

Siegfried Maier (Oberursel)

„ein seltsam unruhiges Stück in h-Moll“. Zur rhythmischen Struktur im Benedictus der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach

Wenn Arnold Schering einen der merkwürdigsten und rätselhaftesten Sätze in Bachs h-Moll-Messe, das Benedictus, mit den im Titel dieses Aufsatzes zitierten Worten charakterisiert,¹ so dürfte er vor allem dessen widersprüchliche rhythmische² Gestalt im Auge gehabt haben: Einerseits erscheint die Komposition, besonders in den Vokalteilen, über weite Strecken fast wie musikalische Prosa – zumal wenn bei der Aufführung ein allzu langsames Tempo gewählt wird. Auf der anderen Seite sind die zahlreichen rhythmischen und melodischen Korrespondenzen nicht zu übersehen. Die vorliegende Untersuchung soll zu einer Klärung dieser Widersprüche beitragen.

Schering verbindet seine Charakterisierung des Benedictus mit dem Gedanken, dass die Komposition „vielleicht ursprünglich auch einem anderen Text gehörte“³. Inzwischen ist sich die Bachforschung weitgehend einig darüber, dass es sich bei dem Benedictus – wie bei der Mehrzahl der Sätze in der h-Moll-Messe – mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Parodie handelt. Dabei beziehen sich die Argumente meistens auf äußerliche Anzeichen, wie den Reinschriftcharakter des Autographs.⁴ Eine genaue Analyse der kompositorischen, insbesondere der rhythmischen Faktur könnte hier zusätzliche Belege erbringen.

Die Position der Kadenzten und Absätze

Für den Eindruck musikalischer Prosa ist nicht zuletzt die scheinbar unregelmäßige Position der syntaktischen Einschnitte, d. h. der Kadenzten und Absätze, verantwortlich. So fallen die Einschnitte in T. 4, 14, 16, 18, 20, 33, 35 und 39 – maßgebend ist die letzte Hebung – jeweils auf das zweite Viertel. Nach den Regeln des 18. Jahrhunderts aber muss ein Einschnitt im ungeraden Takt auf den Beginn des Taktes fallen.⁵ Eine Ausnahme bilden die Polonaisen. Wie Friedrich Wilhelm Marpurgh detailliert beschreibt,⁶ kann bei ihnen ein

1 Programmheft zum 9. Deutschen Bach-Fest, Hamburg 1921, S. 69, zitiert nach: Yoshitake Kobayashi, „Die Universalität in Bachs h-moll-Messe“, in: *MuK* 57 (1987), S. 9–24, hier: S. 18.

2 Der Begriff Rhythmus bzw. rhythmisch wird, um Verwirrung möglichst zu vermeiden, im Rahmen dieser Arbeit nicht nach dem Verständnis des 18. Jahrhunderts verwendet, sondern im heute üblichen Sinn, d. h. entweder die Längenverhältnisse der Töne oder – wie an dieser Stelle – ganz allgemein die temporale Verfassung der Komposition betreffend.

3 Ebd.

4 Zum Beispiel Friedrich Smend, *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach: Missa Symbolum Nicenum [...] später genannt: Messe in h-Moll*, Kassel u. a. 1956 (= NBA II/1), S. 184; Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987, S. 337; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll*, Kassel u. a. 2009, S. 20.

5 Siehe zum Beispiel Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. Kassel 1954, S. 147; Friedrich Wilhelm Marpurgh, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1759–1763, Faks.-Nachdr. Hildesheim u. a. 1974, Bd. 2, S. 26.

6 Marpurgh, S. 27 und 39.

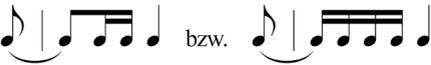
männlicher⁷ Schluss oder Absatz – bei der gewöhnlichen Notation im 3/4-Takt – auch auf dem zweiten Viertel gemacht werden, ein weiblicher Absatz auch vom zweiten zum dritten Viertel (wie zum Beispiel in T. 14 und 18). Dies bedeutet, dass wir es bei dem Benedictus der h-Moll-Messe mit einer Polonaise zu tun haben. Paradoxerweise ist gerade dasjenige Merkmal des musikalischen Satzes, das wesentlich zum Eindruck der Prosamelodik beiträgt, ein wichtiges Indiz dafür, dass der Komposition ein Tanzcharakter⁸, eben der der Polonaise, zugrunde liegt.

Allerdings gelten die beschriebenen Ausnahmeregelungen streng genommen nur für die volltaktig beginnende Polonaise, nicht jedoch für die – eher seltene – auftaktige Form.⁹ Bach vermischt im Benedictus offenbar die beiden Formen, indem er die Eigenart der volltaktigen Polonaise, Kadenzen und Absätze auf dem zweiten Viertel bilden zu können, mit der Auftaktigkeit der anderen Form verbindet. Das bringt eine zusätzliche Beeinträchtigung des rhythmischen Gleichmaßes mit sich.

Charakteristische Rhythmen

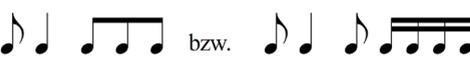
Der Polonaisencharakter sollte sich auch in den rhythmischen Formeln und in deren regelmäßiger Anordnung zu erkennen geben. Was die Rhythmen angeht, so lassen sich im Benedictus der h-Moll-Messe zwei Grundtypen unterscheiden (vgl. Notenbeispiel 1).

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

Notenbeispiel 1: Charakteristische Rhythmen

Der erste ist der bekannte Polonaisenrhythmus. In seiner typischen Gestalt mit anschließender Achtfelfolge (vgl. Notenbeispiel 1a) erscheint er mehrmals in der Stimme des Continuo (T. 9 f. und Parallelstellen T. 29 und T. 54 f., außerdem T. 33 und 40). Ohne Achtfelfolge ist er in der thematischen Formel des Continuo in T. 1 (ebenso T. 13 und 49)

7 Marpurg (S. 37 ff.) unterscheidet männliche und weibliche Absätze, je nachdem, ob die Betonung auf die letzte oder auf die vorletzte Note bzw. Silbe fällt. Diese Terminologie wird in der vorliegenden Arbeit übernommen – ungeachtet ihrer Problematik aus soziologischer Sicht.

8 Siehe dazu Doris Finke-Hecklinger, *Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Trossingen 1970 (= Tübinger Bach-Studien 6). Das Benedictus der h-Moll-Messe wird von Finke-Hecklinger in ihrem Abschnitt über die Polonaise (S. 53 ff.) nicht erwähnt.

9 Marpurg, S. 39. Bei den auftaktig notierten Polonaisen ist der Takt gewissermaßen um ein Viertel verschoben.

sowie – als Variante mit vier Sechzehnteln¹⁰ – in T. 3 (ebenso T. 15) enthalten, wobei jeweils die erste Note als Vorhaltsdissonanz an die vorausgehende Note angebunden ist (vgl. Notenbeispiel 1b). Die beiden Varianten werden in T. 39 bzw. T. 20 in der Flötenstimme¹¹ – dort allerdings in anderem Zusammenhang – aufgegriffen. Die Vokalstimme bringt den Polonaisenrhythmus in T. 14 und 18 in Verbindung mit einer in Bachs Polonaisensätzen ebenfalls sehr beliebten Floskel (vgl. Notenbeispiel 1c). Und schließlich können auch die Sechzehntelfiguren auf dem ersten und zweiten Viertel in T. 25, 40 und 44 sowie auf dem zweiten Viertel in T. 21 und 47, bei denen jeweils die ersten beiden Sechzehntelnoten zusammengebunden sind, als Variante des Polonaisenrhythmus angesehen werden.

Zum zweiten Typus unter den rhythmischen Formeln, die das Erscheinungsbild des Satzes prägen, gehören die synkopischen Rhythmen. Auch sie zeigen sich am deutlichsten in der Continuostimme, meist wie in T. 5 ff., 26 ff. und 50 ff. als taktfüllende Figur mit zwei Synkopen (vgl. Notenbeispiel 1d), seltener wie in T. 24 und 46 (oder um ein Viertel verschoben in T. 20) in rudimentärer Form mit nur einer Synkope (vgl. Notenbeispiel 1e). Die Flötenstimme bringt eine Version mit nur einer Synkope in T. 1 (entsprechend in T. 49) sowie eine Variante davon, den Continuo dabei imitierend, in T. 3. Bisweilen setzt die Synkope nach einer Achtelpause frei ein (T. 13, 16 und 35); mehrmals gehen ihr statt einer Achtelnote zwei Sechzehntelnoten voraus (T. 9 f., 29 und 54 f.).

In der Vokalstimme tritt die Synkope nur in Verbindung mit zwei vorausgehenden Sechzehnteln auf (T. 32, 36 und 37). An mehreren Stellen ist die Synkope, der Prosodie und der Gliederung des Textes entsprechend, durch eine (unbetonte) Achtelnote mit anschließender Achtelpause ersetzt (T. 15, 17, 19, 34, 38 und 46), wobei die synkopische Wirkung – da der mit der Achtelnote angeschlagene Ton während der Achtelpause intentional (und in der Aussetzung des Generalbasses gegebenenfalls auch real) bis zum Beginn des nächsten Tones weiterklingt – weitgehend erhalten bleibt, ausgenommen T. 46, wo die Flötenstimme auf dem zweiten Viertel über dem *fis* des Continuo einen Quartsextakkord umschreibt, mit dem das *e'* des Tenors schlecht vereinbar wäre.

Während bei dem Polonaisenrhythmus die Zugehörigkeit zur Polonaise bereits im Namen zum Ausdruck kommt, steht diese bei den synkopischen Rhythmen nicht von vornherein fest.¹² Auffallend ist immerhin die Bedeutung synkopischer Figuren für das rhythmische Erscheinungsbild in mehreren, dem Typus der Polonaise nahestehenden Chören und Arien Bachs (zum Beispiel im Weihnachts-Oratorium in dem Chor „Ehre sei dir, Gott, gesungen“ BWV 248/43 oder in der Arie „Nur ein Wink von seinen Händen“ BWV 248/57). Hier wären jedoch eingehendere Untersuchungen notwendig.

Charakteristische Bewegungsart

Bei aller Vielfalt der rhythmischen Gestalten ist die vorherrschende Bewegungsart im Benedictus der h-Moll-Messe die für die Polonaise charakteristische Achtelbewegung, sei es,

10 Gruppen von vier Sechzehnteln am Beginn des Taktes sind charakteristisch für die eigentlichen (polnischen) Polonaisen, während es sich bei der Folge von einem Achtel und zwei Sechzehnteln um eine Eigenheit der deutschen Polonaisen handelt (Marpurg, S. 43). Vgl. Daniela Gerstner, Art. „Polonaise. III Musikalische Charakteristika und Funktion der Polonaise“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1688 f.

11 Der Einfachheit halber wird die Stimme des Melodieinstruments hier und im Folgenden, entsprechend dem Vorschlag in der NBA, als Flötenstimme bezeichnet.

12 Marpurg (S. 43 f.) gibt mehrere Beispiele für synkopische Figuren in den (eigentlichen) Polonaisen.

dass diese unmittelbar in den konkreten Notenwerten in Erscheinung tritt (so vor allem in der Stimme des Continuo), sei es, dass sie mittelbar zum Ausdruck kommt, entweder durch entsprechende Gruppierungen der Sechzehntel und Sechzehnteltriolen (so in der Stimme des Soloinstruments) oder als komplementärer Rhythmus im Verbund zweier Stimmen (wie in T. 1).

Die charakteristische Achtelbewegung der Polonaise gilt nicht zuletzt für die Fortschreitung der Harmonie, insbesondere bei der Vorbereitung der Kadenz (als notwendige Bedingung für die Einschnitte auf dem zweiten Viertel). Dementsprechend bewegt sich im Benedictus der h-Moll-Messe die Harmonie bei der Vorbereitung der Kadenz (auch derjenigen auf dem ersten Viertel) stets in Achteln, außerhalb der Kadenz jedoch in sehr unterschiedlichen Notenwerten.

Tänzerischer Rhythmus und Textdeklamation

Ein wesentlicher Aspekt bei Vokalkompositionen mit Tanzcharakter betrifft die Prosodie des Textes im Verhältnis zum musikalischen (Tanz-)Rhythmus. Sofern es sich beim Text, wie gewöhnlich, um deutsche Versdichtung handelt, besteht in der Regel eine besondere „Affinität von tanzrhythmischen Modell und Textmetrum“¹³. Bei der lateinischen Prosa des Benedictus ist eine solche Affinität nicht von vornherein zu erwarten. Wie sich jedoch herausstellt, sind die charakteristischen Rhythmen der Polonaise in besonderem Maße geeignet, die Prosodie des Textes angemessen wiederzugeben. So fügen sich z. B. die Silbenfolgen „(be-)ne-di-ctus qui ve-(nit)“ (T. 14 und 18), „qui ve-nit in no-(mi-ne)“ (T. 25, 40, 44 und 46) sowie „in no-mi-ne Do-(mi-ni)“ (T. 15, 19, 25, 34, 38, 40 und 44) ganz natürlich dem (hier mit Auftakt beginnenden) Polonaisenrhythmus (vgl. Notenbeispiel 2). Dabei wird anscheinend nicht nur der gewöhnliche Akzent der Silben, sondern auch deren äußere Quantität berücksichtigt.



[be]-ne - di - ctus qui ve-[nit]
 qui ve - nit in no-[mi-ne]
 in no - mi - ne Do-[mi-ni]

Notenbeispiel 2: Textierung des Polonaisenrhythmus

Im Übrigen erscheint die Deklamation im Benedictus, entsprechend der Vielgestaltigkeit der rhythmischen Modelle, ziemlich variabel.¹⁴ Vorherrschend ist die Deklamation in Achteln, wobei die betonten (d. h. innerlich „langen“) Silben oftmals durch ein Melisma gedehnt werden, jedoch so, dass die darauffolgende unbetonte (innerlich „kurze“) Silbe wieder auf ein unbetontes Achtel fällt. Deklamation in Vierteln findet man nur bei den

13 Finke-Hecklinger, S. 20. Unter einem „tanzrhythmischen Modell“ versteht Finke-Hecklinger im Anschluss an Walter Gerstenberg („Grundfragen der Rhythmus-Forschung“, in: *Bericht über den siebten internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, hg. von Gerald Abraham u. a., Kassel 1959, S. 113–118) die Verbindung mehrerer Tanzrhythmen, analog zu einer Verszeile des Textes (S. 14 f. und 24).

14 Vgl. Finke-Hecklinger, S. 23 f. Nach Finke-Hecklinger kann bei der Polonaise „jeder Notenwert, von der punktierten Halben bis zum Sechzehntel [...] Silbenträger sein“.

weiblichen Absätzen in T. 14 und 18 (für die Polonaise charakteristisch jeweils vom zweiten zum dritten Viertel) sowie in T. 24, 42 und 43 (jeweils vom ersten zum zweiten Viertel). Sechzehntel hingegen bilden keine selbständige Deklamationseinheit: Sie kommen nur bei unbetonten („kurzen“) Silben vor, insbesondere dann, wenn – wie in dem Beispiel oben – zwei unbetonte Silben aufeinander folgen.

Die periodische Gliederung

Zum Tanzcharakter gehört gewöhnlich eine regelmäßige periodische Gliederung.¹⁵ Eine solche ist im Benedictus – wenn auch teilweise verdeckt – durchaus gegeben. Dabei liegt den Instrumentalritornellen einerseits und den beiden Vokalteilen andererseits jeweils ein eigenes Gliederungsprinzip zugrunde.

Das einleitende Ritornell umfasst 12 Takte. Es besteht aus einem viertaktigen Vordersatz (T. 1–4) und einem doppelt so langen Fortspinnungsteil (T. 5–12). Der Vordersatz ist in sich in zwei korrespondierende Absätze¹⁶ von je zwei Takten gegliedert. Der erste Absatz schließt in T. 2 auf der Tonika (wobei nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob auf dem ersten oder auf dem dritten Viertel¹⁷); der zweite Absatz, die melodisch und harmonisch leicht veränderte Wiederholung des ersten, endet auf dem zweiten Viertel von T. 4 mit einem Halbschluss auf der Dominante. Diesem Halbschluss am Ende des Vordersatzes steht am Ende des Fortspinnungsteils in T. 12 ein Ganzschluss auf der Tonika gegenüber, nun auf dem ersten Viertel des Taktes. Anders als in T. 2, wo die Tonika zwar ebenfalls auf dem Taktbeginn eintritt, aber auf dem zweiten Viertel vorübergehend noch einmal der Dominante Platz macht, fällt der Schluss hier eindeutig auf den Beginn des Taktes, auch wenn die Phrase in den beiden Stimmen durch einfache oder umspielte Dreiklangsbrechungen bis zum dritten Viertel verlängert wird.¹⁸

Im Gegensatz zur klaren symmetrischen Gliederung des Vordersatzes in 2×2 Takte ist die Binnengliederung des Fortspinnungsteils mehrdeutig. Er beginnt mit einer Sequenz (T. 5–8), deren thematisches Glied aus den Schlussphasen der beiden Absätze des Vordersatzes (T. 2 bzw. T. 4) entwickelt ist (vgl. Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3: Thematische Ableitung des Sequenzgliedes im Ritornell

15 Siehe dazu Finke-Hecklinger, S. 25 ff.

16 Als „Absatz“ wird hier sowohl ein bestimmter grammatikalischer Einschnitt als auch die durch ihn begrenzte Phrase bezeichnet.

17 Zu den Absätzen auf dem 3. Viertel bei der Polonaise vgl. Marpurg, S. 39.

18 Vgl. Marpurg, S. 14. Derartige Schlussverlängerungen, mit oder ohne Wechsel der Harmonie, sind charakteristisch für die Suitensätze im frühen 18. Jahrhundert.

Das Sequenzglied enthält in seinem hinteren Teil (2. und 3. Viertel) bereits in sich eine Sequenz, die auf den ersten beiden Vierteln von T. 8 fortgesetzt wird. Der Absatz, der am Beginn von T. 8 im Continuo angedeutet ist (auf der Zwischendominante zur Subdominante), wird dadurch überspielt. Deutlich ausgeprägt sind dagegen in der Melodiestimme die Absätze in T. 9 auf der Subdominante und in T. 10 auf der Dominante. Während somit durch die Continuostimme eine Gliederung in 4+4 Takte nahegelegt wird, folgt aus dem Verlauf der Melodiestimme eine Gliederung in 5+1+2 Takte.¹⁹ Inhaltlich (melodisch-thematisch) gesehen ist der Fortspinnungsteil in jedem Fall asymmetrisch gebaut, wobei in der ersten Hälfte sehr deutlich die drei sequenzierenden Takte 5–7, in der zweiten Hälfte weniger deutlich die Takte 9 und 10 sowie andeutungsweise die Takte 11 und 12 jeweils miteinander korrespondieren.

Das Ritornell wird am Ende der Arie mit verkürztem Vordersatz wiederholt. Dabei entfällt nicht nur die variierte Wiederholung des ersten Absatzes (T. 3 f.), sondern auch dessen ursprüngliche Schlussphase (T. 2). Stattdessen mündet der erste Absatz direkt in die Sequenz (T. 50 ff.), deren thematisches Glied, wie oben gezeigt worden ist, aus seiner nun entfallenden Schlussphase hervorgegangen war. Der vordere Teil des Sequenzgliedes (T. 50, 1.–3. Achtel) erscheint nun als neue Endung des ersten Absatzes, die dann in den folgenden Takten sequenzartig fortgesponnen wird. Durch die Verkürzung des Vordersatzes verliert nicht nur die erste zweitaktige Phrase ihr korrespondierendes Gegenstück, auch das ausgewogene Zahlenverhältnis zwischen Vordersatz und Fortspinnungsteil (4:8 Takte = 1:2) wird zum Verhältnis 1:8 verzerrt.

Bei dem kurzen instrumentalen Zwischenspiel zwischen den beiden Vokalteilen (T. 26–31) entfällt der Vordersatz ganz. Lediglich der Auftakt in der Melodiestimme (T. 25, 3. Viertel) erinnert noch an ihn. Ansonsten ist von dem Eingangsritornell nur noch der Fortspinnungsteil übrig geblieben, dessen Name hier freilich seinen Sinn verliert. Er ist jetzt in die Paralleltonart D-Dur transponiert und um zwei Takte gekürzt (um die Takte 8 und 9 des Modells, d. h. um den vierten Takt der ersten und um den ersten Takt der zweiten Viertaktgruppe), was in T. 29–31 (vgl. T. 10–12) leichte Veränderungen in der Stimmführung des Continuo und der Flöte sowie in der daraus resultierenden Harmonik nach sich zieht. Von der thematischen Struktur her könnte man nun zwei Gruppen von je drei Takten unterscheiden (T. 26–28 und T. 29–31); grammatikalisch ergibt sich durch den Absatz auf der Dominante am Beginn von T. 29 jedoch eine Gliederung in 4+2 Takte.

Der Beginn dieses Zwischenspiels ist mit dem Ende des vorausgehenden Vokalteils in der Weise verschränkt, dass der letzte Takt des Vokalteils (T. 26) mit dem ersten Takt des Zwischenspiels zusammenfällt. Bei den anderen Nahtstellen (T. 12, 31 und 48) stoßen Instrumental- und Vokalteile ohne Überlappung aneinander.

Die in Bachs Arien und Chören gewöhnlich anzutreffende thematische und strukturelle Abhängigkeit der Vokalteile vom Instrumentalritornell²⁰ ist im Benedictus nur ansatzweise vorhanden. So dient der Vordersatz des Ritornells (T. 1–4) als Modell für die ersten vier Takte des ersten Vokalteils (T. 13–16). Dabei wird jedoch nicht das von Bach sonst so oft praktizierte Verfahren des Vokaleinbaus angewandt, sondern lediglich die Stimme des

19 Zur Diskrepanz von regelmäßiger (d. h. durch vier teilbarer) Taktzahl und unregelmäßiger (d. h. unpaariger) Binnengliederung in Instrumentalwerken Bachs siehe auch: Werner Breig, „Periodenbau in Bachs Konzerten“, in: *Bach-Studien* 6, Leipzig 1981, S. 27–42; Hermann Gottschewski, „Metrum und Takt in der Kleinform bei Johann Sebastian Bach“, *AfMw* 58 (2001), S. 144–177.

20 Alfred Dürr, *Studien zu den frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1977, S. 128.

Continuo nahezu wörtlich übernommen, während die Flötenstimme allenfalls mit ihrer ersten Phrase (T. 13 f.) an das Ritornell anklingt. Stattdessen ist die Vokalstimme als vokales Ritornellzitat in freier Anlehnung an die Melodiestimme des Ritornellvordersatzes gestaltet.²¹

Wie im instrumentalen Modell, so ist auch hier die Viertaktgruppe in zwei Absätze von je zwei Takten gegliedert. Der erste schließt in T. 14 mit einem weiblichen Absatz vom zweiten zum dritten Viertel, der zweite in T. 16 mit einem männlichen Absatz – harmonisch gesehen mit einem Halbschluss – auf dem zweiten Viertel. Durch weibliche Absätze vom ersten zum zweiten Achtel am Beginn von T. 13 und von T. 15 werden hier, anders als im instrumentalen Modell, die zweitaktigen Phrasen in sich noch einmal in zwei kleinere Phrasen von sehr unterschiedlicher Länge unterteilt, von denen die zweite wegen der längeren Auftaktfigur und wegen der Endung auf dem zweiten Viertel des Taktes faktisch jeweils mehr als doppelt so lang ist wie die erste. Diese Absätze werden jedoch nur in der Vokalstimme realisiert, nämlich durch das – musikalisch durch den Tonfall ausgedrückte – Komma vor der Textwiederholung bzw. durch die Achtelpause,²² während die Absätze in T. 14 und in T. 16 wie im Modell harmonisch unterlegt sind, nämlich durch einen Ganzschluss auf der Tonika bzw. durch einen Halbschluss auf der Dominante.

Auch in den folgenden Takten scheinen sich die Vokalstimme und der Continuo zunächst an das Modell der Instrumentaleinleitung zu halten, wie der Vergleich mit den beiden ersten Takten der Ritornell-Fortspinnung (T. 5 f.) zeigt (vgl. Notenbeispiel 4). Die Ähnlichkeit zwischen den melodischen Wendungen am Beginn des Abschnitts (T. 17, 1. Viertel, mit Auftakt bzw. T. 5, 1. Achtel, mit Auftaktfigur) fällt dabei besonders ins Auge.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains measures 13, 14, 15, and 16. Measure 13 starts with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4), followed by a triplet of eighth notes (B4, C5, D5), and then a quarter note (E5). Measure 14 continues with a quarter note (D5), an eighth note (C5), and a quarter note (B4). Measure 15 begins with a quarter note (A4), followed by a quarter note (G4), and then a quarter note (F4). Measure 16 starts with a quarter note (E4), followed by a quarter note (D4), and then a quarter note (C4). The second staff shows measures 17 and 18. Measure 17 begins with a quarter rest, followed by a quarter note (B4), a quarter note (A4), and a quarter note (G4). Measure 18 starts with a quarter note (F4), followed by a quarter note (E4), and then a quarter note (D4). The lyrics 'qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit,' are written below the notes.

Notenbeispiel 4: Beginn der Fortspinnung im Ritornell und im 1. Vokalteil

Andererseits korrespondiert der zweite Takt dieses Abschnitts (T. 18, einschließlich Achtelaufakt) thematisch sehr deutlich mit dem zweiten Takt der ersten Viertaktgruppe des Vokalteils (T. 14), nämlich als dessen um einen Ton tiefer transponiertes Zitat (in der Vokalstimme wörtlich, im Continuo leicht variiert). Tatsächlich ist das Vorbild für die zweite Viertaktgruppe des ersten Vokalteils (T. 17–20), jedenfalls in rhythmischer Hinsicht, nicht im Fortspinnungsteil des Instrumentalritornells zu suchen, sondern in der ersten Viertaktgruppe (d. h. im Vordersatz) des Vokalteils (T. 13–16). Mit Ausnahme des ersten Taktes stimmt die Deklamation des Textes in den beiden Viertaktgruppen vollkommen überein. Das Gleiche gilt, einschließlich des ersten Taktes, für die syntaktische Gliederung, d. h. für die oben beschriebene Position und Art der Einschnitte – bis hin zu den genauen Notenwerten, mit denen die verschiedenen Absätze gemacht werden (vgl. Notenbeispiel 6a, erste und dritte Notenzeile).

21 Zu den Begriffen „Vokaleinbau“ und „Ritornellzitat“ siehe Dürr, S. 133, Anm. 85.

22 Marpurg (S. 33 ff.) spricht in solchen Fällen von „schwebenden“ Absätzen.

Dem Halbschluss am Ende der ersten Viertaktgruppe (auf dem 2. Viertel von T. 16) entspricht am Ende der (modulierenden) zweiten Viertaktgruppe harmonisch ein Ganzschluss in e-Moll (T. 20, ebenfalls auf dem 2. Viertel), dessen Schlusswirkung allerdings eingeschränkt ist (nicht nur wegen der Position auf dem zweiten Viertel, sondern auch wegen der Terzlage der Vokalstimme und wegen der Art, wie die Kadenz harmonisch und stimmführungsmäßig vorbereitet wird), und der deshalb grammatikalisch nur als (männlicher) Absatz anzusehen ist. Erst mit dem zwei Takte später folgenden vollkommenen Schluss in der Paralleltonart D-Dur (T. 22, nun auf dem ersten Viertel) wird der Fortspinnungsteil – er sei hier mit allem Vorbehalt als solcher bezeichnet – abgeschlossen.

Es folgt ein ebenfalls mit einem Ganzschluss in D-Dur schließender viertaktiger Epilog (T. 23–26). Dieser ist in sich durch weibliche Absätze vom ersten zum zweiten Achtel (T. 23) bzw. vom ersten zum zweiten Viertel (T. 24) in drei Phrasen von unterschiedlicher Länge (1+1+2 Takte) gegliedert, von denen die beiden ersten als zwei Varianten miteinander korrespondieren. Die dritte, zweitaktige Phrase (T. 25 f.) korrespondiert thematisch mit der zweitaktigen Schlussphrase des Fortspinnungsteils (T. 21 f.), gleichsam als deren nachdrückliche Bestätigung. Bei dieser abschließenden Phrase (T. 25 f.) zeigt sich gleichzeitig wieder ein enger thematischer Bezug zum Ritornell: Dessen Kadenzakte (T. 11 f.) erscheinen hier, nach D-Dur transponiert, in einer einfacheren, vokalen Version (vgl. Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5: Schlussphrase im Ritornell und im 1. Vokalteil

Bestand das Eingangsritornell aus zwei Teilen von 4+8 Takten, so ist der erste Vokalteil nach dem Schema 4+6+4 Takte in drei Abschnitte gegliedert, die ihrerseits – ebenso wie der Ritornellvordersatz, der ja als Modell für den Vordersatz des Vokalteils dient – in Absätze von je zwei Takten unterteilt sind. Die gleichmäßige Folge von zweitaktigen Phrasen aber ist charakteristisch für die Polonaise.²³ Somit wird der Polonaisencharakter des Benedictus auch in dieser Hinsicht bestätigt.

Die beschriebene Gliederung des Vokalteils ergibt sich aus dem Verlauf der Singstimme, unterstützt durch die Führung des Continuo. Durch die Flötenstimme wird diese Gliederung teilweise konterkariert. Deren (eintaktige) Phrase von T. 16 f. kadenziiert am Beginn von T. 17, also im ersten Takt einer Zweitaktphrase der Vokalstimme, mit der sie sich somit überlappt. Derartige Verschränkungen zwischen vokalen und instrumentalen Phrasen sind aber durchaus nicht ungewöhnlich in Bachs Arien – zumal wenn es sich wie hier um Über-

23 Heinrich Christoph Koch (*Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Faks.-Nachdr. Hildesheim u. a. 21985, Sp. 1490, Anm. **) erwähnt im Blick auf die Polonaise die „stete Folge von Abschnitten, die immer auf den zweyten Takt fallen“. Mit „Abschnitten“ sind die interpunktischen Einschnitte, nicht die durch sie abgeteilten Phrasen gemeint.

Aw = weiblicher Absatz HS = Halbschluss TS = Trugschluss
 Am = männlicher Absatz GS = Ganzschluss

1. Vokalteil Takt 13-16

Be - ne di - ctus, be - - ne di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni,

2. Vokalteil Takt 32-35

Be - - - ne di-ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni,

1. Vokalteil Takt 17-20

qui ve - nit, be - ne di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni,

2. Vokalteil Takt 36-39

be-ne di - ctus, be - ne - di - - - ctus qui ve - - - nit in no - mi-ne Do - mi - ni,

Notenbeispiel 6a: Die Phrasen der Vokalstimme im synoptischen Vergleich (1)

leitungen handelt. Irritierend sind hingegen die mehrfachen Diskrepanzen hinsichtlich der Position der Einschnitte innerhalb des Taktes. So kadenziiert die Flöte in T. 14 (analog zu T. 12) und in T. 18 (analog zu T. 17) jeweils auf dem ersten Viertel (unterstützt durch einen Quartsprung bzw. Quintfall des Continuo), während der Einschnitt in der Singstimme an beiden Stellen auf das zweite Viertel fällt. In T. 22 ist es umgekehrt: Auf den Ganzschluss der Singstimme auf dem ersten Viertel folgt in der Flötenstimme – schattenhaft angedeutet, doch immerhin durch einen Quartsprung im Continuo unterstützt – ein Kadenzschluss auf dem zweiten Viertel (analog zu T. 20, wo alle Stimmen gemeinsam auf dem zweiten Viertel kadenzieren). Der Vorrang gehört jedoch in allen diesen Fällen der Vokalstimme als der thematisch dominierenden Stimme, wohingegen die Instrumentalstimme mit ihren Überleitungen und Begleitfiguren eher wie nachträglich hinzugefügt erscheint.

Der zweite Vokalteil (T. 32–48) folgt im Prinzip dem gleichen periodischen Schema wie der erste (vgl. Notenbeispiel 6a und b). Auch hier schließt die erste Viertaktgruppe (T. 32–35) – sie entspricht dem Vordersatz – mit einem Halbschluss auf dem zweiten Viertel (vgl. T. 16) und die zweite Viertaktgruppe (T. 36–39) mit einem männlichen Absatz, ebenfalls auf dem zweiten Viertel (vgl. T. 20). Am Ende des ganzen Fortspinnungsteils sowie am Ende des Epilogs, der hier von vier auf sieben Takte erweitert ist, steht wieder jeweils ein Ganzschluss auf dem 1. Viertel (T. 41 bzw. T. 48; vgl. T. 22 bzw. T. 26).

Die harmonische, melodische und rhythmische Ausgestaltung der einzelnen Abschnitte ist mehr oder weniger eng an das Vorbild des ersten Vokalteils angelehnt. Die abschließende Phrase des Fortspinnungsteils und der Epilog werden, in die Haupttonart h-Moll transponiert, in allen Stimmen fast wörtlich übernommen (T. 40 ff., vgl. T. 21 ff.). Dagegen sind in den ersten beiden Viertaktgruppen (vgl. Notenbeispiel 6a) – abgesehen von der Flötenstimme, die bereits von T. 35 an weitgehend der Vorlage folgt (vgl. T. 16 ff.) – melodische Übereinstimmungen allenfalls ansatzweise zu finden, so etwa am Beginn der zweiten Viertaktgruppe (T. 36, 1. Viertel; vgl. T. 17). Wenn man jedoch vom Tonhöhenverlauf abstrahiert und nur die Deklamation des Textes vergleicht, ist auch hier die Abhängigkeit vom ersten Vokalteil – besonders in den letzten zwei Takten von beiden Viertaktgruppen (T. 34 f. und 38 f., vgl. T. 15 f. bzw. 19 f.) – nicht zu übersehen.

1. Vokalteil
Takt 21-24

in no - - mi-ne Do- mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus

2. Vokalteil
Takt 40-43

qui - ve- nit in no- mi-ne Do- mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus

1. Vokalteil
Takt 25-26

qui ve- nit in no- mi-ne Do- mi - ni.

2. Vokalteil
Takt 44-46

qui ve- nit in no- mi-ne Do- mi - ni, qui ve - - - - nit,

2. Vokalteil
Takt 47-48

qui ve- nit in no - - mi-ne Do- mi - ni.

Notenbeispiel 6b: Die Phrasen der Vokalstimme im synoptischen Vergleich (2)

Auch die teilweise recht eigenwillige Phrasierung lässt sich am besten im Vergleich mit dem ersten Vokalteil beschreiben. So ist der Vordersatz (T. 32–35) wie im ersten Vokalteil (vgl. T. 13–16) in zwei Absätze von je zwei Takten gegliedert, wieder durch einen weiblichen Absatz vom 2. zum 3. Viertel (T. 33, vgl. T. 14), wobei die weibliche Endung hier, durchaus in Übereinstimmung mit dem Akzent des Textes, synkopisch um ein Achtel vorgezogen ist. Während jedoch der zweite dieser beiden Absätze (T. 34 f.) wie im ersten Vokalteil (T. 15 f.) durch einen melodischen Absatz in der Vokalstimme (Achtelpause) noch einmal in zwei kleinere Phrasen unterteilt ist, wird eine solche Unterteilung im ersten Absatz (T. 32 f.) durch die Art der Stimmführung zugunsten eines größeren Melodiebogens vermieden. In der zweiten Viertaktgruppe (T. 36–39, vgl. T. 17–20) geht die Vokalstimme, unterstützt durch die chromatische Führung des Continuo, nicht nur über die im ersten Vokalteil beobachtete Zäsur innerhalb der ersten Zweitaktphrase hinweg (T. 36, vgl. T. 17), sondern auch über den Absatz in der Mitte der Viertaktgruppe (T. 37, vgl. T. 18, 2.–3. Viertel), so dass eine Phrase von drei Takten entsteht (T. 36–38). Diese endet mit einem weiblichen Absatz am Beginn des dritten Taktes dieser Viertaktgruppe (T. 38), also an der Stelle, wo sich in der Vorlage die melodische Zäsur innerhalb der zweiten Zweitaktphrase befand (T. 19, 1. Viertel). Obwohl also das rhythmische Muster der Vorlage durchaus noch zu erkennen ist, wird die Viertaktgruppe hier nicht wie im ersten Vokalteil in zwei gleich lange Phrasen oder Absätze von 2+2 Takten, sondern in zwei ungleiche Phrasen von 3+1 Takten geteilt. Die für die Polonaise charakteristische regelmäßige Folge von zweitaktigen Phrasen wird dadurch unterbrochen.

Die abweichende Gliederung der Vokalstimme in der zweiten Viertaktgruppe (T. 36–39) kommt offenbar auch in der Flötenstimme zum Ausdruck: Das Dreiklangsmotiv erklingt hier, anders als im ersten Vokalteil, dreimal hintereinander, ehe es beim vierten Mal mit dem Vorhaltsmotiv kombiniert wird. Da in T. 37 der Absatz der Vokalstimme entfällt, entsteht hier auch keine Diskrepanz bezüglich der Position des Einschnitts wie in T. 18. Ebenfalls im Unterschied zum ersten Vokalteil tritt das Dreiklangsmotiv nun bereits in der ersten Viertaktgruppe auf (T. 32–35). Es ist dabei um ein Viertel verschoben, in Übereinstimmung mit dem Absatz der Vokalstimme auf dem zweiten Viertel von T. 33.

Während die beschriebenen Abweichungen gegenüber dem ersten Vokalteil nur die melodische (und harmonische) Ausgestaltung betreffen, das periodische Schema im Grunde aber unberührt lassen, greift die Erweiterung des Epilogs in dieses selber ein. Sie erfolgt durch einen zusammenhängenden Einschub von drei Takten unmittelbar vor der Schlussnote. Dazu wird die abschließende Phrase der Vokalstimme nach einem Trugschluss in die Doppeldominante (T. 45; anstatt eines Ganzschlusses wie in T. 26) um einen Takt verlängert und kommt nun erst am Beginn von T. 46 zu Ende – allerdings nicht in der Tonika, sondern mit einem Halbschluss auf der Dominante. Der harmonische Verlauf wird so auf den Stand von T. 43 zurückgeworfen, was in den korrespondierenden Formeln der Flötenstimme (T. 46 als Umkehrung von T. 43) auch melodisch-thematisch sehr feinsinnig zum Ausdruck kommt. Um zum endgültigen Abschluss in der Tonika zu führen, wird die ursprüngliche Schlussphrase in veränderter Form wiederholt (ab T. 46, 2. Viertel). Da die vorangegangene Phrase mit einer weiblichen Endung am Beginn von T. 46 bereits auf dem zweiten Achtel endet – anders als die weiblichen Endungen in T. 43 und in T. 24, die bis zum zweiten Viertel reichen –, beginnt die abschließende Phrase hier bereits ein Viertel früher. Damit der Schluss trotzdem wieder auf den Taktanfang fällt, muss sie um ein Viertel verlängert werden, was durch das längere Melisma auf der Silbe „no-“ (ähnlich wie in T. 21) erreicht wird. Die abschließende Phrase korrespondiert so auf verzerrte Weise mit der ursprünglichen Schlussphrase. Dadurch – und durch den überzähligen Takt 45 – wird die regelmäßige Folge von zweitaktigen Phrasen ein weiteres Mal gestört.

Das Benedictus als Parodie

Allem Anschein nach ist die Gestalt der Gesangsstimme im zweiten Vokalteil das Ergebnis einer nachträglichen Überarbeitung. Anders sind die recht erheblichen melodischen Abweichungen vom ersten Vokalteil, insbesondere das Fehlen von fast jeglichen melodisch-thematischen Beziehungen in den ersten acht Takten, bei gemeinsamem rhythmischem und periodischem Grundschema kaum sinnvoll zu erklären.

Aber auch im ersten Vokalteil gibt es Anzeichen dafür, dass wir es bei der vorliegenden Fassung mit einer Bearbeitung zu tun haben. So scheint bei einigen Stellen die Priorität bei der Version des zweiten Vokalteils zu liegen. Dazu gehören die synkopischen Figuren in T. 32 und 36. An der entsprechenden Stelle im ersten Vokalteil erscheint in einen Fall (T. 13) die Synkope in anderer Form in der Flötenstimme, während die Vokalstimme eine ganz individuelle Gestaltung aufweist, was auf eine nachträgliche Bearbeitung hindeutet. Im andern Fall (T. 17) steht anstelle der synkopischen Figur eine Formel, die auch sonst mehrfach anzutreffen ist (T. 15 und 19 im ersten sowie T. 34 und 38 im zweiten Vokalteil), und bei der die ausgehaltene Synkope durch eine Achtelnote mit anschließender Achtelpause ersetzt ist. Wenn es sich bei der Version mit ausgehaltener Synkope um die ursprüngliche handelt (die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen beiden Formeln sind oben bei den charakteristischen Rhythmen erörtert worden), müsste sie, da der zweite Vokalteil nicht vor dem ersten entstanden sein kann, bereits in einer anderen Vorlage enthalten gewesen sein. Bei der Umarbeitung zum Benedictus wäre sie dann – offenbar durch den neuen Text („qui ve-nit“) bedingt – in T. 15, 17 und 19 sowie in T. 34 und 38 durch die Version mit Achtel und Achtelpause ersetzt worden. Die einzige Stelle, bei der sich die Formel mit Achtelpause nicht auf eine synkopische Figur zurückführen lässt, T. 46, befindet sich bezeichnenderweise innerhalb des dreitaktigen Einschubs, der in der Vorlage möglicherweise noch gar nicht vorhanden war.

Ein weiteres Beispiel ist der Absatz in T. 23 mit einer weiblichen Endung auf dem zweiten Achtel. Im Autograph befindet sich an dieser Stelle eine Korrektur aus einer Version, bei der die weibliche Endung „-ctus“ wie in T. 42 auf das zweite Viertel fiel.²⁴ Dass in T. 42 nicht die korrigierte, sondern die ursprüngliche Fassung steht, könnte bedeuten, dass die Wendung dort – ebenso wie zunächst in T. 23 – direkt aus einer Vorlage kopiert worden ist.

Als Vorlage für das Benedictus kommt wegen des Polonaisencharakters am ehesten eine Arie aus einer weltlichen Kantate in Frage, da in Kirchenkantaten Polonaisen ziemlich selten sind. Beim ursprünglichen Text dürfte es sich deshalb höchstwahrscheinlich um deutsche Versdichtung gehandelt haben. Dabei ist anzunehmen, dass der regelmäßigen Folge von zweitaktigen Phrasen, wie sie für die Polonaise charakteristisch ist, eine ebenso regelmäßige Anordnung gleichartiger Verse entsprach.²⁵ Die Parodierung mit lateinischer Prosa machte naturgemäß eine größere Umarbeitung notwendig, insbesondere in der Vokalstimme.²⁶ Vorrangiges Ziel scheint dabei die angemessene Deklamation des Textes, nicht nur in rhythmischer, sondern auch in melodischer Hinsicht, gewesen zu sein.²⁷ Dabei könnten thematische Korrespondenzen, die in der Vorlage vorhanden waren, verlorengegangen und der Tanzcharakter stellenweise in den Hintergrund gedrängt worden sein. Zwar fügt sich der Text des Benedictus hinsichtlich seiner Prosodie, wie oben gezeigt worden ist, sehr gut den charakteristischen Rhythmen der Polonaise; gegenüber deren regelmäßiger Anordnung zu zweitaktigen Phrasen verhält sich seine Prosastruktur jedoch eher sperrig.

Während die melodische Gestalt, insbesondere der Vokalstimme, demnach zahlreiche und umfangreiche Eingriffe vermuten lässt, gibt es wenig Anhaltspunkte dafür, inwieweit der Grundriss der periodischen Struktur und der formale Bau im Ganzen von der Umarbeitung betroffen ist. Mit einiger Wahrscheinlichkeit könnte die Erweiterung am Ende des zweiten Vokalteils (T. 45–47) und die Verkürzung des Vordersatzes im abschließenden Ritornell (T. 49 gegenüber T. 1–4) – beides Eingriffe, durch die das periodische Gleichmaß gestört wird – erst im Zusammenhang mit der Parodierung erfolgt sein. Ein größerer architektonischer Umbau innerhalb der Vokalteile ist indessen kaum vorstellbar: Gegen einen solchen spricht nicht nur das Argument, das bisher am häufigsten für den Parodiestatus des Benedictus angeführt worden ist, nämlich die Korrekturarmut des Autographs; gewichtiger noch ist die Überlegung, dass das äußerst differenzierte periodische und rhythmische Grundschema, das beiden Vokalteilen gemeinsam ist, schwerlich erst im Zuge eines solchen

24 Siehe dazu Johann Sebastian Bach, *Messe h-Moll*, hrsg. von Joshua Rifkin, Wiesbaden 2006, S. 272. Auch an dieser Stelle könnte die Änderung durch den Text bedingt sein.

25 Häfner (S. 339 f.) hat die regelmäßige periodische Struktur, die der Komposition zugrunde liegt, bei seiner hypothetischen Unterlegung zweier Arientexte offenbar übersehen.

26 Dies ist auch bei anderen lateinischen Messsätzen, die auf eine Vorlage mit deutschem Text zurückgehen, zu beobachten. Vgl. dazu: Georg von Dadelsen, „Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren“, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr, zum 65. Geburtstag am 3. März 1983*, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel u. a., 1983, S. 52–57, hier: S. 54.

27 So betont auch Wolff (S. 114) die „höchst einleuchtende Deklamation des lateinischen Textes“.

Umbaus zustande gekommen sein dürfte – nur um im zweiten Vokalteil durch die Phrasierung an der Oberfläche sogleich wieder durchkreuzt zu werden.²⁸

Abschließend sei betont, dass es bei solchen Überlegungen nicht darum gehen kann, eine frühere Gestalt der Komposition auch nur annäherungsweise oder in Umrissen zu rekonstruieren. Das Ziel ist vielmehr, die gegebenen Strukturen besser zu verstehen. Diese sind gekennzeichnet durch den Widerspruch zwischen einem dem Polonaisencharakter entsprechenden regelmäßigen rhythmischen und periodischen Grundschema – das jedoch an mehreren Stellen durch Erweiterungen und Auslassungen gestört wird – einerseits und einer über weite Strecken wie Prosa anmutenden melodischen Gestaltung an der Oberfläche andererseits. Eine angemessene musikalische Interpretation hätte beide Aspekte zu berücksichtigen, wobei extrem langsame Tempi ebenso zu vermeiden wären wie die einseitige Forcierung des tänzerischen Charakters.

28 Wolff (S. 114) scheint dagegen nicht auszuschließen, dass es sich bei T. 26 ff., also bei dem Zwischenstück und wohl auch beim Beginn des zweiten Vokalteils (T. 32 ff.), um Rudimente des B-Teils einer Da-capo-Arie handeln könnte.