

Bachs musikalische Revolution

„Historische Fuge, von P. S. Bach in originaler Landssprache.“



Dieser Beitrag von Anno Hellenbroich war die einführende Rede zu einer Podiumsrunde zum Thema „Bachs Musikalische Revolution“ auf der Konferenz des Schiller-Instituts in Bad Schwalbach am 28. Mai 2000. Anno Hellenbroich leitet die musikalische Arbeit des Schiller-Instituts.

Mit Leibniz Bach und Mozart besser verstehen

von Anno Hellenbroich

Gottfried Wilhelm Leibniz formulierte 1680 in seinen *Regeln zur Förderung der Wissenschaften* einen Gedanken, bestückt mit einer aus heutiger Sicht belustigenden Metapher, der wichtiger denn je ist: „...wie diejenigen, die in der Sonne umhergehen, eine andere Färbung annehmen, so wird in gleicher Weise ein Musiker, nachdem er in den Kompositionen tüchtiger Leute tausend und aber tausend schöne Kadenzen und sozusagen Phrasen der Musik beobachtet, selbst in der Lage sein, mit diesem schönen Material versehen, seine eigene Phantasie zu beflügeln.“ Und als guter Pädagoge, der den Lernwilligen nicht entmutigen will, fügt Leibniz hinzu: „Es gibt sogar solche, die von Natur aus Musiker sind und schöne Melodien komponieren.“

Im Beobachten tausender musikalischer Wendungen etwas erkennen, „das seine eigene Phantasie beflügelt“! Dies ist die klassisch-humanistische Lehrmethode, die den Lernwilligen auffordert, aus den Quellen großer Schöpfungen, seien es naturwissenschaftliche Entdeckungen oder künstlerische Neuschöpfun-

gen, direkt für sich selbst die Entdeckung nachzuvollziehen.

Johann Sebastian Bach (geboren 1685, gestorben 1750) hat genau das in seinen Kindheitstagen gemacht und ist zum Genie geworden. Mozart und Beethoven haben sich aus den Werken ihrer Vorgänger, insbesondere aber von Bach, wichtige „neue kontrapunktische Phrasen“ abgeschrieben, um sich die Entdeckung der neuen musikalischen „Idee“ oder des „musikalischen Gedankendings“ – wie LaRouche dies 1992 in seinem bahnbrechenden Aufsatz *Mozarts Revolution in der Musik 1782-86* beschrieb – anzueignen.

Wie es scheinen will, sind wir erst heute, 250 Jahre nach dem Tod Bachs, in der Lage, besser die musikalischen Umwälzungen zu verstehen, die Mozart und Beethoven in Bachs Spätwerk, vor allem im *Musikalischen Opfer* (1747) und der *Kunst der Fuge* erkannt hatten.

Viele Gedanken, die der um knapp 40 Jahre ältere Leibniz (er wurde kurz vor dem Ende des Europa verheerenden Dreißigjährigen Krieges 1646 geboren) in seinen Spätwerken *Monado-*



Johann Sebastian Bach 1685-1750, Gemälde von Johann Ernst Rentsch d.Ä. (um 1715).



G.W. Leibniz (1646-1716). Viele Gedanken, die der nun knapp 40 Jahre ältere Leibniz in seinen Spätwerken *Monadologie* und *Vernunftprinzip in der Natur und Gnade* beschrieben hat, können Bachs Denk- und Komponierweise besser verständlich machen.

logie und *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade* beschrieben hat, können Bachs Denk- und Komponierweise heute besser verständlich machen. Nicht zuletzt geben auch Leibniz' Äußerungen zur Musik, seine Vergleiche zu den Bauprinzipien der Natur, der göttlichen Schöpfungsordnung mit den Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Harmonie, tieferen Einblick in Bachs geistige Schaffensprinzipien, die das klassische Denken so fundamental revolutioniert haben.

Z.B. spricht Leibniz in den *Vernunftprinzipien* über die wachsende Freude an der Erkenntnis der Vollkommenheit des von Gott geschaffenen Universums, die gleiche Freude, die aus der Schönheit eines musikalischen Kunstwerks, das harmonisch klingt, entsteht: „Da Gott auch am vollkommensten und glücklichsten ist und folglich die liebenswerteste aller Substanzen ist, und da die wahrhaft reine Liebe in dem Gemütszustand besteht, der Lust an den Vollkommenheiten und an dem Glück dessen, das man liebt, empfinden läßt, gibt uns diese Liebe die größte Lust, deren man fähig sein kann, sobald Gott deren Gegenstand ist... So erfreut uns die Musik, obwohl ihre Schönheit nur in Übereinstimmungen von Zahlen und im Abzählen – dessen wir uns nicht bewußt werden – von Schwebungen oder Vibrationen der tönenden Körper besteht, die bestimmte Intervalle einnehmen.“

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Leibniz sieht – wie Kepler und Kues vor ihm – in der Zahl und im Zählen eine Eigenschaft des vom Schöpfergott geordneten Kosmos, ein Messen, eine Eigenschaft einer grundsätzlichen Gesetzmäßigkeit, die uns und unser Universum auszeichnet. Insbesondere macht Leibniz die wichtige Bemerkung „Musik erfreut uns durch die Übereinstimmung von Zahlen und Abzählen, dessen wir uns nicht bewußt sind.“ Meint Leibniz damit unsere Seele, vielleicht als „Amme der Vernunft“, in der unbewußt Schönheit empfunden wird? (Schiller entwickelt diesen Gedanken in seiner ästhetischen Erziehung der schönen Seele.)

An anderer Stelle der *Vernunftprinzipien* formuliert Leibniz das Prinzip der „besten aller Welten“ so:

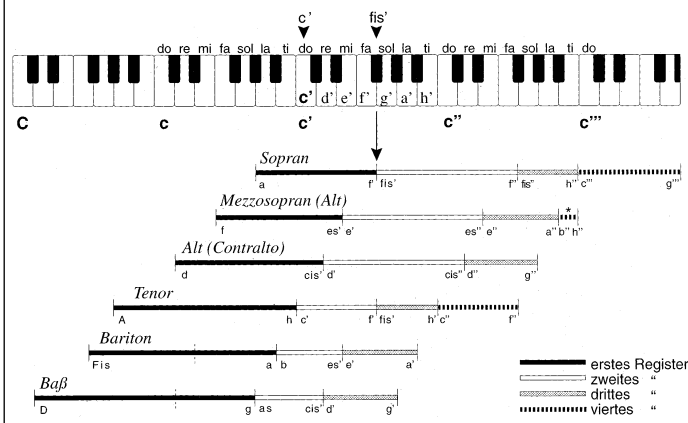
„Es folgt aus der höchsten Vollkommenheit Gottes, daß er, als er das Weltall hervorbrachte, den bestmöglichen Plan auswählte, bei dem es die größte Vielfalt im Rahmen der größten Ordnung gab, bei dem Raum, Ort und Zeit am besten genutzt, die größte Wirkung mit den einfachsten Mitteln hervorgebracht, den Geschöpfen die meiste Macht, die höchste Erkenntnis, das größte Glück und die größte Güte, die das Weltall aufnehmen konnte, zugeteilt wurde. Denn da alles, was möglich ist, im Verstande Gottes im Verhältnis zu seiner Vollkommenheit nach Wirklichkeit strebt, muß das Ergebnis all dieser Strebungen die vollkommenste wirkliche Welt sein, die möglich ist. Und ohne dies wäre es nicht möglich, einen Grund anzugeben, warum die Dinge eher so gelaufen sind als anders.“

„Größte Vielfalt im Rahmen größter Ordnung“ – ist nicht das gewaltige Lebenswerk Johann Sebastian Bachs von diesem Prinzip durchdrungen?

Bach hat alle seine Werke, hunderte geistliche und weltliche Lieder, Kantaten und Motetten, die gewaltigen Passionen und die großen Fugenwerke immer mit *ad soli gloria Dei*, zur Ehre

Abb. 1

Die sechs Gattungen der menschlichen Singstimme



Gottes, unterschrieben, und hat nicht zuletzt das Spätwerk mit dem Königlichen Thema *Musikalisches Opfer* – also eine „mühsame Arbeit“ zur Ehre Gottes – überschrieben. Jedes seiner Werke zeugt von dem Versuch, in größtmöglicher Vielfalt eine Einheit, eine Vollkommenheit herzustellen, mit dem Einsatz einfachster Mittel die größtmögliche Wirkung herzustellen. Bachs Entwicklung der Polyphonie, der Fuge, sein Einsatz des Orgelpunkts sind augenfällige Elemente dieses Prinzips der größten Wirkung beim Einsatz einfachster Mittel.

Deswegen beschäftigen wir uns mit der klassischen Musik, von der Augustinischen Tradition zu Leonardos Forschungen über die Belcanto-Stimme des Menschen bis zu Bachs revolutionärer Erfindung des wohltemperierten Systems, weil wir von der grundlegenden Wißbarkeit des schöpferischen Denkens überzeugt sind. Denn sowohl in physikalisch-naturwissenschaftlichen Untersuchungen wie beim Erforschen unseres Denkvermögens, unserer schöpferischen Denkprozesse bei der Gestaltung von künstlerischen Werken, stoßen wir heute mehr denn je auf das Paradox *gesetzmäßige Entwicklung und Diskontinuität*, welches wir fortwährend zu lösen haben.

BACH, MEISTER DES GESANGS

Lange Zeit ist vergangen, bis Bachs großartige Entdeckungen der Eigenschaften der sechs Stimmgattungen der menschlichen Stimme, so z.B. beim Choralgesang und in den Chorpartien der Passionen, heutzutage angemessen gewürdigt wurden.

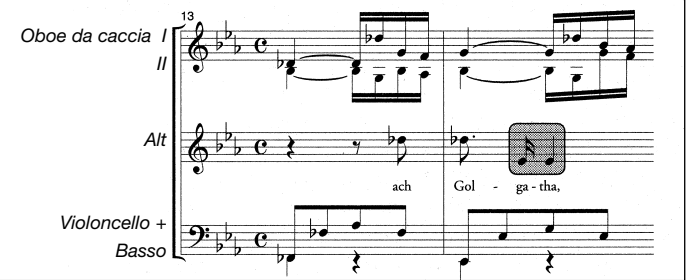
Selbstverständliche Hör- und Singeigenschaften der Bachzeit, das Erbe der über sechs Generationen sich erstreckenden Bach-Familie, von der Bachs großer Sohn Carl Philipp Emanuel in seinen Mitteilungen berichtet, müssen wir heute erst wiederentdecken.

Ein Beispiel soll hier dies in der Kürze veranschaulichen.

Im zweiten Teil der großen *Matthäuspassion*, die vermutlich 1727 zum ersten Mal aufgeführt wurde (und hundert Jahre später – unmittelbar als Bach-Erbe der Familien Mendelssohn und Itzig – vom jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy in Berlin wiederaufgeführt und gleichsam wiederentdeckt wurde), komponiert Bach ein Rezitativ für Altstimme und zwei die Altstimmen-

Abb. 2

Letzte Wiederholung der Phrase „ach Golgatha“ im Alt-Rezitativ „Ach Golgatha“ aus J.S. Bachs *Matthäuspassion*



Register umspielende Oboen (Oboen da Caccia in F) „Ach Golgatha“, das ein Präludium für eine großartige Arie darstellt. Diese beiden Altsoli folgen auf die Kreuzigungsszene, ehe Jesus am Kreuze stirbt. „Ach Golgatha“ reflektiert das große Paradox des Christen: „Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich hier verderben“ und gipfelt in dem Schmerzensruf: „Die Unschuld muß hier schuldig sterben. Das gehet meiner Seele nah.“ Die nachfolgende Arie, an dieser herausragenden dramatischen Stelle des Passionsgeschehens plziert, greift den Erlösungsgedanken auf („Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt, kommt“). Bach läßt darin den Dialog der Zwischenrufe aus dem riesigen doppelchörigen Einleitungsschor jetzt im Dialog mit der Altstimme wiederanklingen.

Kompositorisch hat Bach die besonderen Eigenschaften der Altstimme (aus heutiger Sicht hat die Vokallinie alle Register-eigenschaften der Mezzosopranstimme) zur Darstellung dieser schmerzlichen Paradoxa eingesetzt. Dies wird z.B. an der Schlußwiederholung der Phrase „Ach Golgatha“ (T.18/19, Abbildung 2) deutlich, die sich von einem des' im mittleren Register auf das es' im Brustregister absenkt, ehe Bach die Altstimme auf dem im Kontext der Oboenstimmen fahlklingenden g' des mittleren Registers endet. Mit den polyphon mitspielenden Oboen und dem begleitenden PizzikatoBaß schuf Bach eine der ergreifendsten Vokalkompositionen, auch in ihren harmonischen Kühnheiten, die aber schon die Paradoxa des späteren Themas des *Musikalischen Opfers* vorfühlt.

Abb. 3

Beginn des „Ach Golgatha“ aus Bachs *Matthäuspassion*



Denn nicht nur das Eröffnungintervall „Ach Golgatha“ (Abb.3), das später von Mozart und Beethoven (in der Klavier-sonate op. 111) (Abb.4) als verminderter Septimenfall es'-ges/fis

Abb. 4
Der Anfang von Beethovens Klaviersonate op. 111

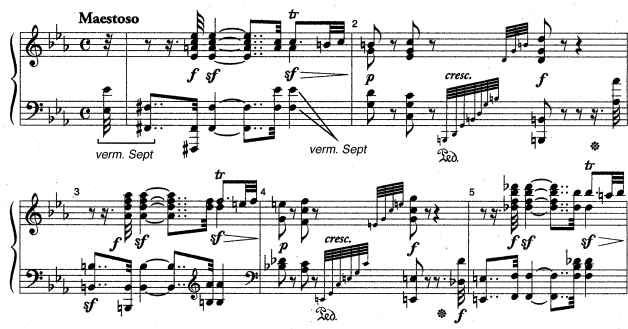


Abb. 5
Lydische Intervalle im Rezitativ „Ach Golgatha“ aus Bachs *Matthäuspassion*



Abb. 7 Alt-Rezitativ „Ach Golgatha“ aus der *Matthäuspassion*, Originalmanuskript

verwendet wurde, sondern alle Sinnparadoxien des Textes werden durch eine Reihe von lydischen Intervallsprüngen und Kombinationen charakterisiert, jene Besonderheit, die Mozart aus dem *Musikalischen Opfer* in den Jahren 1782/83 als neues Kompositionsmittel entdeckt hat. (Abbildung 5) Das lydische Intervall (Tritonus) war in der früheren Zeit regelrecht „verteufelt“, als *Diabolus in musica* verbannt worden.

Eine der besonderen Eigenschaften des lydischen Intervalls hängt mit der Matrix der sechs Stimmgattungen zusammen. (Abbildung 1) Die natürlichen Wechsel in neue Register aufwärts oder abwärts erfolgen entweder im Oktav- oder lydischen Abstand. Man kann also sagen, daß das lydische Intervall die kleinste Intervalleinheit ist, die in allen Stimmen einen Registerwechsel bewirkt. Es gibt nur sechs lydische Intervalle, sie bleiben sowohl aufwärts wie abwärts, also auch in der Umkehrung, gleich. (Abbildung 6)

Aufgrund der herausragenden Bedeutung der C-Dur/c-moll-Tonalität und der Sonderrolle des Fis als neuer Registerton des Soprans und Tenors im gesamten wohltemperierten System der 24 Dur- und Molltonarten hat sich auch eine Hie-

Abb. 6
Die sechs lydischen Intervalle

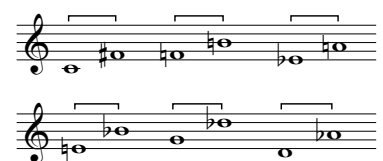


Abb. 8

Anfang des sechsstimmigen Ricercare aus dem *Musikalischen Opfer* in Bachs eigener Klavierfassung

Erstens als ontologische Paradoxa – so wie physikalische Prinzipien in der Wissenschaft definiert werden. In der Musik stellen sich die Paradoxa durch metaphorische Übergänge, Dissonanzen, dar, die in der Komposition gesetzmäßig erzeugt werden. Zweitens dadurch, daß der Komponist Ideen aus eigenen oder anderen Kompositionen explizit oder implizit zitiert.

Aus diesem Grund haben die beiden Spätwerke, das *Musikalische Opfer* und die *Kunst der Fuge*, überragende Bedeutung für die nachfolgenden musikalischen Umwälzungen.

BACHS MUSIKALISCHES OPFER

Drei kurze Beispiele aus dem *Musikalischen Opfer* mögen dies verdeutlichen. Auffällig ist im Grundthema (Abbildung 8) neben dem schon erwähnten verminderten Septimfall as-h das paradoxale Erscheinen des fis im c-moll-Tonraum, jenes fis im zweiten Teil des Königlichen Themas, das Bach auf dem ersten Taktsschwerpunkt gesetzt hat. Beim Eintritt der zweiten Stimme werden dadurch gesetzmäßig Dissonanzen entwickelt, die soviel Anregung für die nachfolgenden Komponistengeneration geschaffen haben.

rachie der sechs lydischen Intervalle gebildet, wie man bei der Verwendung dieser lydischen Intervalle als neue „Modalität“ insbesondere bei Mozart, Beethoven und Brahms studieren kann.

Eine besonders eindrucksvolle Aufnahme der Arie und der ganzen Passion entstand im Jahre 1954 unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler mit den Wiener Philharmonikern. Furtwängler ist im selben Jahr verstorben. Die Altistin ist Marga Hoeffgen. In dieser Aufführung singt der junge Dietrich Fischer-Dieskau die Christusworte.

Ein Wesensmerkmal aller klassischen Musik, wie man aus dieser Interpretation dieses Stückes aus der *Matthäuspassion* empfindet, ist der Grundgedanke der Passion, der Liebe – Agape – im christlichen Sinne. Mit anderen Worten, die wesentliche Emotion in der Musik ist *nicht* Sinnlichkeit, sondern Agape, wie Platon und der Apostel Paulus sie definierten. In der kontrapunktischen Polyphonie sind die wesentlichen Ideen der Komposition auf zweierlei Weise definiert.

Die beiden Kanons (*Canon perpetuus super Thema Regium* und *Canon a 2 per Motum contrarium*) als sehr gebundene Kleinform eines „Musikalischen Gesetzes“ von Bach, zeigen, wie die Eigenschaften der gleichzeitigen Auf- und Abwärtsbewegungen derselben Kontrapunktstimme, also der Doppeldeutung der In-

Abb. 9

Canon perpetuus super Thema Regium aus Bachs *Das Musikalische Opfer*

Rätselkanon im Original

Eine Auflösung in 3 Einzelstimmen

