, 245, 248, 254, 275, 280, 292, 296, 307, 330, 346, 378–380
 As-Dur, 200, 252
 as-moll, 252
 B-Dur, 237, 350
 b-moll, 226
 C-Dur, 70, 129, 195, 196, 200, 206, 208, 228, 235, 237–243, 248, 252–256, 275, 280, 281, 295, 316, 317, 330, 378, 379
 c-moll, 59, 200, 220–222, 226, 250, 252–255, 257, 378, 379
 cis-moll, 32, 59, 68, 200, 207, 209, 213, 225, 238, 239, 242, 243, 248, 251–256, 352–354
 D-Dur, 25, 69, 70, 129, 146, 176, 194, 195, 197, 205–207, 210, 213–215, 217, 218, 224, 225, 228, 230, 232, 235–237, 244, 245, 248–252, 255, 257, 269, 270, 274, 284, 288, 293, 294, 297
 d-moll, 70, 146, 200, 208, 215, 218, 221, 223, 230, 232, 235, 237–241, 252, 256, 257, 275, 279, 330, 338, 346, 352, 378
 Des-Dur, 295
 E-Dur, 68, 215, 216, 240, 254, 255
 e-moll, 32, 59, 68, 70, 205–207, 210, 214–216, 218–221, 224, 230, 232, 235, 238, 240, 248, 249, 252, 255, 269, 270, 273, 280, 283, 295–299, 301, 302, 304, 306, 307, 309, 310, 316, 360, 378, 379
 Es-Dur, 200, 221, 250, 252
 F-Dur, 14, 25, 195–197, 208, 222, 228, 238, 252, 254, 256, 257, 279, 341, 350, 352
 f-moll, 200, 222, 252, 295
 Fis-Dur, 252
 fis-moll, 32, 70, 152, 197, 203, 207, 209, 210, 214, 215, 220, 223, 230, 232, 235, 238, 239, 243, 248, 249, 252, 255, 256, 274, 286, 288, 301, 313, 321, 353, 354
 G-Dur, 29, 70, 129, 170, 195, 205–207, 210, 214, 220, 221, 223, 224, 228, 230, 232, 235, 248, 253, 257, 280, 294, 295, 298, 299, 301, 302, 313, 317, 330, 331, 378
 g-moll, 220, 221, 230, 232, 235, 237, 240, 252, 256–258, 298, 313, 330, 338, 346, 350, 357
 Gis-Dur, 200, 252
 gis-moll, 200, 252
 H-Dur, 225
 h-moll, 69, 70, 194, 205, 207, 209, 210, 214–216, 220, 224, 230, 232, 235, 238, 244, 248, 249, 252, 254, 255, 273, 274, 295, 298, 299, 311, 313, 394
 herrschende, 189, 190
- Tonklasse
 (Arbeitsdefinition), 189
 a, 64, 164, 166, 213–216, 219, 221, 222, 224, 226, 230, 232, 237, 241, 264, 268–270, 273, 274, 277, 278, 280, 283, 286, 292, 295, 303, 306, 309–311, 313–315, 332, 342, 344, 348, 354, 388, 391–394
 ais, 203, 213–216, 218, 224, 225, 249, 273, 274, 296, 313, 315, 317, 357, 359, 391, 393
 as, 213, 218, 220–226, 228, 248, 250–254, 257, 258, 321, 351, 378, 388, 391
 b, 213, 214, 218, 219, 222–225, 230, 232, 241, 248, 249, 251, 252, 257, 275, 279, 283, 313, 317, 332, 342, 344, 352, 357, 358, 378, 393
 c, 164, 203, 213, 214, 216, 222, 225, 226, 230, 232, 241, 252, 254, 269, 277–280, 287, 296, 303, 304, 306, 307, 309, 315, 330, 342, 344, 348, 350, 359, 394
 ces, 213

- cis*, 164, 165, 213, 214, 222–224, 241, 248–252, 287, 293, 307, 308, 313, 378, 388, 390
- cisis*, 251
- d*, 164–166, 196, 213, 214, 216, 222, 223, 230, 232, 237, 241, 249, 250, 252, 264, 268, 270, 272, 273, 277, 278, 287, 288, 292, 293, 295, 303, 304, 306, 312–315, 342, 345, 348, 360, 389, 390, 392, 394
- des*, 205, 213, 214, 218, 222, 223, 225, 226, 247, 249–251, 378
- dis*, 32, 165, 203, 213–216, 218, 219, 221, 223, 225, 226, 247–249, 270, 273, 280, 307–311, 313, 317, 359, 388, 389, 391, 392, 394
- disis*, 251
- e*, 164, 166, 213, 214, 216, 222, 224, 230, 232, 240, 249, 274, 277–280, 292, 297, 298, 300, 304–312, 314, 315, 338, 346, 348, 360, 387, 389–391, 393, 394
- eis*, 213–216, 223–226, 247–249, 256, 274, 292, 359, 388, 390, 391, 394
- es*, 213, 218, 221, 223, 225, 226, 247, 248, 252, 317, 378
- f*, 165, 196, 213, 215, 216, 222–225, 230, 232, 241, 256, 278, 285, 292, 295, 313, 315, 338, 346, 352, 391
- fes*, 213
- fis*, 165, 213, 214, 216, 226, 230, 232, 238, 239, 241, 248, 249, 252, 268, 269, 274, 280, 283, 286, 295, 297, 301–304, 306–315, 330, 332, 338, 352, 388, 391, 392, 394
- fisis*, 213, 214, 220, 225, 226, 239, 251–253, 255, 354
- g*, 68, 164, 203, 213–217, 219–222, 224, 225, 230, 232, 241, 249, 251, 264, 269, 277, 279, 280, 283, 286, 290, 293, 295, 300, 302–307, 309, 310, 312, 314, 315, 332, 333, 338, 344, 348, 350, 352, 354, 359, 360, 387, 388, 390, 394
- ges*, 213, 226, 249, 250
- gis*, 213–219, 221, 223, 226, 240, 247, 248, 250, 252, 277, 278, 280, 286, 304, 352, 359, 387, 388, 390–394
- gisis*, 251
- h*, 164, 213, 214, 216, 223, 230, 232, 241, 248, 268, 269, 277–280, 286, 292, 293, 295–298, 303, 304, 306, 307, 309–311, 313–315, 352, 354, 360, 388, 390, 392–394
- his*, 213, 214, 225, 254, 354, 359, 392
- Tonleiter
(Arbeitsdefinition), 189
- Tonumfang, *siehe* Hochton, *siehe* Tiefton, 163–165
- Total
Besetzungs-T., 77, 79, 83, 86–88, 98
untervollständiges, 200, 252
vollständiges, 125, 149, 150
zwölfkönniges, 214, 215, 218, 221, 225, 250, 316
übereollständiges, 354
- totes Intervall
(Arbeitsdefinition), 73
- Trancon y Widemann, Baltasar, 34
- transzendente Geschiedenheit, *siehe* Geschiedenheit, transzendente
- Turba-Chor, Turba-Satz
(Arbeitsdefinition), 62
- V-Effekt, Brechtscher, 14, 70, 171, 176, 376
- Variation
entwickelnde, 19, 52, 55, 284, 285, 294, 367
- Vexier-Effekte, 131, 142, 152
(Arbeitsdefinitionen), 115, 119
- vokale Eigenlogiken, *siehe* Eigenlogiken der Vokalsolisten
- Wagner, Richard, 50, 64, 101, 157, 176, 282, 315
Der Fliegende Holländer, 282
Der Ring des Nibelungen, 16, 21, 263
Die Meistersinger von Nürnberg, 17, 45
Götterdämmerung, 282, 323
Parsifal, 50
Rienzi, 282
Siegfried, 157, 171
Siegfried, dritter Akt, 216
Tristan und Isolde, zweiter Akt, 219
Walküre, 164
- Webern, Anton von, 14
- Weihnachtsfeiertag
dritter, 46, 157
erster, 42, 43
- Weihnachtsoratorium, Satz des W.s
#1, 32, 66, 130, 135, 197, 198, 203, 205, 214–218, 220, 224, 239, 263, 271, 274, 287, 292, 360, 364, 387

- #2, 60, 164, 198, 203, 205, 215, 216, 218, 242, 274, 387
- #3, 98, 164, 198, 203, 205, 214–218, 242, 275, 292, 387
- #4, 70, 129, 164, 165, 171, 198, 205, 214–219, 231, 242, 253, 275–277, 286, 363, 369, 378, 388
- #5, 32, 127, 131, 137, 176, 198, 205, 215, 218, 219, 243, 245, 253, 281, 358, 378, 380
- #6, 32, 60, 66, 127, 131, 137, 145, 164, 198, 205, 215, 218, 233, 240, 247, 256, 283, 378
- #7, 27, 58, 83, 103, 104, 120, 126–128, 131, 133, 134, 137, 138, 140, 141, 145–147, 155, 161, 164, 166, 169, 172, 173, 175, 180, 184, 197, 198, 200, 205, 211, 214, 215, 218, 220–226, 247–250, 253, 256, 257, 283, 288, 337, 377, 378, 388
- #8, 25, 54, 69, 70, 127, 146, 164, 198, 205, 224, 231, 284, 288, 313, 367, 378, 388
- #9, 58, 127, 129, 130, 172, 176, 198, 205, 224, 228, 244, 288
- #10, 21, 103, 104, 121, 128, 130–132, 140, 141, 176, 198, 206, 223, 225, 226, 247, 257, 289–292, 301, 308, 315, 324, 338, 364
- #11, 60, 69, 131, 135, 137, 140, 141, 151, 155, 164, 198, 206, 315
- #12, 102, 104, 107, 130, 131, 140, 141, 155, 198, 206, 315, 395
- #13, 58, 60, 63, 65, 90, 94, 99, 102–104, 120, 124, 134–137, 139, 141, 147, 153, 156, 161, 166, 169, 172, 175, 198, 206, 248, 316
- #13a, 132, 140
- #13b, 132, 135, 137, 314
- #14, 99, 132, 134, 140, 156, 198, 206, 248, 314, 316
- #15, 70, 77, 123, 132, 137, 140, 169, 198, 206, 231, 316, 369, 388
- #16, 60, 65, 104, 106, 126, 132, 133, 140, 152, 198, 206, 248, 316, 375
- #17, 65, 106, 126, 130, 132, 133, 195, 196, 198, 206, 228, 242, 248, 252, 253, 316, 358, 395
- #18, 198, 206, 253, 256, 317, 388
- #19, 70, 133, 137, 161, 171, 198, 206, 225, 231, 253, 304, 317, 363, 369, 388
- #20, 60, 102, 104, 122, 135, 137, 198, 206, 225, 317
- #21, 58, 60, 63–65, 102–104, 122, 134, 135, 137, 140, 141, 198, 206, 225, 253, 317, 338, 377, 389
- #22, 26, 64, 93, 94, 97, 102–104, 121, 125, 133–135, 137, 140, 141, 150, 169, 175, 198, 206, 248, 257, 316, 318, 376, 379
- #23, 26, 58, 129, 130, 132, 134, 140, 141, 172, 176, 206, 228, 244, 314, 318, 364, 395
- #24, 122, 124, 130, 136, 137, 139–141, 198, 207, 242, 287, 319
- #24b, 103, 104, 128, 130, 131, 135, 140, 141, 182, 183, 198, 319, 359
- #25, 60, 122, 136, 140, 141, 198, 207, 225, 319
- #26, 48, 58, 60, 63, 65, 103, 104, 122, 136–138, 140, 141, 147, 151, 198, 207, 225, 239, 242, 254, 319, 338
- #27, 70, 137, 138, 196, 198, 207, 225, 242, 254, 319, 389
- #28, 85, 96, 97, 104, 108, 125, 136, 138, 196, 198, 207, 225, 248, 320
- #29, 48, 58, 70, 83, 90, 96, 97, 102–104, 108, 125, 127, 128, 136–139, 146, 147, 161, 164, 165, 168, 169, 172, 173, 175, 198, 207, 225, 227, 231, 244, 254, 320, 369, 389
- #30, 7, 60, 69, 125, 137, 139, 140, 197, 198, 207, 225, 315, 320, 390
- #31, 70, 96, 104, 125, 136, 138–140, 169, 171, 198, 207, 225, 231, 244, 321, 369, 377, 390
- #32, 96, 98, 125, 136, 138, 140, 171, 198, 207, 321
- #33, 137, 140, 141, 152, 198, 207, 221, 226, 228, 248, 250, 321, 358
- #34, 60, 65, 104, 140, 141, 198, 207, 225, 226, 321, 375, 391
- #35, 58, 65, 135, 140, 141, 198, 207, 225, 321
- #36, 137, 142, 144, 145, 198, 208, 221, 254, 256, 257, 323, 377
- #37, 61, 142, 144, 145, 198, 208, 248, 254, 324, 365
- #38, 27, 58, 93, 102–104, 126–128, 137, 142, 144, 145, 151, 166, 167, 169, 172, 173, 180, 184, 199, 200, 208,

- 221, 223, 226, 249, 250, 253, 254,
257, 282, 283, 323, 324, 338, 391
- #39, 20, 58, 70, 90, 91, 93, 102–104, 123,
142–144, 146, 147, 152, 156, 161,
163, 164, 167–169, 172, 173, 175,
185, 186, 199, 208, 231, 254, 257,
283, 323–327, 329, 367, 369, 386,
411
- #40, 27, 58, 93, 102–104, 106, 126–128,
137, 142–144, 166, 167, 169, 172,
173, 180, 184, 199, 208, 221, 250,
254, 257, 282, 323, 324, 338
- #41, 21, 70, 79, 142, 144–146, 161, 199,
200, 208, 221, 228, 231, 240, 241,
244, 250, 254, 256, 257, 316, 323,
338–340, 343, 344, 367, 391
- #42, 58, 142, 144, 172, 176, 197, 199,
208, 244, 248, 254, 256, 352, 395
- #43, 122, 124, 137, 197, 199, 209, 255,
318, 353
- #44, 61, 122, 197, 199, 209, 242, 353
- #45, 61, 63, 93, 99, 102–104, 106, 107,
120, 125, 137, 148–151, 171, 172,
179, 199, 209, 353, 392
- #45a, 120, 122, 137, 149
- #45b, 149
- #45c, 135, 149
- #45d, 135, 137, 149
- #46, 102, 104, 107, 108, 135, 149, 150,
199, 209, 353
- #47, 49, 70, 77, 93, 107, 108, 149–151,
161, 199, 200, 209, 213, 220, 226,
231, 238, 239, 243, 251, 255, 313,
354, 369, 392
- #48, 32, 61, 107, 137, 149, 151, 199, 200,
209, 231, 238, 241, 242, 248, 255,
390, 392
- #49, 68, 96, 107, 149–151, 153, 199, 209,
242, 255, 354, 392
- #50, 58, 61, 63, 65, 66, 68, 94, 97, 102–
104, 107, 120, 147, 149–151, 175,
199, 200, 209, 242, 243, 252, 315,
354, 393
- #50a, 149
- #50b, 121, 125, 137, 149, 151, 153
- #51, 58, 70, 96, 103, 104, 107, 137, 147,
149–151, 161, 165, 168, 169, 172,
173, 180, 199, 200, 209, 228, 231,
244, 255, 369, 377, 393
- #52, 97, 104, 107, 150, 151, 171, 175,
199, 209, 249, 255
- #53, 47, 199, 209, 228
- #54, 199, 210, 258, 287, 338, 357, 393
- #54a, 65, 180
- #54b, 180
- #54c, 65, 180
- #54d, 180
- #55, 58, 61, 63, 65, 99, 103, 104, 120,
153, 156, 199, 210, 242, 249, 255,
316
- #55b, 151, 153
- #56, 39, 99, 156, 199, 210, 357, 393
- #57, 70, 137, 164, 165, 199, 210, 231,
244, 365, 369, 393
- #58, 61, 104, 123, 137, 151–153, 155,
199, 210, 214, 223, 226, 255, 358,
393
- #59, 70, 123, 154, 170, 199, 210, 223,
228, 249, 253, 317, 358, 376
- #60, 61, 95, 123, 124, 137, 152, 170, 171,
197, 199, 210, 223, 226, 249, 255,
321, 393, 394
- #61, 53, 69, 99, 123, 137, 170, 171, 199,
210, 393
- #62, 70, 95, 123, 165, 170, 171, 199, 210,
231, 244, 316, 358, 369, 394
- #63, 71, 83, 87, 99, 102–104, 107, 108,
121, 123, 126, 127, 137, 151, 152,
154, 155, 161–165, 167, 170–176,
181, 199, 210, 243, 244, 249, 315,
359, 375
- #64, 58, 69, 129, 160, 171, 172, 176, 181,
199, 210, 228, 244, 287, 288, 313,
359, 364, 377, 394, 395
- #65, 147
- WEISE VOM MORGENLANDE, 47, 63, 65, 97,
99, 106, 148, 152, 157, 180, 226, 321
- Widor, Charles Marie, 2
- wissenschaftliche Modellbildung, *siehe* Mo-
dellbildung, wissenschaftliche
- wissenschaftlicher Text, *siehe* Text, wissen-
schaftlicher
- Wolff, Christoph, 39, 129, 172, 364, 373
- Zahl
- acht, 287
- dreizehn, 147
- sechs, 43, 65, 107, 127, 141, 238, 281,
284, 299, 308, 309, 312, 342, 351,
352, 377, 378
- sieben, 108, 225, 287, 351, 352
- zehn, 287

- Zeit-1, 12, 23–26, 28, 29, 35, 36, 62, 74, 79, 80, 83, 89, 93, 95, 102, 104, 109, 118, 119, 126–132, 138, 139, 145, 152, 155, 156, 161, 164, 166, 170, 174, 184, 196, 223, 232, 236, 247, 253, 261, 264, 273, 285, 313, 364, 375, 377, 385
- Zeit-2, 12, 20, 23–28, 35, 36, 62, 71, 73, 74, 77, 79, 80, 83, 85, 90, 98, 101, 107, 109, 117–120, 124, 126–131, 139, 144, 145, 155, 156, 161, 165–167, 170, 184, 234, 285, 333, 377
- Zeit-3, 20, 25, 26, 28, 36, 179, 215, 217, 240, 282, 283, 310, 328, 364, 373, 377
- Zeit-4, 25, 35, 111, 119, 139, 261
- Zeit-5, 25, 110, 119
- Zeit-6, 25
- Zeit-7, 25
- Zentrum, spirituelles, 143, 164, 173, 323, 324, 336
- zusammenfassendes Erinnern, *siehe* Erinnern, zusammenfassendes
- Zwischenbemerkung, methodologische, 34, 45, 62, 73, 81, 112, 128, 179, 189, 194, 201, 203, 227, 229, 239, 272, 300
- zwölftöniges Total, *siehe* Total, zwölftöniges

Literaturverzeichnis

- Arnim, B. v. (1835). *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal.* Dümmler, Berlin.
- Bach, J. S. (1734). *Weihnachts-Oratorium BWV 248 – Manuskript Online.* Staatsbibliothek, Berlin. <http://www.bach-digital.de>[202211124].
- Bach, J. S. ([1734]1960). *Weihnachts-Oratorium BWV 248 – Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.* Bärenreiter, Kassel.
- Bach, J. S. (1887). *Kantate 215, Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen,* Band 34 aus *Ausgabe der Bach Gesellschaft.* Breitkopf & Härtel, Leipzig. [http://imslp.org/wiki/Preise_dein_Glcke,_gesegnetes_Sachsen,_BWV_215_\(_Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Preise_dein_Glcke,_gesegnetes_Sachsen,_BWV_215_(_Bach,_Johann_Sebastian)).
- Bach, J. S. (1924). *Die Kunst der Fuge BWV 1080.* Breitkopf und Härtel, Wiesbaden. *edt.* W. Graeser.
- Bertling, R. (1992). *Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk Johann Sebastian Bachs.* Europäische Hochschulschriften. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Blankenburg, W. (1982). *Das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach.* Bärenreiter, Kassel.
- Blankenburg, W. und Dürr, A. (1962). *Kritischer Bericht zum Weihnachts-Oratorium.* Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Bärenreiter, Kassel.
- Booklet-Autor (1958). *Beiheft zur CD-Einspielung unter Kurt Thomas.* Berlin Classics, Berlin.
- Breig, W. (1987). *Zu Bachs Weihnachts-Oratorium.* (Im Beiheft zur Einspielung durch John Eliot Gardiner, LC 423-233-3.).
- Donington, R. (1963). *Wagner's Ring and Its Symbols.* Faber and Fanber, London.
- Dürr, A. (1967). *Bach – Weihnachtsoratorium.* Wilhelm Fink, München.
- Grabner, H. (1923). *Die Funktionentheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse.* Leuckart, München.
- Harnoncourt, N. (1973a). *Bachs «Oboe da caccia» und ihre Rekonstruktion.* In *Beiheft zur Schallplatteneinspielung des Weihnachtsoratoriums.* TELDEC.

- Harnoncourt, N. (1973b). Zur Artikulation und Instrumentation des Weihnachts-Oratoriums. In *Beiheft zur Schallplatteneinspielung des Weihnachtsoratoriums*. TELDEC.
- Hoyer, M. (2012). *Unbefangene Beobachtungen an Bachs Weihnachtsoratorium*. Frank und Timme, Berlin.
- Jena, G. (1997). *Brich an, o schönes Morgenlicht – das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach*. Herder, Freiburg im Breisgau.
- Lepper, M. (1998). Die Trinitarische Tripelfuge. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (1999). *Komposition als Disposition von Datentransformation und Sprachdesign*. Nummer 14 in Folkwang-Texte. Die Blaue Eule, Essen.
- Lepper, M. (2002). Musik und Zahl. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (2010a). Cadenza construenda. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (2010b). Der Goldene Schnitt – natürliche Grenze und immanente Grenzüberschreitung. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (2010c). Ein Lob der Schiefheit – wie Unsymmetrien und Inkommensurabilitäten dem Begreifen und Behalten dienen. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (2011). Tristan-Reflexe. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (2012a). Bandschnitt und Montage im neunzehnten Jahrhundert. – die Erfindung einer typischen Tonband-Technik noch vor jeder Tonaufzeichnung. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (2012b). Trauermarsch für zwei einflußreiche Deutsche – das Adagio aus Bruckners Siebenter ”Sehr sehr feierlich und sehr sehr langsam”. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (2013). Die quasi-fraktale Gestalt des Ringes”. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. (2015a). Gustav Mahler, Dritte Sinfonie, Erste Abtheilung – Versuch einer Annäherung. http://senzatempo.de/mahler/gmahler_sinf3_satz1.html[202211124].
- Lepper, M. (2015b). Symmetrieen von Tasten, Tönen und Noten. *senza tempo*, *Kleines Archiv für Musikphilosophie*.
- Lepper, M. und Trancón y Widemann, B. (2013). tscore project. <http://bandm.eu/music>[202211124].

- Lepper, M., y Widemann, B. T. und Oehler, M. (2022). funcode – versatile syntax and semantics for functional harmonic analysis labels. *Music & Science*. <https://doi.org/10.1177/20592043221085659>.
- Lorenz, A. (1924). *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen*. Max Hesse.
- Lorenz, K. (1963). *Das sogenannte Böse*. Gerda Borotha, Wien.
- Luther, M. (1985). *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart.
- Maler, W. (1931). *Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre*. Leuckart, München.
- Marx, A. B. (1845). *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Menzler, H. (2002). Fernmündliche Auskunft. Bibliothek für Evangelische Theologie an der Freien Universität Berlin, Berlin.
- Muntschick, J. (1992). *Vorwort zum Klavierauszug des Weihnachts-Oratoriums*. Peters, Leipzig.
- Ploeger, R. (1990). *Studien zur systematischen Musiktheorie*. Eres, Lilienthal, Bremen.
- Poos, H. (1986). Kreuz und Krone sind verbunden. *Musikkonzepte*, (50-51).
- Prey, S. (2012). *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*. Dissertation. [https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012102410434\[20221124\]](https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012102410434[20221124]).
- Schulze, H. J. (1997). Im Beiheft zur Einspielung durch René Jacobs.
- Schweitzer, A. (1908). *Johann Sebastian Bach*. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Wikipedia Contributors (2014). Artikel "Informationskriterium". [http://de.wikipedia.org/wiki/Informationskriterium\[20221124\]](http://de.wikipedia.org/wiki/Informationskriterium[20221124]).
- Wolff, C. (1996). J. S. Bachs Weihnachtsoratorium (im Beiheft zur Einspielung durch Tom Koopmann, lc 0630-24635-2).

1	Teil	.								.			
2											1*		
3	Nummer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4	(Seite)	3	37	38	39	42	43	43	47	53	57	65	66
5	Singular-Sätze							=			○		
6	Vg-Symmetrien						CSC		CAC			SCS	
7	Gattung Soliloquent	ChS									OrchS		
			Sec	Acc			Sec	Acc				Sec	
				AIR			AIR						CHORA
				CHORAL			CHORAL	CHORAL					
8	Störungen											1	
9	Besetzung:	Fl	2			2					2		
		Ob		2 ^d am	1 ^d am	2(ord)		2 ^d am	1	2	2 ^d am	2 ^d am	
		Trp	3						Solo	3Trp			
		Pk								Pk			
		Vl	1&2		Vl	1&2		1&2	1&2		Vl 1,2	1&2	
		Vla	Vla		Vla			Vla	Vla		Vla	Vla	
		b.c.	VcFgOrg	~~~~	~~~~	~~~~	~~~~	~~~~	~~~~	~~~~	~~~~	~~~~	~~~~
10	Vokal:	S						(s)					
		A		A	A								
		Ev/T	Ev				Ev				Ev		
		B					B	B					
		Chor	Chor			Chor	(s)	B	Chor		Chor		
11	Vg-Symmetrien												
12	Text:	Jauchzet, frohlocket											
	Evg	LUK	LUK						LUK				
	Acc	2,1+3-6	2,7						2,8+9				
	Arien	Es begab sich	Nun will mein liebster	Bereite dich,	Zion, mit	zärtlichen	Trieben	U. sie gebar	Wer will die Liebe	Großer	Herr, o	starker	König
	Choräle	Er ist auf Erden kommen arm	Wie soll ich dich empfangen	Ach mein herzliebes	Jesus	Br							
13	Nummer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
14	Grundtöne:												

(Bei Verlust der lose beigefügten Falttafel können die folgenden Seiten herauskopiert, zusammengeklebt und an den Teilgrenzen gefaltet werden.)

1*13 | 1/4 | 1/3 | 2*13

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

66 67 68 69 73 73 74 75 85 86 102 103 109 122 122 125

ENGEL Sec ~acc Acc CHORAL

Sec AIR CHORAL

HEERSCHAREN Sec ~secco! Acc CHORAL

ChS HIRTEN Sec Ac

1 2 3

2^d am 2^d am 1 2^d am 2^d am 2^d am 2^d am 2^d am

1&2 1&2 1&2 1&2 1&2 1&2

Vla Vla Vla Vla Vla Vla

2 2(ord) 2^d am 2

3Trp Pk

1&2 1&2

Vla Vla

ENGEL

Ev B T Ev

Chor

Chor B A Ev

Chor csC B Chor

Ev Chor B

Chor csC Chor

LUK 2,10+11 waren U. der Engel

LUK 2,12 U. das habt Was Gott dem Abraham

LUK 2,13 U. alsobald So geht denn hin

LUK 2,14 U. So recht, ihr Engel

Ehre sei Gott Herrscher des Him

Lasset u

Frohe Hirten, eilt, ach eilet

Schlafe, mein Liebster

Jesulein Brich an, o schönes Morgenlicht

Schaut hin, dort liegt im finstern Stall

Wir singen dir in deinem Heer

Dies hat er alles uns ge

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

1/2

27 28 29 30 31 32 33 34 35 (24b)
 125 126 127 136 137 140 141 141 142 (109)

▲

ASA CSC

EN ChS

Acc Sec Acc Sec

ATR ATR

CHORAL CHORAL CHORAL

4 5 6

2 2 2 2 2 2

2(ord)2^dam 2(ord) 2 2

1&2 Solo 1&2 1&2 1&2

Vla Vla Vla Vla Vla

3Trp Pk

S A A

B Ev Ev

Chor Chor Chor Chor

et uns nun gehen Himmels d.c.

LUK 2,16-19 LUK 2,20

Engel U. sie kamen eilend U. d. Hirten kehrten

Er hat sein Volk getröst Ja, ja, mein Herz

Herr, dein Schließe,
 Mitleid, mein Herze,
 dein dies selige
 Erbarmen Wunder

Ich will dich mit Fleiß bewahren
 s getan Seid froh dieweil

27 28 29 30 31 32 33 34 35 (24b)

IV.

3*13

36 37 38 39 40 41
 145 175 175 178 184 186

= ▲ =

aAaA CACAC

ChS

Sec Acc Acc

ATR ATR

CHORAL CHORAL

7

2(ord) 2Hrn 1

1&2 1&2 1&2 2 So

Vla Vla Vla

(s) S+S (s)

Ev B B T

Chor (s) (s)

cSC CAC

Fallt mit Danken

LUK 2,21

U. da acht Tage Immanuel Wohlan, d

Flößt, Ich
 mein nur
 Heiland zu
 lebe

Jesus richte mein Beginn
 Jesu, du mein liebs

36 37 38 39 40 41

V.

VI

40 41 42
184 186 192

43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53
201 216 217 222 223 227 228 229 230 241 242

54
245

Acc
 CHORAL ATR CHORAL

ChS
 Sec
 Acc
 ChS
 Sec
 Acc
 Sec
 Acc
 Sec
 Acc
 ChS

SaSa αAa
 caca
 WEISE
 PROPHET
 ATR
 ATR
 CHORAL

ChS
 Acc
 CHORAL

7

8 9 10

2
2Hrn
1&2 2 Soli 1&2
Vla Vla Vla

2^dam 2^dam 2^dam 1^dam 2^dam 2^dam
1&2 1&2 1&2 1&2 Solo 1&2
Vla Vla Vla Vla Vla Vla

2(ord)
3Trp
Pk
1&2
Vla

(s)
B T
(s) Chor
CAC

Ev A Ev A EvEv T A A
Chor cSc Chor Chor Chor Chor

Chor

Wohlan, dein Name
, Ich will
nd nur dir
zu Ehren
leben
in Beginnen
mein liebstes Leben

Ehre sei Wo, wo, wo ist...?
MAT MAT MAT MAT
2,1 2,2 2,3 2,4-6 U. ließ versammeln
Da Jesus geboren war Da das der König
Sucht ihn Warum wollt ihr Mein Liebster
Erleucht auch meine Ach, wann
finstre wird die
Sinnen Zeit
erscheinen
Zwar ist solche Herzensstube
Dein Glanz all Finsternis verzehrt

Herri
54

VI.

5*13

54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64
 245 276 277 278 285 286 286 287 289 295 296
 ■ * (under 63)

ChS
 HERODES
 Sec Acc Sec Sec Acc (=sec) (~acc)
 ATR CHORAL ATR CHORAL
 11 12

2(ord) 1^dam 2(ord) 2^dam 2^dam 2(ord)
 3Trp Pk 3Trp Pk
 1&2 Vla 1&2 Vla 1&2 Vla 1&2 Vla 1&2 Vla
 S S S A T T T
 Ev B Chor Chor Chor Chor
 Chor Chor

Herr, wenn die stolzen **Was will...?**
 MAT MAT MAT
 2,7+8 2,9-11 2,12 U. Gott befahl
 Da berief Herodes Als sie nun den König
 Du Falscher, suche nur So geht! Genug
 Nur ein Wink von ihr mögt
 seinen Feinde
 Händen schrecken
 Nun seid ihr wohl gerochen—
 Ich steh an deiner Krippen hier

54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64