

Siegfried Maier (Oberursel)

## Metrische Verwerfungen im Eingangschor der *Johannes-Passion* von Johann Sebastian Bach

Ein Kompositionsprinzip, das bei Bach immer wieder beobachtet werden kann, in kaum einem Satz aber so konsequent verwirklicht ist wie im Eingangschor der *Johannes-Passion*, ist die Zuordnung verschiedener Notenwerte und Bewegungsmuster zu den einzelnen Stimmen und Stimmgruppen.<sup>1</sup> Besonders deutlich ist das in den Anfangstakten zu sehen. Die Bedeutung der einzelnen Divisionsebenen für die metrische Organisation des Satzes erschließt sich freilich erst, wenn man den harmonischen Verlauf in die Betrachtung einbezieht. Dazu gehört die Progression der Intervalle im archaisierenden zweistimmigen Satz der Holzbläser, ebenso wie die Folge der Akkorde im Verbund aller Stimmen.

Von besonderem Interesse sind dabei die Vorhaltsdissonanzen. Die Position der Vorhaltsdissonanzen innerhalb des Taktes ist durch die Regeln des klassischen Kontrapunkts, die im Prinzip auch noch im 18. Jahrhundert gelten,<sup>2</sup> genau festgelegt. Aufgrund dieses historischen Zusammenhangs ist die Figur der Vorhaltsdissonanz (einschließlich ihrer Vorbereitungs- und Auflösungsphase) auch für den heutigen Hörer mit einer bestimmten Akzentuierung verbunden.<sup>3</sup> Das an sich abstrakte Akzentuierungsschema des Taktes wird durch die Vorhaltsdissonanzen auf der betreffenden Progressionsebene konkretisiert, an einigen Stellen aber auch konterkariert.

### *Die Vorhaltsdissonanzen im zweistimmigen Satz der Holzbläser*

Die Oboen<sup>4</sup> bilden in der Sinfonia untereinander insgesamt sieben Vorhaltsdissonanzen, sechs davon in der ersten Hälfte bzw. am Übergang von der ersten zur zweiten Hälfte; eine weitere befindet sich am Ende der Sinfonia als Teil der synkopierten Diskantklausele. Bei den Vorhaltsdissonanzen in T. 3, 6, 8, 10 und 18 fällt die Dissonanz – eingeführt durch einen Sekundschrift in der Bezugsstimme – jeweils in die erste Takthälfte und die Auflösung – über einen Sekundschrift abwärts – in die zweite Takthälfte, wie es den Regeln des strengen Satzes entspricht. Die Fortschreitung der Intervalle geschieht dabei in Halben, also auf der ersten Teilungsebene des Taktes.

Bei den Vorhaltsdissonanzen in T. 1 und 4 dagegen scheint die Intervallprogression auf der Ebene der Viertel zu verlaufen, wobei – auch hier den Regeln entsprechend – die Dissonanz auf das erste bzw. dritte Viertel und die Auflösung auf das zweite bzw. vierte Vier-

1 Arthur Mendel und Robert L. Marshall haben als Erste darauf hingewiesen; siehe Robert L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972, Bd. 1, S. 189f.

2 Siehe z. B.: Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722–1725, Nachdr. Amsterdam 1964, Bd. 1, S. 32f.; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*, Berlin 1763, Nachdr. Leipzig 1975, S. 77.

3 Vgl. Carl Dahlhaus, „Bach und der lineare Kontrapunkt“, in: *Bach-Jahrbuch* 1962, S. 58–79, hier S. 93; Christfried Lenz, *Studien zur Satztechnik Bachs*, Diss. Heidelberg 1970, S. 108. Nach Lenz haben die Vorhaltsdissonanzen eine „akzentbildende Kraft“.

4 Wenn hier und im Folgenden von Oboen die Rede ist, sind die colla parte geführten Flöten stets eingeschlossen.

tel fällt. Die Stimmführung, insbesondere die Auflösung der Dissonanz über einen Quintsprung, entspräche dabei allerdings nicht den Regeln des strengen Satzes. In Wirklichkeit erfolgt die Auflösung nicht mit dem Quintsprung, sondern erst ein Viertel später: bei der Dissonanz in T. 1 durch den Ton  $c^2$  am Beginn von T. 2 (vgl. Violine 1) und bei der Dissonanz in T. 4 durch den Ton  $f^2$  in der zweiten Takthälfte – den Regeln des strengen Satzes entsprechend jeweils über einen Sekundschritt abwärts. Bei dem Quintsprung  $d^2-g^1$  bzw.  $g^2-c^2$  wechselt die konkrete Stimme vorübergehend zu einer anderen Stimme in einem mehr oder weniger strengen Satz, der hinter dem konkreten Verlauf der Stimmen verborgen ist. In diesem latenten Intervallsatz,<sup>5</sup> wie er auch im Generalbass zum Ausdruck kommt, verläuft die Intervallprogression bei den Vorhaltsdissonanzen in T. 1 und 4 ebenfalls auf der Ebene der Halben.

Für die Vorhaltsdissonanz in T. 1 bedeutet das, dass ihre Position, eigentlich regelwidrig, um einen halben Takt verschoben ist. Wenn dies vom Hörer toleriert wird, so gibt es dafür zwei Erklärungen, denen zwei unterschiedliche Hörweisen entsprechen. Nach der ersten Erklärung hat die verdeckte Vorhaltsdissonanz – zumal bei der extrem langsamen Bewegung der Halben – ihre ursprüngliche satztechnische und metrische Bedeutung weitgehend verloren und ist im Wesentlichen auf ihre expressive Wirkung reduziert. Der Verlauf der Stimmen an der Oberfläche, der eine Vorhaltsdissonanz mit Intervallfortschreitung auf der Ebene der Viertel suggeriert, wäre dann mit den Stuckaturen und aufgemalten Fugen in der barocken Architektur zu vergleichen, die den Betrachter über das wahre Gefüge hinwegtäuschen.

Nach der zweiten Erklärung führt der Widerspruch zwischen dem notierten Takt (verkörpert durch die Stimmen der Streicher, insbesondere durch die der beiden Violinen, bei denen die Fortschreitung der umspielten Noten in ganzen Takten verläuft) einerseits und dem verschobenen Akzent im latenten Intervallsatz der Bläser andererseits zu einer komplexen, in sich wieder stimmigen Struktur.<sup>6</sup> Eine solche Hörweise ist satztechnisch begründet: Wenn man die Streicher in den latenten Intervallsatz einbezieht, bildet der Ton  $g^1$  – realisiert im Continuo sowie in der Stimme der 2. Oboe auf dem letzten Viertel von T. 1 – in der ersten Hälfte von T. 2 mit dem von der 2. Violine umspielten Ton  $a$  einen Septimvorhalt, der in der zweiten Takthälfte durch den Ton  $fs^1$  – realisiert in der Stimme der 1. Oboe – aufgelöst wird.<sup>7</sup> Diese Vorhaltsdissonanz ist mit der (an sich regelwidrig positionierten) Vorhaltsdissonanz, die einen halben Takt vorher von den beiden Bläserstimmen gebildet wird, in der Weise verschränkt, dass die Auflösung der einen mit der dissonierenden Phase der folgenden zusammenfällt.<sup>8</sup> Die ineinander verschränkten Vorhaltsdissonanzen ergeben eine Folge von Septakkorden bzw. deren Umkehrungen, die (wenn man den Septakkord der VII. Stufe in der zweiten Hälfte von T. 2 durch den Septakkord der V. Stufe, dessen Funktion er teilt,

5 Der latente Intervallsatz bildet den historischen Hintergrund für den konkreten Sachverhalt, ohne den dieser nicht zu verstehen ist. Vgl. Dahlhaus, „Bach und der lineare Kontrapunkt“, S. 92ff.

6 Vgl. Wolfgang Metzger, *Psychologie*, Darmstadt <sup>4</sup>1968, S. 110. Nach Metzger können einander widersprechende Faktoren bei der Ausbildung von zusammenhängenden Gestalten sich entweder gegenseitig abschwächen oder zu Unklarheit und Verwirrung führen, oder aber – wie hier – bewirken, dass sich „eine reichere, verwickeltere, in sich gespannte, aber doch wieder ausgezeichnete Gestalt aus[bildet]“.

7 Bei den Parallelstellen mit Choreinbau (T. 19f. und 40f.) erklingt der Ton  $fs^1$  bereits am Beginn des zweiten Taktes (Tenor und Violine 2); damit entfällt die Vorhaltsdissonanz an dieser Stelle.

8 Zur Verschränkung zweier oder mehrerer Vorhaltsdissonanzen in Kompositionen von Bach siehe auch Siegfried Hermelink, „Bemerkungen zum ersten Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier“, in: *Joseph Müller-Blattau zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1966, S. 111–121, insbes. S. 114f.; sowie Lenz, *Studien zur Satztechnik Bachs*, S. 89ff.

ersetzt) eine Quintfallsequenz bilden, die in T. 3 in die Tonika mündet (siehe Notenbeispiel 1). (Die Positionen der Vorhaltsdissonanzen sind in dem Beispiel mit  $\times$  bezeichnet. Die von den Violinen umspielten Töne wurden eine Oktave höher gelegt, so dass in T. 2 anstatt eines Septimvorhalts ein Sekundvorhalt entsteht.)

T. 1–3

I VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> I<sup>4</sup> - 3

Notenbeispiel 1: Latenter Intervallsatz und harmonische Stufenfolge in T. 1–3

### *Die syntaktische Gliederung in der ersten Hälfte der Sinfonia*

Formale Aspekte, wie die syntaktische Gliederung, stehen nicht im Mittelpunkt dieser Untersuchung. Sie werden hier insoweit berücksichtigt, als sie für das Verständnis der metrischen Komplikationen, die im Verlauf der Komposition entstehen, notwendig sind.<sup>9</sup>

Die Gliederung ergibt sich aus der thematischen Entwicklung im zweistimmigen Satz der Holzbläser und aus dem harmonischen Verlauf. Betrachten wir zunächst die thematische Entwicklung.

Die beiden Bläserstimmen exponieren in T. 1–3 ein thematisches Modell (siehe dazu Notenbeispiel 2). Thematisch sind dabei nicht nur die melodischen Phrasen der einzelnen Stimmen, sondern auch die Konfigurationen, die sich durch das Zusammenwirken beider Stimmen ergeben, insbesondere die Vorhaltsdissonanzen am Beginn und am Ende des thematischen Modells mit ihrer jeweils charakteristischen Gestalt. (Die Bezugstöne der Vorhaltsdissonanzen sind in dem Beispiel mit  $x$  bezeichnet.)

Notenbeispiel 2: Die thematische Entwicklung in der ersten Hälfte der Sinfonia

<sup>9</sup> Zur formalen Anlage siehe vor allem Alfred Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, München 1988, S. 90ff.

Das thematische Modell wird in T. 3b–6 mit vertauschten Stimmen eine Quarte höher wiederholt (siehe Notenbeispiel 2). Der Beginn ist um einen halben Takt vorgezogen, so dass die Vorhaltsdissonanz am Kopf der Phrase nun korrekt am Beginn des Taktes steht. Um zu vermeiden, dass dafür die Vorhaltsdissonanz am Ende der Phrase regelwidrig in die zweite Takthälfte fällt, muss das Modell um einen halben Takt verlängert werden. Dies geschieht durch eine Ausweitung der Phrase in der Stimme der 2. Oboe (T. 5f.; zum Vergleich: Oboe 1, T. 2b–3). Der Ton  $es^2$  der 1. Oboe in T. 6 fungiert infolgedessen nicht mehr als Auflösung einer Dissonanz (wie das ihm entsprechende  $b^1$  der 2. Oboe in T. 3), sondern wird seinerseits zum Bezugston einer Dissonanz in der Stimme der 2. Oboe – nun jedoch nicht mehr mit dem Intervall der Quarte, wie in T. 3, sondern mit dem der kleinen Sekunde. Mit der verlängerten Phrase der zweiten Oboe und dem Sekundvorhalt am Ende unterscheidet sich die Variante in T. 3b–6 auf charakteristische Weise von dem Modell in T. 1–3, so dass von einer eigenständigen zweiten Version des thematischen Modells gesprochen werden kann.

Von der modifizierten Phrase der 2. Oboe wird der mittlere und hintere Teil (vom letzten Viertel von T. 4 an, statt mit der absteigenden verminderten Quinte zu Beginn nun mit dem komplementären Intervall der aufsteigenden übermäßigen Quarte) in derselben Stimme eine Quinte höher wiederholt (T. 6b–8a). Währenddessen setzt die 1. Oboe ihre absteigende Tonleiter fort bis zu dem  $b^1$  am Beginn von T. 8, das – analog zu dem  $es^2$  in T. 6 – wieder als Bezugston einer Vorhaltsdissonanz der 2. Oboe fungiert, wobei aus dem Intervall der kleinen Sekunde wegen der Stimmkreuzung nun das komplementäre Intervall der großen Septime wird.

Nach der Auflösung der Dissonanz in T. 8 durch den Ton  $g^2$  führt die 2. Oboe – die 1. Oboe im Abstand von einem Takt imitierend – ihre Phrase weiter bis zum  $e^2$  am Beginn von T. 9, um anschließend die letzten vier Töne der so verlängerten Phrase mit leicht modifiziertem Ende einen Ton tiefer zu wiederholen (T. 9b–11a). Die 1. Oboe hat bereits einen Takt vorher (ab T. 8b) ihre Phrase aus der ersten Version des thematischen Modells (T. 1–3), eine Quinte höher transponiert, wieder aufgenommen. Der Schlussston am Beginn von T. 10 ist – ähnlich wie in T. 3 – Bezugston eines Quartvorhalts der 2. Oboe.

Harmonisch entspricht dem thematischen Modell in T. 1–3 ein geschlossener Kadenzzyklus (siehe Notenbeispiel 1). Die harmonischen Funktionen sind bereits im zweistimmigen Bläsersatz mehr oder weniger eindeutig festgelegt; durch die Stimmen der Streicher werden sie näher bestimmt.

Der zweiten Version des thematischen Modells in T. 3b–6 entspricht ebenfalls ein vollständiger Kadenzzyklus, nun in der Unterquinttonart c-Moll. Er deckt sich allerdings nicht vollkommen mit dem thematischen Modell, dessen Beginn bei der zweiten Version ja um einen halben Takt vorgezogen worden ist, während der Kadenzzyklus (wie bei der ersten Version) erst mit dem vollen Takt beginnt. Infolgedessen sind in T. 4 die neue Tonika (realisiert in den Streichern durch die Töne  $c^1$  und  $es^1$ ) und die neue Subdominante (im Bläsersatz ausgedrückt durch die Töne  $as^2$  und  $f^2$ ) übereinandergeschoben.

Die Takte 6b–8 entsprechen thematisch der zweiten Version, jedoch ohne die charakteristische Vorhaltsdissonanz am Kopf des thematischen Modells. Dementsprechend ist ihnen nur ein unvollständiger Kadenzzyklus S–D–T zugeordnet. Er steht wieder in der Grundtonart g-Moll. (Der vorhergehende Abschnitt schloss mit der Tonika in c-Moll. Diese wird in der zweiten Hälfte von T. 6, kaum dass sie vollständig erklingen ist, umgedeutet zur Subdominante von g-Moll, was in der Stimme der 1. Violine durch die Alteration der Nebentöne  $f^1$  und  $as^1$  zu  $fs^1$  und  $a^1$  zum Ausdruck kommt.)

Auch im folgenden Abschnitt (T. 8b–10), der thematisch der ersten Version entspricht, entfällt die Vorhaltsdissonanz am Kopf des Modells. Der zugeordnete unvollständige Kadenzzyklus *b e g i n n t* hier mit der Tonika und führt mit den gleichen Fundamentalschritten wie beim vorhergehenden Abschnitt, nämlich einem Sekundschritt aufwärts und einem Quintschritt abwärts, über die Doppeldominante zu dem Halbschluss auf der Dominante.

Die Vorhaltsdissonanzen in T. 3, 6, 8 und 10 markieren, wie man sieht, jeweils die Schlussnote einer Kadenz bzw. einer Halbkadenz. Durch die Kadenzen wird die erste Hälfte der Sinfonia (T. 10 gehört grammatikalisch noch zur ersten „Hälfte“) in vier Abschnitte von 3+3+2+2 Takten gegliedert.<sup>10</sup> Die Zäsuren sind unterschiedlich stark ausgeprägt: Während die ersten beiden Abschnitte melodisch durch die Oktavbrechung in beiden Bläserstimmen sowie harmonisch durch einen Hiatus (auf die Tonika in g-Moll folgt unmittelbar die Subdominante der Unterquinttonart c-Moll) deutlich voneinander getrennt sind, wird bei den folgenden Abschnitten die Zäsur in mindestens einer der Bläserstimmen melodisch überbrückt und der Anschluss harmonisch durch eine förmliche Modulation (T. 6b) oder durch die gleiche Funktion (T. 8b) vermittelt. Die Takte 6b–8 und 8b–10 erscheinen deshalb nicht als selbständige Abschnitte, sondern als Erweiterung des zweiten Abschnitts oder als Fortspinnung der zweiten Version des thematischen Modells.

In eine ähnliche Richtung weist die folgende Beobachtung: Wir hatten oben festgestellt, dass in T. 6b–8 und 8b–10 der Kopf des thematischen Modells mit der charakteristischen Vorhaltsdissonanz fehlt. Betrachtet man die thematische Struktur jedoch genauer, so ist in den Takten 5b–8 im Verbund beider Bläserstimmen unschwer die um eine Quinte höher transponierte Variante von T. 3b–6, also der zweiten Version des thematischen Modells, zu erkennen (siehe Notenbeispiel 2, gestrichelte Klammern). Der Sekundvorhalt in T. 6, eigentlich Vorhaltsdissonanz am Ende der thematischen Phrase, übernimmt dabei die Rolle der Dissonanz am Kopf der neuen, mit der vorausgehenden verschränkten Phrase – freilich ohne die charakteristische Stimmführung. In ähnlicher Weise, wenn auch weniger deutlich, erscheint das Segment in T. 7b–10 als transponierte und in die Länge gezogene Variante der ersten Version des thematischen Modells (T. 1–3), die mit der vorhergehenden Phrase (T. 5b–8) verschränkt ist, wobei der Septimvorhalt in T. 8 die Dissonanz am Kopf der Phrase vertritt. Die Takte 3–10 erweisen sich somit als ein Komplex, in dem drei Varianten des thematischen Modells miteinander verschränkt sind.

### *Die harmonische Fortschreitung in der zweiten Hälfte der Sinfonia*

Im Gegensatz zu der differenziert gegliederten ersten Hälfte besteht die zweite Hälfte der Sinfonia grammatikalisch aus einem einzigen Abschnitt, der mit einer förmlichen Kadenz abgeschlossen wird. Als Bindeglied zwischen den beiden Hälften dient die melodische Phrase der 2. Oboe in T. 9b–11a: Hervorgegangen aus der variativen Entwicklung in der ersten Hälfte der Sinfonia, bildet sie das thematische Glied eines weitgespannten Sequenzkanons in der zweiten Hälfte. Materiell handelt es sich um eine Floskel, die aus der klassischen Vokalpolyphonie als besondere Art der Vorhaltsauflösung bekannt ist. Die beiden kleineren Noten (hier die Viertelnoten) können dabei als Verzierung, als antizipierte Auflösung, auf-

<sup>10</sup> Hans Darmstadt kommt zu der Gliederung 3+3+3 Takte. Er lässt dabei die thematischen und harmonischen Korrespondenzen in T. 4b–10 außer Acht. Siehe Hans Darmstadt, *Johann Sebastian Bach, Johannes-Passion (BWV 245). Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik* (= Dortmund Bach-Forschungen 10), Dortmund 2010, S. 13ff.

gefasst werden.<sup>11</sup> So gesehen erfolgt die Auflösung bei dem Quartvorhalt in T. 10 eigentlich erst mit dem Ton *fis*<sup>2</sup> am Beginn von T. 11, zusammen mit dem Oktavsprung des Continuo. Das heißt, die Intervallprogression verläuft auf der Ebene der ganzen Takte.

Eine derartige Hörweise wird allerdings durch das in der zweiten Hälfte von T. 10 synkopisch einsetzende *c*<sup>3</sup> der 1. Oboe gestört, denn dadurch erscheint der gleichzeitig erklingende Ton *fis*<sup>2</sup> der 2. Oboe nicht mehr als unwesentliche melodische Verzierung, sondern als konstitutiver Bestandteil der Harmonie, nämlich als Terz des Dominantseptakkordes, der von diesem *fis*<sup>2</sup> zusammen mit dem *c*<sup>3</sup> der 1. Oboe und dem *D* des Continuo gebildet wird. Für den Hörer im Vordergrund steht nicht die Antizipation eines Tones, der zur nachfolgenden Harmonie gehört, sondern die Vorwegnahme der Harmonie selbst.

Die anschließende Sequenzierung der Phrase im Kanon der Bläserstimmen ergibt eine Quintfallsequenz, an der sich auch die Continuostimme beteiligt (T. 11ff.). Das harmonische Modell der Quintfallsequenz ist dabei mit dem melodischen Topos des absteigenden chromatischen Quartgangs verbunden. Die Harmoniefolge – und damit die metrische Struktur – ist durch den Intervallsatz vermittelt: Die beiden Bläserstimmen bilden ab T. 11 zusammen mit dem Continuo zwei ineinander verschränkte Ketten von Septimvorhalten (siehe Notenbeispiel 3; die Position der Dissonanzen ist mit *x* bezeichnet). Die Vorhalte in der 1. Oboe sind auf die Continuoöne in den ungeradzahligem Takten bezogen (oberes System), die Vorhalte der 2. Oboe in Bezug auf die Continuoöne in den geradzahligem Takten (unteres System). Wenn man wie in T. 10 die Viertelnoten als antizipierende Verzierung zunächst außer Acht lässt, fällt die Auflösung der Vorhalte jeweils auf den Anfang des darauffolgenden Taktes. Die Fortschreitung der Intervalle erfolgt somit weiterhin in ganzen Takten.

T. 11–16

The image shows two staves of musical notation for measures 11-16. The top staff is for the first Oboe and the bottom staff is for the second Oboe. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. Dissonances are marked with an 'x' above or below the notes. The music illustrates the 'Quintfallsequenz' (quintfall sequence) and the 'Vorhaltsketten' (suspension chains) described in the text.

Notenbeispiel 3: Vorhaltsketten bei der Quintfallsequenz in T. 11–16

Auch hier ist diese Hörweise nur solange möglich, als nur eine der beiden Vorhaltsketten in Betracht gezogen wird. Denn ähnlich wie bei der Auflösung des Quartvorhalts in T. 10 erscheinen die Viertelnoten, wenn beide Bläserstimmen zusammen erklingen, als Teil eines Akkords, statt als melodische Verzierung. Darüber hinaus sind es hier mit den (infolge der Chromatik ausschließlich kleinen) Septimen die Vorhaltsnoten selbst, die als Bestandteil des Dominantseptakkordes erscheinen, den sie zusammen mit den (durchweg großen) Terzen in der anderen Bläserstimme bilden. Das Streben der Vorhaltsdissonanzen nach Auflösung in eine Konsonanz geht auf in der Tendenz der Dominantseptakkorde, in den Dreiklang der Unterquinte (oder einen verwandten Akkord) weitergeführt zu werden. War es in der ersten Hälfte der Sinfonia die Progression der Intervalle, die den harmonischen Verlauf – und damit im Wesentlichen die metrische Struktur – bestimmt hatte, so ist es in der zweiten Hälfte (abgesehen von den Vorhalten in T. 10 und T. 18) die Fortschreitung der Akkorde.

11 Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 163ff.; vgl. Lenz, *Studien zur Satztechnik Bachs*, S. 135f., Anm. 2.



Das harmonische Gerüst in den Takten 11–15 bilden die Dominantseptakkorde, die (der Intervallprogression bei den konstituierenden Vorhaltsketten entsprechend) im Abstand von einem Takt aufeinander folgen. Aufgrund der antizipierenden Viertelbewegung, verbunden mit der synkopisch vorgezogenen chromatischen Rückung in der Gegenstimme, wird die ganztaktige Folge durch zwei zusätzliche Akkorde in der zweiten Takthälfte modifiziert. Der erste von ihnen, ein Terz-Sextklang mit kleiner Terz und großer Sexte, enthält die charakteristischen Töne des einen halben Takt später folgenden Dominantseptakkords, nämlich die große Terz und die kleine Septime. Er kann deshalb als Vorwegnahme dieses Dominantseptakkords aufgefasst werden.<sup>12</sup> Das bedeutet, dass die Fortschreitung der Harmonie gegenüber der Fortschreitung des Basses – und damit gegenüber dem Takt – um einen halben Takt verschoben ist.

Ab T. 16 wird der chromatische Abstieg in der Stimme der 2. Oboe unverzerrt und in halben Noten fortgesetzt (die Takte 15b–18a sind eine diminuierte Variante der Takte 10–15.) Auch der Continuo und die Harmonie schreiten in Halben weiter. Der harmonische Verlauf im Einzelnen wird durch die Halbtonschritte der 2. Oboe und des Continuo bestimmt. Die chromatischen Halbtonschritte gehen dabei nie über die Taktgrenzen hinweg.<sup>13</sup> Das bedeutet, dass die Akkorde diesseits und jenseits eines Taktstrichs stets durch einen diatonischen Halbtonschritt, quasi durch einen Leittonschritt, miteinander verbunden sind. Die Akkorde in der zweiten Takthälfte erscheinen so jeweils als Zwischendominante (in T. 16b als Zwischensubdominante) in Bezug auf den Akkord am Beginn des folgenden Taktes. In dem Wechsel zwischen Haupt- und Nebenakkorden kommt die Akzentordnung auf der Ebene der Halben sinnfällig zum Ausdruck.

### *Der Einbau der Vokalstimmen in die instrumentalen Bauteile*

Der Hauptteil ist größtenteils nach dem Verfahren des Vokaleinbaus gestaltet. Dabei werden die Vokalstimmen in einen bestehenden Instrumentalsatz, hier in Teile der Sinfonia, eingebaut. Für den Komponisten stellt sich die Aufgabe, Interpunktion und Akzentuierung des Textes mit der vorgegebenen syntaktischen und metrischen Struktur der Musik in Einklang zu bringen (anders als bei der Motette oder beim Rezitativ, wo die Struktur des Textes die musikalische Gestaltung bestimmt).

Der im Hauptteil vertonte Text lautet: „Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist.“ Als Bauteil für die Takte 19–31 dient die erste Hälfte der Sinfonia (T. 1–10). Den beiden Versionen des thematischen Modells ist das erste Kolon „Herr, unser Herrscher“ zugeordnet. Der Anruf „Herr“ erklingt dabei jeweils dreimal hintereinander, verteilt auf die drei Phasen der Vorhaltsdissonanz am Kopf des Modells. Die vier Silben „un-ser Herr-scher“ werden im Prinzip in Achteln deklamiert, unterbrochen durch ein ausgedehntes Melisma auf der Silbe „Herr-(scher)“. Durch das Melisma (in den Unterstimmen auch durch Textwiederholungen) wird der Absatz der Vokalstimmen – der bei gleichförmiger Deklamation in Achteln bei der ersten Version auf den Beginn von Takt 21, also auf die Schlussnote der Kadenz im Instrumentalsatz fallen würde – um genau zwei Takte verzögert.

Um das instrumentale Modell der verlängerten Phrase der Vokalstimmen anzupassen, werden bei beiden Versionen zwei zusätzliche Takte eingeschoben, in denen die Holzbläser

12 Durch die Streicher wird diese Auffassung unterstützt.

13 Dies entspricht der gewöhnlichen Praxis im 17. und 18. Jahrhundert. Ein schönes Beispiel dafür (übertragen auf die Ebene der Viertel) bietet der Chor „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“, BWV 245/16b.

untereinander wieder mehrere Vorhaltsdissonanzen bilden (T. 21f. bzw. 26f.). Die Dissonanzen fallen dabei jeweils auf das erste oder dritte Viertel, die Auflösung auf das zweite oder vierte Viertel.<sup>14</sup> Die Intervallfortschreitung wechselt somit vorübergehend auf die Ebene der Viertel.<sup>15</sup> Der Wechsel der Progressionsebene unterstreicht den Charakter der beiden Takte als Einschub in einen vorgegebenen Verlauf.

Bei der ersten Version folgen auf die Kadenz am Ende des thematischen Modells (T. 21 – der für die erste Version charakteristische Quartvorhalt wird nun bereits auf dem zweiten Viertel aufgelöst) im Abstand von je einem Takt zwei weitere Kadenzen zur Tonika.<sup>16</sup> Mit der zweiten von ihnen fällt der verzögerte Absatz der Vokalstimmen zusammen (T. 23). Das Melisma der Vokalstimmen deckt sich hier mit dem zweitaktigen Einschub.

Bei der zweiten Version (T. 23b–27) stellte sich das Problem, das instrumentale Modell, das – anders als bei der ersten Version – nicht mit dem vollen Takt, sondern bereits in der zweiten Hälfte des vorhergehenden Taktes beginnt (T. 23b; vgl. T. 3b), mit der Deklamation des Textes, die gegenüber der ersten Version im Wesentlichen unverändert bleibt, in Übereinstimmung zu bringen. Das Modell (T. 3b–6) ist deshalb nicht nur um den zweitaktigen Einschub erweitert, sondern zuvor um einen ganzen Takt gekürzt worden (siehe Notenbeispiel 4). Herausgeschnitten ist die zweite Hälfte von T. 5 sowie die erste Hälfte von T. 6, also die Vorhaltsdissonanz am Ende des thematischen Modells und ihre Vorbereitungsphase. Der für den Schluss der zweiten Version charakteristische Sekundvorhalt erscheint stattdessen mitsamt seiner Vorbereitungsphase (vgl. T. 5b–6) notengetreu, wenn auch im Verhältnis 2:1 verkleinert, am Ende des Einschubs (T. 27), was den nahtlosen Anschluss der Fortspinnung ermöglicht (vgl. T. 7ff). Die Inkongruenz zwischen dem instrumentalen Einschub und dem vokalen Melisma ließ sich mit Rücksicht auf die tonale Disposition offenbar nicht vermeiden.

Wegen dieser Verschiebung fällt der Absatz der Vokalstimmen („Herr-scher“) – und damit zugleich die Kadenz am Ende des thematischen Modells (T. 27b) – nicht mehr auf den Beginn, sondern in die Mitte des Taktes. Nach der Norm, wie sie im 18. Jahrhundert von den maßgeblichen Theoretikern vertreten wird,<sup>17</sup> müssen Kadenzen und Absätze auf

14 In T. 22 bildet der von Tenor und Viola umspielte Ton *d'* auf dem 2. Viertel mit dem *es*“ der 1. Oboe eine Vorhaltsdissonanz, die auf dem 3. Viertel mit dem von Sopran und Violine 1 umspielten *c*“ aufgelöst wird und die mit der Vorhaltsdissonanz, die die 2. Oboe auf dem 3. Viertel mit dem *a*“ in der Stimme von Alt und Violine 2 bildet, verschränkt ist (vgl. die Generalbassbezeichnung). T. 22–23a erweist sich somit als verkleinerte Variante der 1. Version des thematischen Modells (T. 1–3).

15 Mattheson (*Critica Musica*, Bd. 1, S. 32f.) beschreibt diesen Sachverhalt als Übergang vom „tempus binarium simplex“, bei dem der Takt zwei Glieder hat, und deshalb in einem Takt nur eine Vorhaltsdissonanz („Ligatur“) stattfinden kann, zum „tempus binarium compositum“, bei dem der Takt vier Glieder hat, und deshalb in einem Takt zwei Vorhaltsdissonanzen möglich sind. Aus Matthesons Bemerkung, dass beide Arten „gemeiniglich stark gemischt werden“, ist zu schließen, dass damit kein Wechsel der Taktart, sondern nur ein Wechsel der Progressionsebene gemeint ist. Vgl. Nicole Schwindt-Gross, „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte“, in: *Musiktheorie* 4 (1989), S. 203–222, hier S. 207.

16 Bei der ersten Kadenz (T. 21, 2. Viertel, bis T. 22, 1. Viertel) handelt es sich im Bläusersatz fast notengetreu um die Verkleinerung der Kadenz am Ende der Sinfonia (T. 17b–19a), bei der zweiten (T. 22 bis T. 23, 1. Viertel) im Verbund aller Stimmen um eine Kombination dieser Kadenz mit der verkleinerten 1. Version des thematischen Modells (vgl. Anm. 14).

17 Siehe z. B.: Johann Mattheson, *Der Völlkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. Kassel u. a. 1954, S. 147; Friedrich Wilhelm Marpurge, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1759–1763, Nachdr. Hildesheim 1974, Bd. 2, S. 8; ders., *Anleitung zur Musik*, S. 76f.



T. 1ff.

1. Version

2. Version

T. 19ff.

T. 40ff.

T. 70ff.

Notenbeispiel 4: Erweiterungen und Kürzungen des thematischen Modells

den Beginn des Taktes fallen. Die Autoren beschreiben mit dieser Regel, ähnlich wie bei den Vorhaltsdissonanzen, eine historische Tradition. In zusammengesetzten Taktarten ist ein Kadenzschnitt auch am Beginn der zweiten Takthälfte möglich. Über den Begriff der zusammengesetzten Taktarten gehen die Auffassungen der Theoretiker allerdings auseinander.<sup>18</sup> Sachlich hängt die Position der Kadenzen mit der Fortschreitung der Harmonie zusammen:<sup>19</sup> Wenn die harmonische Fortschreitung – sei es die Intervallprogression oder die Fortschreitung der Akkorde – auf der ersten Divisionsebene verläuft (in unserem Fall also auf der Ebene der Halben, wie in der ersten Hälfte der Sinfonia), dann kann ein Kadenzschnitt nur am Beginn des Taktes stattfinden; andernfalls würde sich das metrische Verhältnis zwischen Pänultima und Ultima umkehren. Hier jedoch verläuft die harmonische Fortschreitung auf der zweiten Divisionsebene, nämlich in Vierteln. Die metrischen Verhältnisse sind somit in beiden Takthälften analog, ein Einschnitt ist deshalb am Beginn jeder der beiden Takthälften möglich.

Im Anschluss an die zweite Version setzen die Vokalstimmen die Deklamation mit dem Anfang des zweiten Kolons („dessen Ruhm“) unmittelbar fort, ohne merkliche Zäsur. Der Absatz wird scheinbar um einen halben Takt verzögert, bis zum Beginn von T. 28 – ein Eindruck, zu dem nicht zuletzt die Achtelpause in den oberen drei Stimmen nach dem Wort „Ruhm“ beiträgt. Diese Achtelpause ist jedoch nicht als grammatischer Einschnitt zu verstehen, sondern als rhetorische Figur, als *Suspiratio*, durch die das Wort „Ruhm“ emphatisch hervorgehoben wird. Der Sinnzusammenhang geht über die Pause hinweg; zunächst bis zu dem melismatisch verlängerten weiblichen Absatz „herr-lich“ in T. 29 und schließlich bis zu dem männlichen Absatz „ist“ in T. 31. Bemerkenswert ist dabei die genaue Übereinstimmung zwischen textlicher und musikalischer Interpunktion: So entspricht dem von den Vokalstimmen überspielten Absatz in T. 27b, ebenso wie dem verlängerten Absatz in T. 29, im Instrumentalsatz eine nur schwach ausgeprägte Kadenz; dagegen steht am Beginn von T. 31, also an der Stelle, an der beide Kola zum ersten Mal vollständig vorgetragen worden sind, im Instrumentalsatz ein deutlicher Halbschluss.

Der zweitaktige instrumentale Anhang (T. 31–33a) ist harmonisch die variierte Wiederholung der Halbschlusskadenz, melodisch aber die leicht veränderte erste Version des thematischen Modells.

Nach zwei kürzeren Abschnitten ohne direktes Vorbild in der Sinfonia folgt im Instrumentalpart ein großes Bauteil (T. 40–58), dem als Vorlage die ganze Sinfonia zugrunde liegt. Es beginnt mit der erweiterten ersten Version des thematischen Modells samt Vokaleinbau (T. 40–44a; vgl. T. 19–23a). Anstelle der Wiederholung des ersten Kolons in Verbindung mit der zweiten Version folgt in den Vokalstimmen in T. 44 unmittelbar der Anfang des zweiten Kolons („dessen Ruhm“), ähnlich wie in T. 27f. (dort anschließend an die erweiterte zweite Version). Da die Wiederholung des ersten Kolons entfällt, ist im Instrumentalpart die zweite Version des thematischen Modells zum großen Teil herausgeschnitten (siehe No-

18 Mattheson, für den es im Grunde keine zusammengesetzten Taktarten gibt, möchte einen Einschnitt in der Taktmitte in allen geraden Taktarten, also auch im Zweihalbetakt, zulassen, was in der Sache unsinnig ist und von anderen Theoretikern kritisiert wird. Marpurg (*Kritische Briefe*, Bd. 2, S. 23) sieht gerade in der Position der Einschnitte ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Zweihalbe- und dem Viervierteltakt. Siehe dazu Siegfried Maier, *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1984, S. 94f.

19 Bei Marpurg kommt dieser Zusammenhang im Begriff der „guten“ und „schlechten“ Taktteile zum Ausdruck. Siehe Marpurg, *Anleitung zur Musik*, S. 77; dazu Maier, *Studien zur Theorie des Taktes*, S. 126f.

tenbeispiel 4). Die Nahtstelle in T. 44, an der die Teile neu zusammengefügt sind, ist an den Sprüngen der Bläserstimmen deutlich zu erkennen.<sup>20</sup> Übriggeblieben von der zweiten Version sind die letzten eineinhalb Takte mit dem für das Ende der zweiten Version charakteristischen Sekundvorhalt (T. 44b–45b; vgl. T. 5b–6b). Doch anders als in T. 6 markiert der Sekundvorhalt hier nicht die Schlussnote eines Abschnitts, sondern übernimmt die Rolle der Vorhaltsdissonanz am Kopf eines thematischen Abschnitts: Die Takte 44b–47 können, wie oben im Blick auf das entsprechende Segment in T. 5b–8 gezeigt worden ist, als transponierte Variante der Takte 3b–6, also der zweiten Version des thematischen Modells, angesehen werden, mit der wiederum die Takte 46b–49 (vgl. T. 7b–10) als Variante der ersten Version verschränkt sind.

Der neuen Gliederung im Instrumentalsatz wird durch die Verteilung des Textes Rechnung getragen. Der Textabschnitt „dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist“ reicht vom zweiten Viertel in T. 44 bis zu dem männlichen Absatz in der Bassstimme am Beginn von T. 47, also bis zum Schluss der versetzten zweiten Version des thematischen Modells. Noch bevor der Bass seinen Text vollständig zu Ende gebracht hat, beginnt der Sopran auf dem letzten Viertel von T. 46 – ein Viertel später gefolgt vom Alt – bereits den neuen Textabschnitt „Herr, unser Herrscher“. Der Überlappung der Texte entspricht im Instrumentalsatz die Verschränkung der thematischen Abschnitte. Den neuen Textabschnitt beschließen alle vier Stimmen gemeinsam mit dem Absatz am Beginn von T. 49, der mit dem Halbschluss im Instrumentalsatz zusammenfällt.

In die große Quintfallsequenz ist ein Spiralkanon der Vokalstimmen eingebaut. Er beginnt bereits in T. 49. Der Einsatz der Altstimme wird – der ganztaktigen harmonischen Fortschreitung entsprechend – einen Takt später im Sopran beantwortet (zunächst noch tonal, da die Quintschritte erst in T. 51 beginnen), während Tenor und Bass die Einsätze von Sopran und Alt bereits einen halben Takt vorher auf der jeweiligen Stufe vorwegnehmen – analog zur Antizipation der Harmonie im Instrumentalsatz. In den beiden Hauptstimmen (Alt und Sopran) fallen die rhetorischen Absätze („Lan-den“) stets auf den Beginn des vollen Taktes, in den vorimitierenden Stimmen (Tenor und Bass) dagegen auf den Beginn der zweiten Takthälfte. Hinsichtlich der Position der vokalen Absätze werden die beiden Takthälften also auch hier, der harmonischen Struktur der instrumentalen Vorlage entsprechend, unterschiedlich behandelt.

### *Prinzipien der Textbehandlung*

Die genaue Übereinstimmung zwischen Text und Musik, wie wir sie hinsichtlich der grammatischen Struktur festgestellt haben, gilt auch hinsichtlich der Akzentuierung, also für die Position der betonten und unbetonten Silben im Takt. Deklamiert wird in der Regel in Achteln, immer wieder unterbrochen durch längere oder kürzere Melismen auf den betonten Silben. (Da die Melismen stets die Ausdehnung des um ein Achtel vermehrten Ein- oder Vielfachen eines halben Taktes haben, und folglich sowohl deren Beginn als auch deren Ende auf eine akzentuierte Note fällt, wird die Akzentuierung der Silben nicht beeinträchtigt.)

Bei der Deklamation in Achteln wird durch die unterschiedliche Position der Silben im Takt nicht nur zwischen betonten und unbetonten Silben, sondern auch zwischen stärker

20 Harmonisch gelingt der Anschluss durch die Alteration des Molldreiklangs der Tonika in den als Zwischendominante zur Subdominante fungierenden verminderten Septakkord; vgl. T. 23, wo der Molldreiklang in einen Dominantseptakkord alteriert wird.

und schwächer betonten Silben differenziert. So fallen bei den Worten „*ùn-ser Hérr-scher*“ und „*dès-sen Rúhm*“ die Silben mit dem Hauptakzent „*Hérr-(scher)*“ und „*Rúhm*“ stets auf den Beginn einer Takthälfte, also auf das erste oder auf das fünfte Achtel, während die Silben mit dem Nebenakzent „*ùn-(ser)*“ und „*dès-(sen)*“ nur auf dem dritten oder siebten Achtel vorkommen. Die Deklamation in T. 47f. in den Stimmen von Alt und Bass bildet scheinbar eine Ausnahme. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass durch den enggeführten Kanon in den beiden Stimmen nicht nur die Silben um ein Viertel verschoben sind, sondern gleichzeitig auch die Noten – und mit ihnen deren Akzent gegenüber dem gewöhnlichen Akzentuierungsschema des Taktes.

An einigen Stellen wechselt die Deklamation auf die Ebene der Viertel, meist, indem zwei Achtel zu einer Silbe zusammengefasst werden (z. B. T. 28, 45f.). Eine Unterscheidung zwischen stärker und schwächer akzentuierten Silben (durch die Position am Beginn der ersten oder der zweiten Takthälfte) ist dabei allenfalls ansatzweise zu erkennen (so in T. 46 in den oberen Stimmen). Abgesehen davon und mit Ausnahme von T. 57, in dem die drei Unterstimmen in Halben deklamieren, sind für den Akzent der Silben nur die Ebenen der Achtel und der Viertel maßgeblich. Das heißt, hinsichtlich der Akzentuierung des Textes werden beide Takthälften im Prinzip gleichbehandelt, während im Blick auf die Position der Absätze gewöhnlich zwischen ihnen unterschieden wird.

### *Die Abschnitte ohne Vorbild in der Sinfonia*

In T. 33 geht die kreisende Sechzehntelbewegung der Streicher für vier Takte auf den Continuo über, während die Streicher ihrerseits nur noch die Viertel markieren. Gemeinsam mit den Oboen bilden sie den harmonischen und metrischen Hintergrund für das im Fugato vorgetragene Thema der Vokalstimmen.

Charakteristisch für das Thema der Vokalstimmen ist das sequenzierte Synkopenmotiv in Verbindung mit dem Melisma auf der Silbe „*Herr-(scher)*“. Die Synkopation geschieht dabei in Achteln, also auf einer Ebene unterhalb der Progressionsebenen, auf die sich die Regeln für die Vorhaltsdissonanzen normalerweise beziehen.<sup>21</sup> Außerdem fällt die Dissonanz, sofern eine solche überhaupt im Spiel ist, nicht wie bei den Vorhaltsdissonanzen auf die *zweite* Hälfte der synkopierten Note, sondern auf die *erste* Hälfte, das heißt, es wird nicht ein Ton aus der vorhergehenden Harmonie übergebunden, sondern es wird ein Ton aus der nachfolgenden Harmonie antizipiert. Diese Synkopen haben deshalb, anders als die Vorhaltsdissonanzen der Bläser in der Sinfonia und den entsprechenden Abschnitten des Hauptteils, keine besondere Bedeutung für die metrische Struktur.

Maßgeblich für die metrische Struktur in diesem Abschnitt ist der harmonische Verlauf, wie er im Verbund der Instrumentalstimmen und in den Generalbassakkorden zum Ausdruck kommt. Entsprechend der Bewegung der Bläser und Streicher bewegt sich die Harmonie vorwiegend in Vierteln. Sie fluktuiert dabei zwischen dem Dreiklang (bzw. dem Dominantseptakkord) und dem (Sekund-)Quartsextakkord über den jeweils fast zwei Takte lang gehaltenen Orgelpunkten des Continuo. Durch den Wechsel zwischen Haupt- und Nebenakkorden wird der durch das Taktschema vorgegebene regelmäßige Wechsel zwischen akzentuierten und nicht akzentuierten Vierteln klanglich realisiert.

Innerhalb der beiden Takte eines Orgelpunktes kommt die Harmonie nicht von der Stelle, sondern kehrt jedes Mal zu ihrem Ausgangspunkt (oder zu einem Akkord auf dersel-

21 Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, S. 34; Marpurg, *Anleitung zur Musik*, S. 78.

ben Stufe) zurück: Die harmonische Progression in Vierteln ist eingebettet in eine Quintfallsequenz, bei der das Fundament – die Harmonie im Großen – erst nach jeweils zwei Takten fortschreitet.

Die in T. 33 begonnene Quintschrittfolge wird ab T. 37 mit leitereigenen Septakkorden und beschleunigten Schritten fortgesetzt.<sup>22</sup> Die Verteilung der Bewegungsmuster auf die einzelnen Stimmgruppen entspricht im Wesentlichen wieder derjenigen in der Sinfonia und am Beginn des Hauptteils (abgesehen von der prägnanteren Gestaltung der Streicherstimmen). Die Bläserstimmen bilden mit dem Continuo, ähnlich wie in T. 11ff., zwei Ketten von Septimvorhalten (diesmal ohne antizipierende Verzierung), die zusammen eine Quintfallsequenz ergeben. Der Intervallprogression in den Vorhaltsketten entsprechend verläuft die harmonische Fortschreitung in Halben. Anders als bei der Quintfallsequenz in T. 11ff., die ausschließlich aus Dominantseptakkorden bestand, haben wir es hier mit leitereigenen Septakkorden zu tun. Für den Hörer bleiben deshalb die Vorhaltsdissonanzen und das mit ihnen verknüpfte Akzentuierungsmuster auch im Verbund beider Vorhaltsketten durchaus präsent. (Ausgenommen sind die Vorhaltsdissonanzen der 2. Oboe mit dem Continuo in der zweiten Hälfte von T. 37 und 39, bei denen die Septimen zu Bestandteilen eines Dominantseptakkordes werden. In T. 38f. überlagern sich zwei Vorhaltsdissonanzen und damit zwei widersprüchliche Akzentuierungen, ähnlich wie in T. 1f. Die Takte 38–40a erweisen sich dabei harmonisch als Variante des thematischen Modells in T. 1–3.)

Der Vokalpart wird vom Kanon der beiden Außenstimmen dominiert, wobei die Absätze der thematisch führenden Bassstimme jeweils auf den Beginn des Taktes fallen, die der imitierenden Sopranstimme auf den Beginn der zweiten Takthälfte (T. 38b, 39b). Die wechselnde Position der Absätze entspricht der Struktur der Quintfallsequenz als zweier ineinander verschränkter Vorhaltsketten. Der gemeinsame Absatz aller vier Stimmen fällt auf den Beginn des vollen Taktes, zusammen mit einer förmlichen Kadenz im Instrumentalpart (T. 40).

### *Die Verschiebung des Taktes am Beginn des Mittelteils*

Im Mittelteil werden überwiegend Abschnitte aus dem Hauptteil wiederverwendet. Die Bauteile werden transponiert (meistens in die Tonart der Oberquinte, was in der Regel mit einer Vertauschung der Stimmen verbunden ist) sowie teilweise im Takt verschoben. Ungewöhnlich ist, dass mit den instrumentalen Bauteilen auch die eingebauten Vokalstimmen – nun mit neuem Text – übernommen werden. Insofern handelt es sich hier im Mittelteil nicht um das Verfahren des Vokaleinbaus, sondern um das der Parodie. Dies führt auf der einen Seite zu einem in Bachs Vokalwerk einzigartigen Reichtum an Beziehungen.<sup>23</sup> Auf der anderen Seite ergeben sich dabei wegen der anderen Struktur des neuen Textes zahlreiche Probleme.

Der im Mittelteil vertonte Text besteht aus fünf Verszeilen von unterschiedlicher Länge. Der ganze Text wird zweimal nacheinander in zwei ähnlich aufgebauten Stollen vorgetragen. Die ersten beiden Zeilen sind einem Abschnitt unterlegt, der musikalisch dem Abschnitt in der Mitte des Hauptteils entspricht (T. 58b–66 bzw. T. 78b–82; vgl. T. 33–37a). Statt fünf sind nun zweimal acht Silben zu vertonen. Dem Melisma der Vokalstimmen werden deshalb

<sup>22</sup> Die ganze Quintschrittfolge des Continuo in T. 31–40 ist eine am Anfang vergrößerte, ab T. 37 verkleinerte Variante der Continuostimme in der zweiten Hälfte der Sinfonia (T. 10–19).

<sup>23</sup> Vgl. Dürr, *Die Johannes-Passion*, S. 90 und 92.

mehrere Silben unterlegt. Trotzdem hängt in der jeweils zuletzt einsetzenden Stimme (z. B. im Alt in T. 60b) die Phrase um einen halben Takt über den Absatz der übrigen Stimmen hinaus. Im ersten Stollen ist dieser Abschnitt außerdem auf den doppelten Umfang erweitert, verbunden mit einer veränderten Modulationsordnung: Den beiden Quintfällen des Continuo geht im Abstand von zwei Takten jeweils ein Schritt um eine kleine Terz nach unten voraus.

In beiden Stollen ist der Abschnitt im Vergleich zum Hauptteil um einen halben Takt verschoben. Solche Verschiebungen sind bei Kompositionen in einer zusammengesetzten Taktart, wie dem Viervierteltakt, nicht ungewöhnlich.<sup>24</sup> Sofern sich die Takthälften metrisch nicht unterscheiden,<sup>25</sup> ist eine Verschiebung um einen halben Takt musikalisch ohne Bedeutung. Hinsichtlich der Akzentuierung der Viertel in den Stimmen der Bläser und Streicher sowie hinsichtlich der Deklamation des Textes werden auch in den beiden Abschnitten hier (T. 58b–66 und T. 78b–82), ebenso wie in dem entsprechenden Abschnitt im Hauptteil (T. 33ff.), beide Takthälften durchaus gleich behandelt.

Problematisch ist jedoch, dass die weiträumigen Quintschritte des Fundaments in T. 62b und 66b bzw. in T. 80b und 82b – auch wenn es sich dabei nicht eigentlich um Kadenzten handelt – ebenso wie die Terzschritte in T. 60b und 64b nun mitsamt den Absätzen der Vokalstimmen nicht mehr auf den Beginn, sondern in die Mitte des Taktes fallen. Denn am Ende eines Orgelpunktabschnitts (T. 60a, 62a, 64a, 66a; vgl. T. 34b, 36b) bewegt sich die Harmonie nicht, wie in den drei Halbtakten davor, in Vierteln, sondern nimmt jeweils einen halben Takt ein.<sup>26</sup> Der Akzent am Beginn eines neuen Abschnitts ist deshalb nicht auf das letzte Viertel, sondern auf die letzte Halbe vor dem großräumigen Fundamentschritt zu beziehen. Dies bedeutet, dass die Takthälften vor und nach einem solchen Fundamentschritt metrisch nicht gleichwertig sind. Durch die Verschiebung um einen halben Takt wird das metrische Verhältnis zwischen ihnen – der Notation nach – umgekehrt. Dies aber widerspricht dem musikalischen Sachverhalt. Der Takt, wie er notiert ist, stimmt mit dem Takt, wie er satztechnisch zum Ausdruck kommt, nicht überein.

Die verschobene Notation hat äußerliche Gründe: In T. 58 ist der Schlusstakt des Hauptteils – offenbar, damit die Pause nach dem Schluss oder die Schlussnote<sup>27</sup> selbst nicht zu lang wird – um einen halben Takt gekürzt worden. Bei der zweiten Stelle (T. 78b–82) ist bereits der Schluss des Abschnitts davor, mit dem der Beginn des Abschnitts verschränkt ist, um einen halben Takt verschoben (siehe dazu weiter unten). Für Bach scheint die verschobene Notation trotz der dabei auftretenden Widersprüche weniger problematisch gewesen zu sein als eine Notierung mit wechselnden Abständen zwischen den Taktstrichen.

24 Beispiele finden sich in Fugen (immer wenn der Abstand zwischen den Themeneinsätzen ein ungeradzahliges Vielfaches eines halben Taktes beträgt), aber auch, so wie hier, im Mittelteil dreiteiliger Vokalsätze.

25 Siehe z. B. Marburg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 107; dagegen: Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Teil 2, Berlin u. Königsberg 1776–1779, Nachdr. Hildesheim 1968, S. 131f. Bei Kirnberger hat im zusammengesetzten Takt die erste Takthälfte das größere Gewicht.

26 Die Instrumentalstimmen wechseln nur innerhalb desselben Akkords ihre Lage, der freie Nonvorhalt der 1. Violine wird auf dem letzten Viertel aufgelöst.

27 Die Fermate zeigt nur das Ende des Satzes nach der Wiederholung des Hauptteils an.



*Die Korrektur der Verschiebung durch asymmetrische Halbtaktgruppen*

In den folgenden Abschnitten (T. 66b–69 bzw. T. 82b–86a) wird die Verschiebung korrigiert. Als Korrektiv dient eine Gruppe von drei Halbtakten am Beginn des Abschnitts, in denen die kreisende Sechzehntelbewegung vorübergehend von den Bläsern übernommen wird. Die ungewöhnliche Gruppierung von drei Halbtakten hängt mit der besonderen Deklamation des Textes zusammen: Sind die beiden unterlegten Textzeilen „zu al-ler Zeit“ und „auch in der größ-ten Nied-rig-keit“ mit vier gegenüber acht Silben an sich schon verschiedenen lang, so wird die Asymmetrie dadurch noch verstärkt, dass bei der kürzeren Zeile in Achteln deklamiert wird, bei der längeren Zeile dagegen, jedenfalls zu Beginn, in Vierteln. In der jeweils führenden Stimme (in T. 66b–69 im Sopran, in T. 82b–86a im Tenor) sind dem ersten Halbtakt der Dreiergruppe die vier Silben der ersten der beiden Zeilen und dem zweiten und dritten Halbtakt die ersten vier Silben der zweiten Zeile zugeordnet. (Wegen des jambischen Metrums fällt die vierte Silbe jeweils auf den Beginn des folgenden Taktes.) Der zweite und dritte Halbtakt zusammen entsprechen hinsichtlich des äußeren Wertes der Noten, aber auch hinsichtlich der Akzentuierung (auf zwei Ebenen) dem ersten Halbtakt in der Vergrößerung 2:1 (siehe Notenbeispiel 5).

T. 66b–69a: Sopran

zu al-ler Zeit, auch in der größ-ten Nied-rig-keit

T. 82b–86a: Tenor

zu al-ler Zeit, auch in der größ-ten Nied-rig-keit

## Notenbeispiel 5: Die Deklamation bei den Gruppen von drei Halbtakten

Die Ähnlichkeit verliert sich freilich, wenn man die drei übrigen Stimmen, die im Kanon im Abstand von einem Viertel nacheinander einsetzen, mit in den Blick nimmt: Damit der männliche Absatz auf der Silbe „-keit“ in allen Stimmen gemeinsam auf den Beginn des Taktes fällt, muss in der ersten Hälfte von T. 68 in den Stimmen, die nach dem Sopran eingesetzt haben, auch bei der zweiten der beiden Textzeilen teilweise in Achteln deklamiert werden.<sup>28</sup> Umgekehrt müssen bei der Parallelstelle (T. 82b–86a), wo der Absatz der Vokalstimmen um einen Takt verzögert ist, die Notenwerte bei der zweiten Zeile – vor allem in den Stimmen, die zuerst eingesetzt haben – teilweise vergrößert werden.<sup>29</sup>

28 Hinsichtlich der Akzentuierung entstehen dabei mehrere Härten. In der Fassung von 1739 sind einige von ihnen abgemildert worden. Davon zu unterscheiden sind die Akzentverschiebungen durch den engegeführten Kanon, wo das Akzentuierungsschema in den betreffenden Stimmen gegen das Akzentuierungsschema des Taktes verschoben ist.

29 Die äußere Länge der Noten entspricht dabei stets dem Akzent der Silben, ähnlich wie in der klassischen Vokalpolyphonie. Anders als dort, fällt die äußere Länge hier fast immer mit der „inneren Länge“, also mit dem Akzent aufgrund der Position innerhalb des Taktes, zusammen.

Die Harmonie verharrt in den drei Halbtakten (T. 66b–67b), der Dreiklangsmelodik in den Vokalstimmen entsprechend, auf dem g-Moll-Dreiklang. (In T. 82b–83b wird auf der dritten Halben die Rückmodulation nach d-Moll eingeleitet.) In den folgenden Takten (T. 68–70 bzw. T. 84ff.)<sup>30</sup> wechselt die Harmonie jeweils am Beginn eines Taktes, womit der Gleichschritt zwischen realem und notiertem Takt wieder hergestellt ist.

*Die verschobene Notation bei den Bauteilen aus der ersten Hälfte der Sinfonia*

Für die letzte Zeile werden Bauteile aus dem Hauptteil verwendet, die ihrerseits auf Teile der Sinfonia zurückgehen. Als Bauteil für den entsprechenden Abschnitt im ersten Stollen (T. 70–78) dient der Anfang des Hauptteils mit den erweiterten zwei Versionen des thematischen Modells und der sich daran anschließenden Fortspinnung (T. 19–31a). Die Wiederverwendung dieses Bauteils liegt besonders nahe, spielt doch die melismatisch hervorgehobene Silbe „Herr-(scher)“ bzw. „herr-(lich)“ auch in der hier zu unterlegenden Textzeile, nun als Bestandteil des Wortes „ver-herr-licht“, die zentrale Rolle. Allerdings steht die Silbe jetzt nicht mehr, wie im Hauptteil, am Ende des Kolons, sondern am Anfang desselben. Der dreifache Anruf „Herr“, mit dem die erste Zeile im Hauptteil begann, hat keine Entsprechung im neuen Text. Der Kopf des thematischen Modells mit der charakteristischen Vorhaltsdissonanz, auf deren drei Phasen die drei Anrufe verteilt waren, wird deshalb aus dem Bauteil herausgeschnitten (siehe Notenbeispiel 4).

Bei der ersten Version (T. 70ff.) beginnt der Abschnitt (abgesehen vom Auftakt der Vokalstimmen) nun direkt mit dem zweitaktigen Einschub, in den das ausgedehnte Melisma der Singstimmen eingebaut ist (T. 70f., vgl. T. 21f.). Gegenüber der Vorlage fehlen also zwei ganze Takte (T. 19f.). Wegen der beiden zusätzlichen Hebungen am Ende des Kolons („wör-den bíst“) wird die Deklamation der Vokalstimmen in T. 72 in Anlehnung an T. 44 („dés-sen Rúhm“) um einen halben Takt über den ursprünglichen Absatz (vgl. T. 23) hinaus weitergeführt.<sup>31</sup> Bei dem neuen Absatz in T. 72b handelt es sich, im Gegensatz zu T. 44b, nicht nur scheinbar, sondern tatsächlich um einen Absatz – allerdings ohne entsprechende Kadenzformel im Instrumentalsatz.

Bei der sich unmittelbar anschließenden Wiederholung der Textzeile in Verbindung mit der zweiten Version ist aus der Vorlage exakt die Vorhaltsdissonanz am Kopf des thematischen Modells mit ihren drei Phasen (denen im Hauptteil das dreimalige „Herr“ unterlegt war) herausgeschnitten (T. 23b–24), also insgesamt eineinhalb Takte. Infolgedessen ist von T. 72b an das Bauteil (vgl. T. 25ff.) um einen halben Takt verschoben.

Wegen dieser Verschiebung fällt der Absatz der Vokalstimmen in T. 75, wie zuvor schon der Absatz in T. 72, in die Mitte des Taktes, während sich die Kadenz im Instrumentalsatz jeweils am Taktanfang befindet. Die vokalen Absätze sind dabei auch harmonisch fundiert: Die harmonische Fortschreitung im Instrumentalsatz wird überlagert durch die Fortschreitung der Harmonie im Verbund der Vokalstimmen, die jeweils in Achtelbewegung zu einer Art Halbschluss am Beginn der zweiten Takthälfte führt. Grundsätzlich steht einem Einschnitt am Beginn der zweiten Takthälfte an beiden Stellen nichts entgegen; denn nachdem

30 Ab T. 84 übernimmt die Continuo-Stimme transponiert und rhythmisch leicht verändert die Stimme, die in T. 68–70a von den Sechzehnteln der 1. Violine umspielt worden ist.

31 In der Fassung von 1739 hat Bach diesem Umstand Rechnung getragen, indem er in T. 71b in der Stimme des Vokalbasses die ausgeprägte, analog zu T. 22b gebildete Kadenzformel der älteren Fassung vermied.

in den Takten davor die Intervallprogression bei den Vorhaltsdissonanzen der Bläser auf der Ebene der Viertel verlief, bleibt das metrische Verhältnis zwischen den Takthälften zunächst unbestimmt.<sup>32</sup>

Zu ersten Komplikationen kommt es ab T. 76: Die Vorhaltsdissonanz in der zweiten Hälfte dieses Taktes wird erst am Beginn des folgenden Taktes aufgelöst. Das bedeutet, dass die Intervallprogression ab hier wieder auf der Ebene der Halben verläuft. Damit widerspricht die Position dieser Dissonanz dem Takt, wie er notiert ist. Das Gleiche gilt in der Folge für den Halbschluss in der zweiten Hälfte von T. 78. Der notierte Takt ist hier – ähnlich wie am Beginn des Mittelteils – gegenüber dem Takt, wie er satztechnisch zum Ausdruck kommt, um einen halben Takt verschoben.

### *Metrische Umdeutung bei den Bauteilen aus der zweiten Hälfte der Sinfonia*

Beim zweiten Stollen wird für die Vertonung der letzten Zeile (T. 86–95) der Abschnitt am Ende des Hauptteils verwendet, dem die zweite Hälfte der Sinfonia entspricht (T. 49–58a; vgl. T. 10–19a). Der Abschnitt bietet wieder die Gelegenheit, die Silbe „(ver)-herr-(licht)“ durch ein Melisma hervorzuheben. Doch auch hier stellt sich das Problem, ähnlich wie am Ende des ersten Stollens, dass diese Silbe am Anfang des Kolons steht, während in der Vorlage der melismatisch verlängerten Silbe „Lan-(den)“ drei Hebungen vorausgingen. Das Bauteil ist deshalb an seinem Beginn im Vokalpart und im Continuo um einen halben Takt (T. 49a) gekürzt worden.<sup>33</sup> Infolgedessen ist der ganze Abschnitt gegenüber der Vorlage wieder um einen halben Takt verschoben. Doch anders als bei den Abschnitten am Beginn der beiden Stollen (T. 58b–66 und 78b–82) und bei den drei Takten am Ende des ersten Stollens (T. 76–78), handelt es sich hier nicht bloß um eine Sache der Notation, sondern um eine Umstrukturierung im klanglichen Geschehen.

Dies zeigt sich bereits bei dem Halbschluss am Beginn des Abschnitts (siehe Notenbeispiel 6): Der Einschnitt (im Notenbeispiel mit \* gekennzeichnet), der sich in T. 10 und in T. 49 in der Mitte einer übergebundenen Bläsernote befand (Oboe 2), trifft nun mit dem Beginn einer ganzen Note in der anderen Bläserstimme (wegen der Vertauschung der Stimmen wieder Oboe 2) zusammen. Nach wie vor fällt der Einschnitt auf den Beginn des Taktes. Das bedeutet, dass der Takt, wie er satztechnisch – hier in der Position des Einschnitts – zum Ausdruck kommt, mit dem notierten Takt übereinstimmt: Die Vorlage wird metrisch umgedeutet.

32 Eine metrische Differenzierung der Takthälften (die in T. 72 durch die chromatische Führung der 1. Oboe unterstützt wird) würde andererseits durchaus dem natürlichen Akzent der Silben entsprechen, wie er in jeweils drei der Vokalstimmen zum Ausdruck kommt (mit einer stärkeren Betonung auf der Silbe „-herr-“).

33 Bei der notwendig gewordenen Umarbeitung der Vokalstimmen hat Bach mit dem quer zum Takt gelagerten Oktavsprung (T. 86, Sopran) eine ebenso symbolträchtige wie ausdrucksstarke Lösung gefunden. Im Übrigen scheint für die Deklamation, insbesondere für die Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenakzenten, in diesem Abschnitt weniger die Stellung der Silben im Takt als vielmehr deren äußere Länge sowie der Tonhöhenverlauf maßgebend zu sein.

T. 9bff., 48bff.

T. 85ff.

Notenbeispiel 6: Metrische Umdeutung in T. 86ff.

Für die Umdeutung macht sich Bach die besondere harmonisch-metrische Struktur der Quintfallsequenz zunutze. War es bei den Parallelstellen in der Sinfonia und im Hauptteil (T. 10ff. bzw. T. 49ff.) die Fortschreitung des Continuo, die mit dem Takt übereinstimmte, während die Harmonie zu wesentlichen Teilen jeweils in der zweiten Hälfte des vorausgehenden Taktes vorweggenommen wurde, so ist es in T. 87ff. umgekehrt die Harmonie, die sich in ihren wesentlichen Teilen im Gleichschritt mit dem Takt bewegt, während der Continuo jeweils um einen halben Takt nachhängt.

Bei der anschließenden erweiterten Kadenz ab T. 91b gehen die chromatischen Halbtonschritte nun – anders als bei den Parallelstellen in T. 16ff. und 55ff. – über die Taktgrenzen hinweg; dafür liegen die leittönigen Akkordverbindungen teilweise in der Taktmitte. Der bei den Parallelstellen beobachtete regelmäßige Wechsel zwischen Haupt- und Nebenakkorden geht dabei verloren. Die Dehnung der Doppeldominante auf einen ganzen Takt (T. 93; vgl. T. 17b) – äußerlich die auffälligste Veränderung im Instrumentalsatz – ist notwendig, damit die Schlussnote der abschließenden Kadenz wieder auf den Beginn des Taktes fällt.

Die metrische Umdeutung in T. 86ff. hat ihrerseits Folgen für die Behandlung des Textes: zwar weniger für die Akzentuierung der Silben – in dieser Hinsicht wird zwischen den beiden Takthälften (abgesehen von T. 94, wo der Bass in Halben deklamiert) nicht unterschieden –, wohl aber für die Position der vokalen Absätze. Dies betrifft zunächst den Spirkanon in T. 86–92a. Bei der Parallelstelle im Hauptteil (T. 49b–55) hatten wir festgestellt, dass die (rhetorischen) Absätze in den beiden Hauptstimmen (Alt und Sopran) stets auf den Beginn des vollen Taktes, in den vorimitierenden Stimmen (Tenor und Bass) dagegen auf den Beginn der zweiten Takthälfte fallen. Der Absatz befand sich dort jeweils unmittelbar nach der melismatisch verlängerten Silbe „Lan-(den)“. Hier im Mittelteil folgen auf die hervorzuhebende Silbe „(ver)-herr-(licht)“ noch weitere Silben („wor-den bist“), so dass der Absatz der Vokalstimmen erst einen halben Takt später erfolgt (siehe Notenbeispiel 7).

T. 49ff.: Alt

des-sen Ruhm in al-len Lan - - - - den, des-sen Ruhm

T. 86ff.: Sopran

ver-herr - - - - licht wor-den bist,

Notenbeispiel 7: Textunterlegung in T. 86ff. im Vergleich zu T. 49ff.

Weil jedoch das Bauteil gegenüber der Vorlage um einen halben Takt verschoben ist, fallen die Absätze der beiden Hauptstimmen (hier also von Sopran und Tenor) wieder auf den Beginn des Taktes und die Absätze der vorimitierenden Stimmen (Tenor und Bass) auf den Beginn der zweiten Takthälfte. Die Verschiebung des Taktes entspricht somit dem veränderten Bau der Phrasen.

Ab T. 92 sind die Vokalstimmen gegenüber der Parallelstelle im Hauptteil (T. 55b–58a) stärker umgearbeitet – zum einen, um der Struktur des neuen Textes gerecht zu werden, zum anderen aber, um der metrischen Umdeutung und der dadurch notwendigen Verlängerung des Abschnitts um einen halben Takt Rechnung zu tragen. Der gemeinsame Absatz aller vier Stimmen am Beginn von T. 92 und der Absatz des Basses am Beginn von T. 93 (gleichzeitig mit dem Anfang des Melismas der drei Oberstimmen)<sup>34</sup> zeigen ebenso wie die Deklamation der Bassstimme in T. 94, bei der der Akzent ordnungsgemäß auf die erste Halbe fällt, dass der reale Takt mit dem notierten Takt übereinstimmt; das heißt, dass in diesem Abschnitt – anders als in den Abschnitten am Beginn und in der Mitte des Mittelteils – mit der Verschiebung des Taktes eine metrische Umdeutung des musikalischen Inhalts verbunden ist.

### Zusammenfassung

So vielschichtig und komplex sich die metrische Organisation im Eingangschor der *Johannes-Passion* von Beginn an gezeigt hat, so vielfältig sind die Komplikationen, denen sie im Verlauf der Komposition unterworfen ist. Wir haben gesehen, wie aus einem thematischen Vordersatz, ja eigentlich aus der Figur einer Vorhaltsdissonanz mit besonderer Stimmführung die Sinfonia mit ihren zwei ungleich strukturierten Hälften entwickelt wird, und wie durch Vokaleinbau in die instrumentalen Bauteile der Sinfonia der Hauptteil entsteht (zum überwiegenden Teil) und aus den Abschnitten des Hauptteils durch Parodie wiederum der Mittelteil. Bei der Anpassung der Bauteile an den jeweiligen Text kommt es vor allem im Mittelteil zu Verwerfungen in der Taktstruktur. Das Ergebnis ist eine nahezu perfekte Übereinstimmung zwischen der Deklamation und der Gliederung des Textes einerseits und der metrischen und syntaktischen Struktur der Musik andererseits.

<sup>34</sup> Der gemeinsame Absatz in T. 92 ist in der Fassung von 1739 durch die Angleichung der Bassstimme an die Mittelstimmen noch deutlicher herausgearbeitet worden. Der Absatz des Basses in T. 93 findet sich noch nicht in der älteren Fassung.

*Die kompositorischen Schritte und die wichtigsten Ergebnisse im Überblick**Sinfonia:*

Vorhaltsdissonanz mit unregelmäßiger Stimmführung (T. 1–2a)  
 Intervallprogression (verdeckt) in Halben → Position im Takt verschoben,  
 (Verschränkung von zwei Vorhaltsdissonanzen)

Ergänzung zu Vordersatz: thematisches Modell (T. 1–3)  
 vollständiger Kadenzzyklus (Quintfallsequenz)

Wiederholung des thematischen Modells (transponiert): 2. Version (T. 4–6)  
 Position der Vorhaltsdissonanz korrigiert → harmonische Überlagerung in T. 4

Fortspinnung der 2. Version (T. 6b–8, 8b–10)  
 2 verkürzte Varianten des thematischen Modells (Vorhaltsdissonanz am Kopf entfällt)  
 → Verschränkung von 3 Varianten des thematischen Modells

Sequenzierung der variativ entwickelten Phrase (T. 9b–16a)  
 Quintfallsequenz (2 verschränkte Vorhaltsketten),  
 Fortschreitung in ganzen Takten → Harmonie gegen den Takt verschoben

*Hauptteil:*

Vokaleinbau in die 1. Hälfte der Sinfonia (T. 19–31a, 40–49)  
 thematisches Modell durch 2-taktigen Einschub erweitert,  
 → Unterbrechung des metrischen Verlaufs (Intervallprogression in Vierteln)

Vokaleinbau in die 2. Hälfte der Sinfonia (T. 49–58a)  
 Spiralkanon, eingebaut in Quintfallsequenz → strukturelle Übereinstimmung

Abschnitt mit Vokaldominanz (T. 33ff.)  
 neue Zuordnung der Bewegungsmuster im Instrumentalpart,  
 harmonische Bewegung in Vierteln über großräumigen Quintschritten

Überleitung zur Reprise (T. 37ff.)  
 Vokalkanon, eingebaut in Quintfallsequenz (2 verschränkte Vorhaltsketten),  
 → strukturelle Übereinstimmung

*Mittelteil:*

Neutextierung des Abschnitts mit Vokaldominanz (T. 58b–66, 78b–82)  
 Bauteil gegenüber Vorlage um einen halben Takt verschoben,  
 Notation widerspricht der Struktur des Satzes (verschobene Notation)

Korrektur der Verschiebung (T. 66b–69, 82b–86a)  
 durch asymmetrische Taktgruppe (3 halbe Takte),  
 eingeführter Kanon der Vokalstimmen (teilweise Verschiebung im Takt)

Schluss des 1. Stollens (T. 70–78)  
 Umtextierung des Bauteils T. 19–31 (entspricht 1. Hälfte der Sinfonia, T. 1–10)  
 Vorhaltsdissonanz am Kopf des thematischen Modells entfällt  
 → verschobene Notation in T. 76ff.

Schluss des 2. Stollens (T. 86–95)  
 Umtextierung des Bauteils T. 49–58a (entspricht 2. Hälfte der Sinfonia, T. 10–19a)  
 Bauteil am Beginn um einen halben Takt gekürzt → Verschiebung im Takt,  
 Inhalt wird umstrukturiert (metrische Umdeutung)