

Formeln und Kombinationen — Empfindungen und Individualisierungen Zum Kopfsatz des Quartetts *a*-moll (Wq93, H537) von C. P. E. Bach

von Klaus G. Werner, Cloppenburg

Die folgende Analyse entstand als Vorstudie für eine Untersuchung, in der Formprobleme der späten Instrumentalmusik von Carl Philipp Emanuel Bach diskutiert werden sollen. Insbesondere soll der Frage nachgegangen werden, welchen Einfluß das barock-konzertante Ritornellprinzip auf Bachs Kompositionsweise nichtkonzertanter Musik hat.

Ausgewählt wurde der erste Satz des *Quartetts in a-moll* (Wq 93, H 537) aus Bachs Todesjahr 1788. Die Gruppe der drei späten Quartette Wq 93—95, H 537—539 wurde offenbar aus eigenem Antrieb komponiert und dürfte den reifsten Stand der Bachschen Kompositionstechnik repräsentieren. Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß Bach dem Diktum der Zeit entsprechend das Quartett als einen der höchsten Prüfsteine für Komponisten ansah¹. Falls es (entgegen anderslautender Meinungen²) eine kontinuierliche Fortentwicklung bei Bach geben sollte, müßten diese Quartette ein Ziel markieren, dessen Kenntnis es erleichtern dürfte, Stationen einer solchen Entwicklung an älteren Werken zu belegen.

Theoretische Vorüberlegungen

Für eine angemessene Bewertung der komplexen Strukturen in vielen Werken Bachs fehlen bislang exakte theoretische Grundlagen. Dies mag nicht zuletzt an der begrenzten Aussagefähigkeit des musikalischen Schrifttums im 18. Jahrhundert liegen³. Auch bei Philipp Emanuel Bach selbst sind — wie an anderer Stelle nachzuweisen sein wird — kaum mehr als Andeutungen zu erfahren.

Das Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, in dem Bach sich befand und dessen er sich augenscheinlich auch bewußt wurde (soweit dies ohne historische Distanz möglich sein kann), manifestierte sich anscheinend in seiner Restbindung an das Con-

¹ Man beachte in diesem Zusammenhang nur, wie schon Bachs älterer Berliner Kollege Quantz über das „Quatuor“ schreibt. (Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Kassel 1983, S. 302.)

² Vgl. Arnold Scherings Urteil über Bachs Gesamtwerk (Arnold Schering, *Carl Philipp Emanuel Bach und das „redende Prinzip“ in der Musik*, in: *JbP* 45, 1938, S. 13).

³ Für den Bereich der Sonatenform macht Fred Ritzel eine Aussage, die gemeinhin auf alle Instrumentalgattungen der Zeit angewendet werden kann: „Mit den Ergebnissen der sich ständig verfeinernden Untersuchung unmittelbar musikalischer Ereignisse hielt die rhetorisch und ästhetisch orientierte Theorie nicht Schritt; es gelang ihr nicht, aus den Bereichen musikfremder Maßsysteme eine sinnvolle Verbindung zum konkreten musikalischen Geschehen herzustellen und analytisch brauchbare Formkonzeptionen zu erstellen.“ (Fred Ritzel, *Die Entwicklung der »Sonatenform«; im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1974, S. 259).

tinuoprinzip und die Figurenlehre einerseits und in der Auseinandersetzung mit den Formen der ‚Klassik‘ (Sonate und Rondo) andererseits. Zum Verhältnis der Bachschen Musik zum Basso continuo sagt Stefan Kunze: „Carl Philipp Emanuel machte die prinzipielle Unvereinbarkeit von Generalbaßsatz und neuer Bauweise, die auf Kleingliedrigkeit und auf metrischer Überschaubarkeit beruhte, zum bewegenden Moment seiner Musik“⁴. Ähnliches läßt sich zum Bereich der Figurenlehre aussagen. Der Versuch, Ausdruck und Affekt lehrhaft zu objektivieren, widersprach dem künstlerischen Drang nach Individualismus in der Zeit der Aufklärung. Und doch kann man den Eindruck gewinnen, Bach mache gerade diese Diskrepanz für seine Musik fruchtbar. Eine der spätesten überlieferten Figurenlehren, diejenige von Johann Nikolaus Forkel⁵, dürfte in unmittelbarer Nähe, vielleicht im Dialog mit Bach entstanden sein. Und genau dieser Figurenlehre bescheinigt Dietrich Bartels: „Im Vordergrund steht der aus dem Zeitgeist der Aufklärung erwachsende natürliche Ausdruck individueller Empfindungen, nicht mehr die Schematisierung allgemeingültiger Formeln“⁶.

Die Formprobleme gestalten sich bei Bach deshalb so immens, weil er zwar offenbar mit der Sonatenform und dem Rondo experimentierte, diese aber nicht als derart bindend für seine Ecksätze ansah, wie dies bei den Mannheimern und Wienern immer deutlicher zutage trat. Hingegen findet sich in neueren Untersuchungen von Bachs später Sinfonik zuweilen der Begriff des Ritornells als möglicher Ansatz, die großformale Anlage der Kopfsätze sinnvoller zu beschreiben⁷. Die Ritornellform war an und für sich eng mit dem konzertanten Prinzip verbunden und in den Instrumentalkonzerten in einer Art Vermischung mit der Sonatenform noch weit über die Barockzeit hinaus zumindest rudimentär präsent. Nun lassen sich nicht nur aus ersten vagen Analyseergebnissen, sondern auch aus der theoretischen und ästhetischen Diskussion des späten 18. Jahrhunderts Argumente dafür finden, daß Bach eine ritornellartige Konzeption in seine nichtkonzertante Instrumentalmusik hineingenommen haben könnte:

Arnold Schering hat das Wort vom „redenden Prinzip“ neu ins Bewußtsein gebracht⁸, einen Begriff, der auf der ästhetischen Vorstellung von der „musikalischen Rede“ oder der „musikalischen Rhetorik“ in der Bach-Zeit fußt⁹. Diese musikästhetische Diskussion der norddeutschen Aufklärung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den oben erwähnten Bemühungen Forkels, die alte barocke Figurenlehre zeitgemäß zu übertragen. Hält man sich zudem vor Augen, daß eben die musikalischen Figuren auf rhetorischen Vorbildern aufbauen, so wird deutlich, daß jenes

⁴ Stefan Kunze, *Carl Philipp Emanuel Bach — Zeit und Werk*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musik- kultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Göttingen 1990, S. 30.

⁵ Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, Repr. Graz 1967, Bd. 1, S. 49ff

⁶ Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 63.

⁷ Vgl. Jan LaRue, Artikel *Symphonie*, in: *MGG* 12, Sp. 1830; David Schulenberg, *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1986, S. 121; Wolfgang Gersthofer, „Große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen.“ *Zu den Eröffnungssätzen von Carl Philipp Emanuel Bachs sechs Streichersinfonien Wq 182 (H 657–662)*, in: *Bach und die europäische Musikkultur*, S. 293; Klaus G. Werner, „ das größte in der Art, was ich gemacht habe.“ *Gedanken zu den Kopfsätzen der Orchestersinfonien von C.P.E. Bach*, in: *AfMw* 48 (1991), S. 225.

⁸ Schering, S. 13.

⁹ welche ihrerseits auf Matthesons Terminologie von der Musik als „Klang-Rede“ zurückweist (vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Repr. Kassel 1954, S. 187).

„redende Prinzip“ für das Verständnis von Bachs Musik nicht bedeutungslos sein kann und von Schering somit zu Recht wieder in den Blickpunkt gerückt wurde.

Nun gehört aber gerade das Konzert zu den instrumentalen Gattungen, in denen sich das „redende Prinzip“ in einer spezifischen Form, einer Art ‚Dialog‘ (zwischen Solo und Tutti), ausprägt. Heinrich Christoph Koch forderte von einem „gut gearbeiteten Concert“, daß man „eine leidenschaftliche Unterhaltung des Concertspielers mit dem ihn begleitenden Orchester“ finde¹⁰. Und etwas weiter heißt es: „Man bilde sich diesen Gedanken weiter aus, und höre dann die mehresten Concerte von C.P.E. BACH, die diesem Ideale so ganz entsprechen“¹¹. Es unterliegt keinem Zweifel, daß eben diese Konzerte Bachs der Ritornellform verpflichtet sind, wie auch Kochs eigene Kompositionsanleitung des Konzertes das Ritornellprinzip zugrunde legt. Was liegt näher, als den Schluß zu wagen, daß auch nichtkonzertante Instrumentalmusik, wenn sie denn dem „redenden“ und in diesem Zusammenhang speziell dem ‚dialogischen Prinzip‘ zugeneigt ist, in der Ritornellform aufgebaut sein könnte?

Die vorliegende Analyse muß sich darauf beschränken, vor diesem noch unzulänglichen theoretischen Hintergrund kompositorische Sachverhalte, die aus dem Notentext ersichtlich sind, zusammenzutragen und mit aller Vorsicht zu interpretieren. Dennoch wird an diesen Versuch die Hoffnung geknüpft, daß ihm exemplarische Bedeutung insofern zukommt, als sich die These vom Einfluß des Ritornellprinzips verifizieren läßt und sich Kriterien für ein analytisches Vorgehen zumindest in bezug auf die Kopfsätze der späten Instrumentalmusik Bachs ableiten lassen.

Zur Grundgestalt des Satzes

Die Auffassung von Ernst Fritz Schmid, der im Kopfsatz des *a-moll-Quartetts* eine Rondoform zu erkennen glaubte¹², hat erstmals Friedhelm Krummacher, gestützt auf repräsentative analytische Belege, in Zweifel gezogen¹³. Krummacher warnt resümierend vor „Vorgriffen auf klassische Formen“, die „nicht nur anachronistisch wirken, sondern ebenso den eigenen Ansatz der Musik verdecken“. Rondo und auch Sonate (bezogen auf das *D-dur-Quartett* Wq 94, H 538) seien Formverläufe, „die für ihn [Bach] selbst noch flexibel zur Disposition standen“¹⁴.

Schmid's Postulat einer Rondoform mit sieben Refrainteilen¹⁵ ist in einigen Überlegungen durchaus plausibel, wirkt aber im Gesamtablauf des Satzes nicht besonders überzeugend, da nach seiner Einteilung die formalen Proportionen, die Verhältnisse von Refrain- zu Couplet-Teilen, recht unausgewogen wären und einige ‚Couplets‘

¹⁰ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Bd. 3, Leipzig 1793 (Nachdruck Hildesheim 1969), S. 332.

¹¹ Ebda.

¹² Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 140ff.

¹³ Vgl. Friedhelm Krummacher, *Kontinuität im Experiment: Die späten Quartette von Carl Philipp Emanuel Bach*, in: *Bach und die europäische Musikkultur*, S. 245ff.

¹⁴ Alle Zitate ebda., S. 266.

¹⁵ Schmid, S. 146.

mangels originärer Substanz den Namen nicht verdienten. Bei näherem Hinsehen bietet sich eher eine vierteilige Gliederung des Satzes an, die sich später am Detail bestätigen läßt:

Teil 1: Takt 1—30

Teil 2: Takt 31—76

Teil 3: Takt 77—124

Teil 4: Takt 125 bis Satzende

In einem ersten Überblick mag diese Einteilung dadurch gerechtfertigt sein, daß jeder dieser Teile in sich abgerundet erscheint, indem er in der Grundtonart (Teil 3 in der parallelen Durtonart) anhebt und mit einer Kadenz abschließt, die eine deutliche Zäsur impliziert. Zugleich eröffnet jeder Teil mit der gleichen achttaktigen Periode, die noch detaillierter untersucht wird. Daß diese Periode nicht als Rondo-Refrain, sondern als das für diesen Satz spezifische Ritornell interpretiert werden soll, sei an dieser Stelle als eine These vorweggenommen, die noch einer sorgfältigen analytischen Differenzierung bedarf.

Nicht weiter nachgegangen werden soll — zumindest in dieser vorläufigen analytischen Betrachtung — dem Begriff des „Quartetts“, der nach Friedhelm Krummachers Einschätzung wohl eher „auf die Zahl obligater Stimmen und nicht auf die der mitwirkenden Instrumente zielt“¹⁶.

Die musikalische Substanz

Die ersten acht Takte des Quartetts lassen die abgeschlossene Form einer Periode erkennen (Notenbeispiel 1). Das musikalische Material ist im wesentlichen im viertaktigen Vordersatz vorgebildet und stärker rhythmisch als diastematisch zu definieren. Es besteht aus vier Varianten punktierter Rhythmen, die sich auf zwei Grund-schemata reduzieren lassen (Notenbeispiel 2). Denn Figur¹⁷ d stellt nichts weiter dar als die Verkürzung von Figur a. Versteht man zudem Takt 3 als durchbrochene Arbeit zwischen Oberstimmen und Baß, so lassen sich die Figuren b und c rhythmisch aufeinander beziehen. Intervallische Strukturen verhindern allerdings ein völliges Aufgehen.

Die Aufteilung in 1 + 1 + 2 Takte könnte schematischer kaum sein. Die Oberstimmen beginnen, in Terzparallelen geführt, mit einer als Motiv A zu extrahierenden Phrase, deren Substanz aus einem Sekundfall von der ersten auf die zweite Zählzeit besteht, wobei die erste Zählzeit in sich nach Figur a rhythmisiert ist. Das Verfahren wird in Takt 2, um eine Sekunde nach oben sequenziert, wiederholt¹⁸. Der Baß verharret orgelpunktartig auf dem Grundton, fällt jedoch in eine 'Off-beat'-ähnliche

¹⁶ F. Krummacher, S. 249.

¹⁷ Der Begriff ‚Figur‘ steht hier für eine musikalische Phrase oder Floskel ohne Beziehung zur Figurenlehre.

¹⁸ Es mag am Rande und ohne weitere Kommentierung erwähnt sein, daß die Tonfolge der Haupttöne in den ersten beiden Takten (also c-h-d-c) nach Günther Hartmann bereits als B-A-C-H-Variante aufzufassen ist; vgl. G. Hartmann, *B-A-C-H-Strukturen bei C.Ph.E. Bach*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 45 (1990) S. 484ff.

Dominantton den Halbschluß vor. Das eigentliche Abfangen der Bewegung geschieht über Figur d als rhythmische Variante zu Figur a im Zusammenhang mit der harmonischen Einbettung in den Doppeldominantseptimakkord, der den Einschnitt auf der Dominante vorbereitet. Die musikalische Einheit von Takt 3 und 4 wird sinnfällig und rechtfertigt die Definition eines Motivs (B). Für den weiteren Verlauf wird dieses in der Ausprägung nach Art der Violastimme wichtig.

Der Nachsatz wird mit einer Wiederholung von Motiv A und seiner Sequenzierung eröffnet. Doch wird der Part der rechten Klavierhand von Flöte und Viola getrennt; akkordisch aufgefüllt deutet sie nur noch den jeweiligen Sekundfall an. Die letzten beiden Periodentakte bilden wiederum eine Einheit. Rhythmisch basierend auf der Figur c, stellen sie dennoch einen scharfen Kontrast zum Vorangegangenen her. Ein stark erweiterter Tonraum, unerwartete Intervallsprünge, plötzliches forte und Triller, die der Intensivierung und nicht der bloßen Verzierung dienen, bringen etwas von jener Bizarrerie in die Komposition, wie sie bei Philipp Emanuel Bach häufig zu finden ist. Diese als Motiv C bezeichnete Phrase charakterisiert eine starke Schlußwirkung, was durch ausformulierte Kadenzfloskeln in Viola und Baß unterstützt wird. Der Komponist setzt also bereits nach acht Takten des insgesamt 169 Takte umfassenden Satzes einen Punkt, macht eine klare Zäsur.

Es folgt eine weitere Viertaktgruppe, die mit den vorangegangenen Periodenteilen bis auf die Gliederung in 1 + 1 + 2 Takte kaum noch etwas gemeinsam hat (Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3

Völlig neu eingeführt wird die Triolenbewegung, verbunden mit einem weiten, nach oben gerichteten Tonambitus in extremem Kontrast zu dem soeben verklungenen Motiv C. Als weitere Gegensätze zur Eingangsperiode finden sich Dreiklangsbrechungen, Anwendung eines ‚dünnen Satzes‘ und ein korrespondierender Dialog zwischen Klavier und den beiden anderen Instrumenten. Der Abschnitt steht in der Tonikaparallele C-dur. Die Triolen treten in unterschiedlichen figurativen Ausprägungen auf, ohne daß eine Figur als bevorzugtes Motiv in späteren Verarbeitungsteilen herausragt. Doch

ist zwischen Dreiklangsbrechungen (Figur e), skalaren Abschnitten (Figur f) und Zieltonumspielungen (Figur g) zu differenzieren.

Bis zu diesem Punkt drängt sich die Vermutung, in diesem Satz eine Rondoform ausgebildet zu finden, beinahe auf. Eine metrische Periode, in sich abgerundet, von klassischem Ebenmaß, könnte den Refrain bilden. Der in fast allen Parametern kontrastierende Folgeteil scheint den Beginn des ersten Couplets zu signalisieren. Bach hat das Rondo ja auch nicht verschmäht, sondern es vor allem für einige Klavierkompositionen aufgegriffen. Der Analyseansatz von Ernst Fritz Schmid kann somit weder als abwegig bezeichnet werden, noch ist er gänzlich falsch. Sicherlich hat Philipp Emanuel Bach in diesen Satz formale Elemente, die für das Rondokonzept konstitutiv sind, mit einfließen lassen. Der soeben betrachtete Übergang zwischen zwei Formteilen kann dafür als Beispiel dienen.

Erste Bedenken, daß es bei dieser ‚Rondoform‘ Unstimmigkeiten geben könnte, tauchen jedoch bei einer sensibleren Bewertung dieser den Satz eröffnenden zwölf Takte auf. Durch das Ebenmaß der Periode schimmert etwas von bewußt angewandtem Schematismus. Die achttaktige Gestalt wirkt ‚hygienisch‘ einwandfrei, aber nicht eigentlich schlüssig. Dieser Eindruck verstärkt sich in Beobachtungen am Detail. Zwar kann man dem Ablauf der Periode eine innere Verbundenheit nicht absprechen. Es wäre aber übertrieben, von einer musikalischen Entwicklung zu sprechen. Der Vordersatz setzt sich aus zwei eher formelhaften Versatzstücken zusammen, die freilich sehr geschickt über die Baßrhythmik verbunden und über die Verwandtschaft der Figuren a und d verklammert sind. Im Nachsatz hingegen wird gar nicht mehr der Versuch unternommen, die Teile der internen Gliederung vermittelnd aneinander zu binden. Rigoros, beinahe gewaltsam setzt Motiv C den Schlußpunkt hinter das Periodenschema. Dieses Motiv erinnert an typische Wendungen, mit denen Philipp Emanuel häufig ganze Sätze beschließt, meist in unisono gespieltem Tutti. Ein Blick auf das Ende des ganzen Andantino-Satzes zeigt, daß Motiv C genau diese Funktion auch noch erhalten wird. Die Konsequenzen aus dieser Beobachtung werden an späterer Stelle gezogen. Hier mag es genügen, für die kurze Periode eine Schlußwirkung zu konstatieren, die in dieser Intensität befremdlich wirkt.

Ist also dem Periodenteil ein anscheinend mit Bedacht einkomponierter Schematismus nicht abzusprechen, so fällt es um so mehr auf, daß die zum angenommenen Refrain kontrastierenden Elemente des vermeintlichen Couplets mit besonderem Fleiß herausgestellt werden. Die kapriziös-spielerische Melodik bildet auch im Ausdruck einen krassen Gegensatz zur streng rhythmisch gebundenen, intervallisch eingeschränkten Stimmführung im Vordersatz der Periode. Es ist, als wolle sich die Musik nicht durch die rigorose Schlußwendung vorzeitig an ihrer Entfaltung behindern lassen. Strenges wird durch Spielerisches genarrt. Zugleich werden die Anforderung an das Rondoschema zumindest in dem bisher betrachteten Abschnitt nicht nur genau, sie werden geradezu übertrieben erfüllt. Spielen hier womöglich gar persiflierende Absichten hinein? Ein fast zur Schau gestellter Schematismus und gleichzeitige interne Brüchigkeit, die bei dem Spätwerk eines Komponisten wie Bach wohl kaum als Schwäche oder Dilettantismus gedeutet werden können, lassen diesen Verdacht aufkommen.

Konfrontation des musikalischen Materials

Nun bietet die Kontrastgruppe (Takt 9–12) ja nicht in sich ein so abgeschlossenes Bild wie die Eingangsperiode, sondern sie eröffnet einen größeren Formabschnitt, der bis zum Ende von Teil 1 (Takt 30) verläuft, und dessen Betrachtung einige Fragen klären könnte.

Der oben beschriebene, couplethaft einsetzende Viertakter endet, von C-dur aus gesehen, auf einem Halbschluß. Doch wird dieser erneute periodische Ansatz in der Fortführung durchbrochen. An seine Stelle tritt eine Art abschnittweiser Fortspinnung, in deren Verlauf die Nähe des Satzes zu der scheinbar so verbindlich anhebenden Rondoform immer fragwürdiger wird. Diese Wirkung entsteht vor allen Dingen dadurch, daß die Motive aus der Eingangsperiode nacheinander in den musikalischen Ablauf einbezogen werden.

Notenbeispiel 4

Zuerst schiebt sich, gleichsam vorsichtig ‚anklopfend‘, Motiv A dazwischen (Takt 13/14, Notenbeispiel 4), jedoch mit einer aufwärtsgerichteten Terz als kleines Überraschungsmoment im letzten Intervall. Dieser Einwurf wird von einer weiteren Triolenkette beantwortet, in der die charakteristischen Kennzeichen — Dreiklangsbrechung, Skala und Umspielung — auf zwei Takte verkürzt zusammengefaßt sind. Unvermittelt setzt Motiv B ein und spielt sich fast aufdringlich in den Vordergrund, erklingt sogar gleich zweimal, nur durch Stimmtausch und Oktavierungen verändert. Doch in Takt 21 wird erneut die Triolenfigur dagegengesetzt. Der exponierte Kontrast, der eingangs durch zwei streng voneinander getrennte Abschnitte vorgegeben schien, verdichtet sich in der engeren Konfrontation gegensätzlicher Motive und Figuren.

Erstmals kommt es zu einem kurzen verarbeitenden Abschnitt (Notenbeispiel 5): Hatten sich die Stimmen von Klavier und Flöte die Skalen der Triolenfiguren zunächst noch zugeworfen, so überlagern sich die Stimmen anschließend mit Verkettungen von Figursplittern (vgl. Figuren e und g) und deren Umkehrungen. Trotz der sequenzartigen Fortschreitungen suggeriert die Vorhaltsharmonik das Bild dichter Polyphonie. Die über eine längere Strecke durchgehaltene metrische Baßlinie kann diesen Ein-

druck durchaus noch fördern. Eine ähnliche gleichmäßige Stimmführung des Basses hatte es zuvor nur in Takt 7/8 gegeben als Baßfundament von Motiv C. Genau in dieses Motiv hinein mündet auch die hier betrachtete Passage. In Takt 26 wird der charakteristische Rhythmus eingeführt. Auf kurze alternierende Einwürfe abgespaltener Triolenglieder in Klavier und Flöte folgt ein transponiertes Zitat von Motiv C, das auch in C-dur seine bestimmende Wirkung als Schlußpunkt nicht verleugnet. Unzweifelhaft ist an dieser Stelle ein gliedernder Einschnitt vorgesehen.

The image shows a musical score for measures 21 to 24. It is written for flute and piano. The time signature is 7/8. The score is divided into two systems. The first system (measures 21-23) shows the flute playing a melodic line with triplets and slurs, while the piano provides a bass line with triplets. The second system (measures 24) shows the flute playing a more intricate melodic line with triplets and slurs, and the piano providing a bass line with triplets. The key signature is one sharp (F#).

Notenspiel 5

Betrachtet man den gesamten Abschnitt von Takt 9–30, so wird deutlich, daß die Annahme eines Rondo-Couplets wesentlich weniger gestützt wird, als die eines Rondo-Refrains für die Eingangsperiode. Lösten doch schon ein überspitzter Schematismus und die rigorose Knappheit des ersten Achttakters Befremden aus und weckten den Verdacht, daß sich der formale Fortgang nicht so glasklar darstellen würde, wie er begonnen hatte. Dieser Verdacht wird nun in mehrfacher Hinsicht bestätigt. Zunächst stehen sich die beiden Passagen (Takt 1–8 und 9–30) schon von der Länge her unproportional gegenüber. Sodann läßt sich aus den Triolen ab Takt 9 keine feste Motiv-

gruppe herauslösen. Die Figuren lassen sich mit einer gewissen Beliebigkeit verketteten, wengleich sie sich durchaus zur Verdichtung von Höhepunkten (Takt 21–26) eignen. In dieses Bild paßt es, daß der zweite Periodenansatz, der sich in Takt 9–12 anzubahnen scheint, nicht zu Ende geführt wird. Statt dessen brechen Motive aus dem ersten Achttakter den formalen Ansatz auf, wirken gewissermaßen befreiend von schematischen Zwängen und machen so die ersten Schritte einer verdichtenden Verarbeitung möglich. Zugleich geben sie als verbindlich exponiertes Material formale Stütze.

Geht man von der These des Experimentierens (Krummacher) aus, so läßt sich dies an der bis zum äußersten ausgereizten Diskontinuität festmachen. In seiner typischen Weise arbeitet Bach mit Überraschungen, setzt zusammen, was man nicht erwartet hat, und so führt er den Hörer, der vielleicht schon nach wenigen Takten eine Grundidee zu errahnen meint, in die Irre. Darin prägt sich unter anderem Bachs besondere Art seines musikalischen Humors aus, wenn man so will, auch ein persiflierendes Moment, eine spöttische Geste und eine mit innerem Schmunzeln vorgetragene Abgrenzung zum ‚*Cosí fan tutti*‘.

Dennoch ist zu fragen, woran es liegt, daß der größtenteils geradtaktig gegliederte Satz, dessen Abschnitte sowohl zueinander kontrastieren als auch Binnenkontraste aufweisen, nicht auseinanderfällt. Der Grund liegt darin, daß die offenbar so gegensätzlichen Zwei- und Viertaktgruppen doch zueinander in Beziehung stehen, sei es gerade durch ihre Gegensätzlichkeit, sei es durch knappe Andeutungen von musikalischer Vermittlung. Dahinter mag sich so etwas wie das ‚dialogisierende‘ oder ‚redende Prinzip‘ (Schering) verbergen. Man kann das scheinbare Geheimnis aber auch dadurch fassen, daß man sich auf kompositorische Mittel besinnt, die aus der konzertanten Musik bekannt sind. Einige bisher noch vernachlässigte Details mögen Aufschluß geben.

Faßt man die ersten acht Takte als eine Art Tutti des Quartetts (Flöte, Viola, rechte Klavierhand und Baß) auf, so könnte man von einem ab Takt 9 einsetzenden Concertino der drei Oberstimmen reden. Rechte Klavierhand und Flöte führen das triolische Element in einem Frage-Antwort-Spiel dialogisierend ein. Der triolische Rhythmus selbst bildet das spielerische Gegengewicht zur strengen Punktierungsrhythmik der Periode und eignet sich auch für Verkettungen und virtuose Umbildungen, wie sie in solistischen Passagen typisch sind. In der nächsten Viertaktgruppe (ab Takt 13) wird das dialogische Prinzip erweitert. Flöte und Viola führen Motiv A aus der Periode ein, jedoch variiert durch den Terzsprung aufwärts, der den Charakter einer Frage in sich trägt. Die ‚Antwort‘ der rechten Klavierhand basiert auf dem Triolenrhythmus und scheint zunächst die Unvereinbarkeit der Gegensätze zu demonstrieren. Daraufhin wird Motiv B aus der Mitte der Periode zum Grundstein für den nächsten Viertakter (17–20), der eine Art Tuttieinwurf darstellt. Der ‚Dialog‘ weitet sich, bildlich gesprochen, mehr und mehr zu einer Art ‚Wettstreit‘ aus. Dies wird ab Takt 21 deutlicher erkennbar, wenn die Viertaktstruktur nun doch einmal durchbrochen wird. Takt 21 bis 26 bilden eine Einheit mit einer klaren entwickelnden Zielrichtung: Die Triolenbewegung breitet sich erneut aus, wird aber durch den einsetzenden Baß an der freien diastematischen Entfaltung gehindert, indem die Flötenstimme in trudelnde Sequenzen gezwungen wird (Takt 24/25). Auch die Stimme der rechten Klavierhand gerät in

diesen Sog und bereitet intervallisch (Takt 25, Sexte zwischen jeweils erstem und letztem Triolenton) den Eintritt des punktierten Rhythmus vor. Die Triolenkette ist schließlich in kleinste Bestandteile zerlegt (Takt 26—28). Mit Motiv C behält am Ende doch das Material aus der Periode gleichsam die Oberhand.

Das konzertierende Prinzip basiert somit auf der Selektion einzelner oder mehrerer Stimmen aus der Gesamtzahl. Vorrangig bestreiten Flöte und rechte Klavierhand ein solches ‚Concertino‘. Der Tutti-Abschnitt ab Takt 17 bildet dazu keinen Widerspruch, da kurze Tutti-Einwürfe innerhalb von Soloteilen durchaus üblich sind. Bemerkenswert ist allerdings, wie ständig gegensätzliches motivisches Material aufeinander trifft und diese Konfrontation — beinahe wider Erwarten — einen knappen, zielgerichteten Entwicklungsgang freisetzt. Trotz der Einbeziehung des Basses ist diese Entwicklung letztlich an den Soli-Tutti-Gegensatz gekoppelt. Kontraste durchdringen alle wichtigen musikalischen Parameter: Melodik, Harmonik, Rhythmik und auch den durch die Instrumente definierten Klang.

Erst sehr genaues Studium des Notentextes vermittelt also das Ergebnis, daß die Überraschungsmomente kalkuliert, die Kontraste einem ausgefeilten Gesamtplan untergeordnet sind. Dabei entschlüpft Bachs Gestaltungsweise ständig dem Netz schematischer Formvorgaben (abgesehen von der Periodisierung). Die Kontinuität im Diskontinuierlichen ist der Garant für die formale Eigenart. Faszinierend ist zugleich, mit welch einfachen Grundmustern Bach auskommt, um konzentriert auf sein Ziel zuzusteuern.

Akzeptiert man nun, daß zu eben diesem Ziel die Realisierung des konzertanten Prinzips in einem kammermusikalischen Satz gehört, so ist es kein großer Schritt mehr zu dem Schluß, in diesem Teil (Takt 1—30) nicht einen Rondobeginn mit Refrain und erstem Couplet, sondern den Anfang eines Ritornellschemas vor sich zu haben. Dafür würde auch sprechen, daß in der ‚konzertierenden‘ Phase Material aus dem Ritornell verarbeitet wird. Dies ist ein Verfahren, das nicht der Norm einer reinen Rondoform entspricht (ein Sonatenrondo darf zu Bachs Zeit wohl ausgeschlossen werden). Daß die Anwendung des Ritornellschemas auf den ganzen Satzverlauf Sinn macht, davon können auch die weiteren Teile des Satzes Zeugnis geben.

Vielfalt der Verknüpfungen

Die großformale Gliederung des Satzes in vier Teile rechtfertigt sich aus der Tatsache, daß jeder Teil mit der eingangs analysierten Periode anfängt, teilweise leicht variiert, aber immer in vollständiger achttaktiger Gestalt. Die weiteren ‚Refrains‘, die Ernst Fritz Schmid zur Untermauerung der Rondoform postuliert, basieren auf stärker modifizierten oder unvollständigen Periodenzitaten und sind im Ablauf des Satzes auf andere Weise zu deuten.

Teil 2 (Takt 31—76) gliedert sich intern in einen ‚Kern‘ und einen ‚Rahmen‘. Der Kern besteht aus dem e-moll-Abschnitt von Takt 45 bis 65. Die Rahmenteile dienen der modulierenden Anbindung, sind zugleich von der exponierten Motivik durchsetzt und offenbar bewußt so gestaltet, daß sie den nach festem Formgrund suchenden Hörer

leicht in die Irre führen können. Die Betrachtung des ersten Rahmenteils mag dies belegen. Er beginnt mit der bekannten Periode, die bis auf eine stimmliche Umschichtung und Ausdünnung im fünften und sechsten Takt, eine klanglich intendierte und interpretatorisch zu vernachlässigende Variante, tongetreu zitiert wird. Die Fortsetzung (Notenbeispiel 6) suggeriert dem unbefangenen Hörer erneut (wie schon in Takt 9) den Anfang eines Rondo-Couplets, das in *F*-dur zu stehen scheint. Doch schon bald wird klar, daß es dem schlichten Akkordspiel unter dem synkopiert rhythmisierten Ton *c''* (Figur h) an Substanz fehlt, um daraus einen eigenständigen Zwischenteil zu formen. Zusammen mit der über eine Alteration erreichten Sequenz bringt diese Figur allenfalls die Voraussetzung für eine Überleitung mit. Und genau diese Funktion wird im Zusammenwirken mit den beiden folgenden Takten (43/44) auch erfüllt, aber mit einem unerwarteten Ergebnis. Die Flöte greift zunächst die aufwärtsgerichtete Chromatik auf und bindet sie über das auftaktige Moment in einen punktierten Rhythmus ein. Die Terzparallelen im Klavier folgen dem rhythmischen Vorbild in alternierender Weise. Es ist diese Punktierung, die wieder auf die Motivik der Periode zurückweist und damit den Eintritt von Motiv A in Takt 45 vorbereitet.

Es mutet beinahe absurd an, die soeben beschriebenen, substantiell kaum signifikanten sechs Überleitungstakte als Couplet zu akzeptieren, um anschließend einen neuen Refrain postulieren zu können. Zugegebenermaßen ist die ab Takt 45 aufgebaute Achttaktgruppe erneut deutlich periodisch gegliedert und stark an die Eingangsperiode angelehnt. Dennoch dürfte eine andere Erklärung ein wesentlich höheres Maß an Plausibilität für sich verbuchen: Die eingangs zitierte Periode (ab Takt 31) bildet den Auftakt für einen neuen formalen Großabschnitt. Sie steht als Synonym für das, was mit dem Begriff ‚Ritornell‘ belegt werden soll. Danach wird, wie zuvor in dieser Komposition schon einmal, ein Couplet ‚zum Schein‘ angedeutet, jedoch alsbald zur Überleitung in einen Verarbeitungsteil umfunktioniert, der sich seinerseits auf das schon früher exponierte Motiv- und Figurenmaterial stützt.

Daß die Periode ab Takt 45 nicht als Refrain im Sinne eines Rondos gemeint sein kann, läßt sich an der Auffächerung der Stimmen und an den eindringenden verarbeitenden Momenten ablesen. So bleibt Motiv A auf die rechte Klavierhand beschränkt; die Flöte spielt einen Halteton, während die Viola rhythmisch dem Baßverlauf angepaßt wird. Bei Motiv B werden die Terzparallelen auf Flöte und rechte Klavierhand verteilt, die Viola pausiert. Dieser Befund läßt sich eher aus der Verknüpfung von Ritornell- und Konzertprinzip erklären: Das Ritornell (ab Takt 31) entspricht wieder dem ‚Tutti‘, das heißt hier, dem vollstimmigen Satz; der soeben untersuchte Abschnitt (ab Takt 45) dagegen basiert auf einem solistischen Verständnis der einzelnen Stimmen, entspricht also gleichsam einem konzertanten Partiturbild. Zwar wird ein kurzes Tutti durch Motiv C (Takt 51/52) erzeugt. Doch zuvor (Takt 49/50) ist bereits Entscheidendes geschehen: Nach der Regel hätte hier erneut Motiv A erscheinen müssen. Diese Takte basieren jedoch auf Motiv B, wobei die doppelt punktierten Noten des Originals in triolische Umspielfiguren (aus Figur g) aufgelöst werden — ganz deutlich ein verarbeitendes Moment.

In den folgenden sieben Takten können sich die Triolenfiguren in Form eines duettierenden Frage-Antwort-Spiels ausbreiten, das sich mehr und mehr verdichtet (Noten-

39

45

Notenbeispiel 6

beispiel 7). Daraus löst sich ein doppeltes Zitat von Motiv B, das durch den Wechsel der Oberstimmen zwischen Viola und Flöte erneut konzertante Prägung erhält. Und wiederum schließt eine Variante von Motiv C den internen Kreis. Insgesamt wirkt der Abschnitt von Takt 45 bis 65 ‚aus einem Guß‘ nicht zuletzt durch die einheitliche tonartliche Bindung an *e*-moll. Im Gegensatz zum ersten Großteil trägt der Abschnitt kaum entwickelnde Züge, sondern steht als fast symmetrisch gegliederter Formteil da. Im Mittelpunkt steht das Spiel der Triolen, um die sich kurze auf der Hauptmotivik basierende Passagen gruppieren. Diese ‚Symmetrie‘ wird noch um die Rahmenteile in ihrer verbindenden Funktion erweitert.

Der zweite Rahmenteil bringt eine schrittweise Reduktion des punktierten Rhythmus aus dem zuvor erklingenden Motiv C. Dabei wird schon in Takt 69 *E*-dur als Dominante zu *A* angesteuert, doch sprunghafte Wendungen in den Oberstimmen und schnell eingeschobene Vorhaltsharmonik verhindern zunächst noch den Ruhepunkt einer Zäsur (Notenbeispiel 8). Der Satz bleibt auf einem indifferenten verminderten Akkord (funktional auf *A* als Tonika bezogen) stehen und setzt mit dem entfernten *B*-dur, das freilich als Neapolitaner zu *a*-moll erklärt werden kann, neu ein. In Viola und linker Klavierhand erklingt der Kopf von Motiv A in einer Variante, die einen gleich-

55

58

Notenbeispiel 7

68

72

Notenbeispiel 8

sam fragenden Gestus unterstreicht. Durch chromatische Abwärtssequenzierung der Unterstimme und Reduktion der Lautstärke entsteht ein Spannungsmoment, das in der endlich erreichten und bekräftigten Dominantseptime seinen Höhepunkt erreicht.

In Takt 77 wird der dritte Großteil mit einer A-dur-Fassung des ‚Ritornells‘ eröffnet. Trotz einer Unterbrechung des vollstimmigen Tutti-Satzes im fünften und sechsten Takt der Periode, der aber keine substantielle Änderung beinhaltet, kann man das Postulat des Ritornells aufrechterhalten, denn von hier bis Takt 128 läßt sich erneut ein zusammenhängender Abschnitt mit eigenständigen verarbeitenden Maßnahmen analysieren.

Der Komponist unternimmt diesmal nicht den Versuch, ein Couplet ‚vorzutäuschen‘. Statt dessen wird das Prinzip der Reihung viertaktiger Glieder aus immer neuen Varianten und Kombinationen des motivischen Materials fast bis zum Exzeß getrieben. Allerdings drängt sich der Schematismus dem Hörer keineswegs platt auf. Geschickte Verknüpfungen, strenge Bindung an die motivische Substanz und eine Verarbeitungstechnik, die auf der obligaten Führung jeder Stimme basiert, verhindern ein Ableiten in Monotonie.

In Takt 101/102 (Notenbeispiel 9) wird eine raffinierte Verknüpfung von Motiv B mit dem triolischen Gestus vorgeführt, der in der Version als gebrochener Akkord har-

101

104

Notenbeispiel 9

monische Funktion und Bewegungsimpuls kombiniert. In Takt 103 wird gar die eher untergeordnete Achtelbewegung zur melodischen Hauptlinie erhoben, während die linke Klavierhand den 'Drive' der Triolen fortsetzt. Ab Takt 105 werden Möglichkeiten der kanonischen Engführung von Motiv A vorgeführt. Schon einmal kurz zuvor (Takt 97–99) hatten sich die Stimmen von Flöte und Viola das Motiv A als eine Art Kanon in der Quinte zugespielt, dort jedoch im halbtaktigen Abstand. In Takt 105ff. erfährt die kanonische Technik eine Steigerung, die als Weiterentwicklung jener ersten Stelle aufzufassen ist und sich eigentlich direkt hätte anschließen können. Daß der Komponist jedoch zwei klanglich völlig gegensätzliche Zweitaktgruppen einschleibt, vermittelt den Eindruck eines Puzzles von verschiebbaren Versatzstücken. Dennoch entsteht nie der Eindruck von bloßer Willkür. An dieser Stelle vermittelt die harmonische Struktur; denn ein unmittelbarer Anschluß der A^7 -Harmonik in Takt 105 an das *Fis*-dur von Takt 99/100 hätte gewaltsam geklungen. Der viertaktige Einschub in *h*-moll glättet den harmonischen Verlauf und eröffnet zugleich eine weitere Perspektive, die unterschiedlichen Motive verarbeitend in den Satzverlauf einzugliedern.

Eine weitere Phase der kanonischen und sequenzierten Führung von Motiv A (Takt 113–116) wird durch ein Zitat der Schlußgruppe von Teil 2 (vgl. Notenbeispiel 8)

163

167

Notenbeispiel 10

abgelöst. Dabei sind Takt 117 bis 119 identisch mit Takt 73 bis 75. Wiederum wird eine starke Spannung erzeugt, die sich in den anschließenden spielerischen Figuren der Triolenbewegung auflöst. Diese tutti und unisono gespielten Triolen bilden zugleich den Abschluß von Teil 3, der somit ausnahmsweise nicht mit Motiv C endet. Auch hier das Spiel mit der Erwartung, die nicht eingelöst wird!

Der vierte und letzte Großteil stellt eine Art ‚Reprise‘ in dem Sinne dar, daß Elemente aus dem zweiten und dritten Teil herausgelöst und der Grundtonart angepaßt werden. Takt 125 bis 132 zitiert wörtlich die Eingangsperiode. Die Takte 133 bis 140 sind identisch mit 39 bis 46, wiederholen also das zweite ‚Schein-Couplet‘ und führen bis in die Tonart e-moll des anschließenden ‚Schein-Refrains‘ (vgl. Notenbeispiel 6). Dieser lenkt jedoch hier nach a-moll und endet in der bekannten Schlußwendung des Motivs C, die ihrerseits trugschlüssig abbricht. Daran schließt sich ein über 14 Takte reichender Abschnitt an, der auf Takt 85 bis 98 aus Teil 3 bezogen ist. Speziell Takt 147 bis 154 kann als eine nach Moll gewendete Adaption von Takt 85 bis 92 identifiziert werden. Die Grundtonart a-moll wird in der Schlußformel (Motiv C, Takt 161/162) endgültig bestätigt.

Dieses ‚zusammenfassende‘ oder ‚subsumierende‘ Verfahren, einen Satz zum Abschluß zu bringen, gipfelt in einer Art ‚Coda‘, die den heiter-humoristischen Charakter des Werkes geradezu spektakulär enthüllt (Notenbeispiel 10). Flöte und Viola beginnen erneut mit Motiv A, leicht abgewandelt durch Vorhaltsbildungen jeweils auf den zweiten Zählzeiten. Die Klavierstimmen treten kanonisch im Achtelabstand hinzu, über den Doppeldominantseptnonakkord wird neue Spannung erzeugt. Von hier aus könnte ein weiterer Verarbeitungsteil seinen Ausgang nehmen, die Möglichkeiten der motivischen Verknüpfungen sind noch keineswegs ausgeschöpft. Doch der Ansatz bricht in einer Generalpause ab; eine längere Verkettung von Gliedern aus Motiv C ‚erstickt‘ gleichsam jeden neuen Versuch einer Fortspinnung. Kadenz. Punkt. Aus! Der Komponist läßt die Musik selbst mit ihren Mitteln deutlich machen, daß es nun sein Bewenden haben muß. Wer so komponiert, übt sich unzweifelhaft in Selbstironie und verbirgt sein Vergnügen an ausgeklügelten Täuschungsmanövern augenzwinkernd hinter einer poltrigen Maske.

Zusammenfassende Diskussion und Ausblick

„Die Kontraste akzentuieren die Details, die für sich genommen eher spielerisch konventionell oder formelhaft wirken mögen, um dafür erst im Kontext bedeutsam zu werden. Es ist der kontrollierte Wechsel konträrer Impulse, der es dem Komponisten erlaubt, mit prinzipiell formelhaftem Material immer andere Verläufe so wechselvoll wie konzentriert zu entwerfen. Sind sie mit der Umschreibung des Ausdrucks so wenig zu fassen wie mit der Schematisierung der Formen, so läßt sich ihre eigene Individualität im Verhältnis der Parameter zueinander nüchtern beschreiben“¹⁹.

¹⁹ Krummacher, S. 266.

Diese Sätze liefern beinahe ein Grundsatzprogramm für die Beschäftigung mit Bachs späten Instrumentalwerken allgemein sowie die Stichworte, an denen das Verständnis des soeben analysierten Quartettsatzes im wesentlichen festzumachen ist. Kontrastierend Formelhaftes wird in wechsellvollen Kombinationen zu einem konzentrierten Formverlauf verdichtet. Die Form selbst entzieht sich zunächst der geläufigen Schematisierung, ist aber dennoch nachvollziehbar und durch gliedernde Elemente klar definiert. Originelle, überraschende Momente prägen den ästhetischen Gehalt und führen ins Staunen, ja unter Umständen in ein Schmunzeln über Bachs forsche Art, sich über Konventionen hinwegzusetzen.

Offenbar ist der kompositorische Vorgang nicht primär daran ausgerichtet gewesen, ein Formschema individuell zu füllen. Im Vordergrund steht die Kleingliedrigkeit, die individuell zu einer Großform zusammengesetzt wird, welche ihrerseits bestimmten Gesetzen gehorcht.

Grundlage für den gesamten Quartettsatz ist die Viertaktstruktur, die nur ganz selten durchbrochen wird. Soweit diese Viertaktgruppen nicht neues Material exponieren, bestehen sie entweder aus wörtlichen, auch leicht veränderten und transponierten Zitaten des motivischen Materials oder aus mannigfachen neuen Konstellationen, Verkettungen und Überlagerungen von Figuren und Motivsplittern, die sich alle auf acht kurze musikalische Grundfiguren zurückführen lassen. Dies mag schon etwas von der Dichte der Komposition aussagen und gilt ungeachtet dessen, daß die Viertaktigkeit bis an die Grenze der Penetranz geführt wird und die Gruppen zuweilen als versatzstückartig austauschbar erscheinen. Eintönigkeit wird in jedem Fall durch die Vielfalt der Kombinationen bis hin zu kanonischen und kontrapunktischen Verdichtungen verhindert. Auffällig ist, daß die Anzahl der obligaten Stimmen mit den Viertaktgruppen zwar häufig, innerhalb der Gruppen aber ganz selten wechseln und nur gelegentlich instrumental unverteilt werden. (Die sinnfälligste Ausnahme liegt in Takt 49–52, wodurch erneut unterstrichen wird, daß der gesamte Abschnitt von Takt 45–52 kein Refrain ist.)

Die viertaktigen Kleinglieder werden teils kontrastierend, teils entwickelnd, aber sinnvoll miteinander verbunden (Krummacher: „der kontrollierte Wechsel konträrer Impulse“) und zu Formteilen erweitert, deren Beginn jeweils durch ein Zitat des Hauptgedankens markiert ist. Dieses Verfahren sieht einer modifizierten Ausführung des Ritornellschemas ähnlich, wobei die Modifikation in der veränderten Längenproportion und in der Auslassung der Tutti-Solo-Beziehung im eigentlichen Sinn bestehen. Ein Tutti-Solo-Effekt wird vielmehr durch eine unterschiedliche Anzahl der gleichzeitig erklingenden Stimmen erzielt. Das konzertante Prinzip manifestiert sich in einem internen ‚Dialog‘ der Instrumente.

Philipp Emanuel Bachs Musik klingt vordergründig konventioneller als die Haydns und Mozarts, ist wohl auch der Tradition insgesamt noch stärker verhaftet. In dieses Bild mag es passen, daß Bach den von der entstehenden Wiener Klassik favorisierten Formelementen weniger Beachtung schenkt und statt dessen ein aus dem Spätbarock überliefertes Schema übernimmt und völlig eigenständig weiter entwickelt: das Ritornell. Diese offenbar sehr flexibel zu handhabende Grundform gewährleistet Bach jenes Maß an kompositorischer Freiheit, das er erstrebt. Ein Satz wie der oben analysierte

steht auf der Schneide zwischen formaler Strenge und freier Fantasie. Darin eröffnen sich Möglichkeiten der individuellen Gestaltung sowie der für Bach charakteristischen Überraschungen und humoristischen Wendungen.

Dabei grenzt Bach das Ritornell gerade durch seine Kürze prägnant vom Rondo-Refrain ab. Hätte es nämlich eine solche Ausdehnung, wie man es von konzertanten Sätzen gewöhnt ist, so wäre die gesamte Form dieses nichtkonzertanten Kammermusiksatzes kaum mehr von einem Rondo zu unterscheiden; Rondo und Ritornellform wären sich allzu ähnlich. Gleichzeitig erhält das Ritornell durch seine Kürze und genau definierte Ausdehnung etwas von dem, was dann in der klassisch-romantischen Sonate mit dem Begriff ‚Thema‘ belegt wird. Gerade an diesem Indiz läßt sich das Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, von dem eingangs die Rede war, erneut festmachen. Bach greift eine ältere, aus der Barockzeit überlieferte Form auf, entwickelt sie weiter und kann auf diese Weise an die Zeitströmungen anknüpfen.

Einmal vorausgesetzt, das Ritornellschema im Zusammenhang mit dem ‚dialogischen Prinzip‘ greift für den vorliegenden Quartettsatz, so bleibt am Schluß die Frage offen, welchen Einfluß die späten Figurenlehren, die den traditionellen theoretischen Überbau für die Musik als ‚Klangrede‘ (Mattheson) liefern, auf Bachs Kompositionsweise nehmen. Die für Bach relevanten Autoren sind dabei zweifellos Scheibe und Forkel. Vor allem zu Forkel pflegte Bach freundschaftliche Verbindungen, und es darf angenommen werden, daß Forkels theoretische Schriften zu einem nicht geringen Teil durch Bach beeinflusst sind. So sei noch ein letztes Mal der Teil 1 des Quartettsatzes bemüht, um an diesem zu verdeutlichen, wie er unter Hinzuziehung der Figuren nach Scheibe²⁰ und Forkel auch analysiert werden kann.

Die Eingangsperiode (Takt 1–8) wäre in der Terminologie der Zeit als ‚Hauptsatz‘ zu bezeichnen, der im Verlauf des Satzes kompositorisch ‚distribuiert‘ (zergliedert) wird. Ist es doch gerade die ‚Zergliederung‘ (Distribution), die eine der Grundvoraussetzungen für die ‚Individualisierung‘ der Affektgehalte eines Musikstücks darstellt, indem die einzelnen Teile im Verlauf des Stücks verändert und verarbeitet, also individuell umgestaltet werden²¹. Die Distribution dieser Periode geschehe nun in derselben Weise wie die Einteilung in Motive, das heißt, die Unterglieder sollen wie folgt definiert sein:

1. Glied ~ Motiv A
2. Glied ~ Motiv B
3. Glied ~ Motiv C

Die Periode exponiert somit einen ersten Komplex von ‚Empfindungen‘ (immer in der Ausdruckswelt der Zeit) und zwar recht statisch und rigoros, gleichsam keinen

²⁰ Vgl. Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, Repr. Hildesheim 1970.

²¹ „Die Absicht eines Tonstücks kann seyn: eine individuelle, oder eine allgemeine Empfindung zu schildern. In beyden Fällen sind der Beziehungen und Verhältnisse so viele, daß die Empfindung ohne Auflösung in ihre einzelnen Theile nicht deutlich genug werden kann. Man bedient sich zu dieser Auflösung eben so wie in der Sprache, mehrerley Mittel; wir haben z.B. auch in der Musik synonymische Ausdrücke, Umschreibungen verschiedener Arten, Versetzungen u.s.f. Ja sogar eine Individualisierung allgemeiner Empfindungen läßt sich in den musikalischen Ausdrücken denken.“ (Forkel, S. 51).

Widerspruch duldend. Dennoch wird in Takt 9 ein kontrastierender Nebengedanke mit einer Frage (*Interrogatio*) eröffnet, die nach Scheibe einer Antwort bedarf und diese auch erhält (Takt 10). Takt 11 und 12 spinnen das Dialogische im Charakter einer Bestätigung oder Bekräftigung fort. Dieser Abschnitt gleicht einer ‚*Antithesis*‘ (nach Scheibe), einem konträren Affekt, der mit den Gliedern der Periode in einen musikalisch-abstrakten, immer leidenschaftlicher geführten Disput tritt. Er beginnt noch recht harmlos in Takt 13–16 unter Einbeziehung des ersten Gliedes der Periode in einer Art Rede und Gegenrede mit der triolischen Kontrastgruppe. Gleich einer heftigen Reaktion setzt daraufhin das zweite Periodenglied ein und kann sich über eine volle Viertaktgruppe behaupten. Dabei verleiht die Wiederholung (*Repetitio*) der ‚*Empfindung*‘ mehr Nachdruck, auch wenn durch Sequenzierung und dynamische Abschwächung eine Reduktion einkomponiert ist.

Ab Takt 21 zeigt sich eine zunehmende Erregung sowohl in der Zergliederung der Triolenmotivik als auch in der Harmonik, die mehrfach verwandte Molltonarten berührt, und in der gehäuften Verwendung der chromatischen Wechselnoten und den damit entstehenden Dissonanzen. Hinzu kommt eine zunehmende Dichte des Satzes, die durch Hinzutreten von Elementen des dritten Periodengliedes (vgl. Analyse vorn) verstärkt wird und das Viertaktschema sprengt. Das Ergebnis ist die fast völlige Auflösung der ‚*Antithesis*‘, während das dritte Periodenglied ‚*epistrophisch*‘ (als wörtliches Zitat des Hauptsatzschlusses) den gesamten Teil gleichsam als ‚*das Überlegene*‘ im ‚*Wortstreit*‘ beschließt.

Man sieht, die Musik läßt sich mittels der Figuren nach Scheibe und Forkel schon unter geringer Zuhilfenahme eines konventionellen analytischen Vokabulars einigermaßen plausibel beschreiben, ohne daß man etwa zum Mittel einer programmatischen Deutung greifen müßte. Auch im weiteren Verlauf des Satzes ließe sich ähnliches verifizieren, wobei vor allem die zunehmende Individualisierung durch den fortschreitenden Reichtum an Varianten der Zergliederung hervorzuheben wäre. Hinzu treten zusätzliche Figuren wie etwa die *Dubitation* (vgl. den Trugschluß in Takt 71/72 mit der anschließenden, bis zum Stillstand auskomponierten Sequenzfolge) oder die *Ellipsis* (Abbruch in der Coda bei Takt 164/165).

So darf resümierend angenommen werden, daß man einer ganzen Reihe von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs in einer Beschreibungssprache, die terminologisch klassische Analyse sowie Begrifflichkeiten der späten Figurenlehre kombiniert und zueinander in Beziehung setzt, am besten gerecht wird. Dies mag zugleich ein Hinweis darauf sein, daß Bach nur noch von ferne die musikalische ‚*Sprache*‘ der Konvention anklingen läßt und vielmehr zu einer eigenständigen und sensiblen, eben ‚*empfindsamen*‘ Ausdrucksweise findet. Hier artikuliert sich ein musikalischer Geist, der die Musik als autonome Kunst zu erahnen beginnt.