# Das kontrapunktische Spätwerk Johann Sebastian Bachs

**Als im März 2020 pandemiebedingt der Durchführungsmodus des Sommersemesters an der Hochschule für Kirchenmusik noch unklar war, entschied Orgeldozent Christoph Bornheimer, zum ursprünglichen Semesterstart – zunächst bis auf weiteres – ein wöchentliches Online-Seminar über das Spätwerk Johann Sebastian Bachs für interessierte Studierende anzubieten. Am Vormittag des 30. März fand über die Plattform Zoom die erste Sitzung statt – und war damit der Startschuss und Beispiel für viele digitale Gruppen und Veranstaltungen, die an der ganzen Hochschule folgen sollten.**

von Christoph Bornheimer

Aus unserem anfänglichen Versuch, über das damals für uns noch neue Medium eine Beschäftigung mit Musik und den Kontakt untereinander aufrecht zu erhalten, wurde mit der Zeit ein das ganze Semester andauerndes Unterfangen mit passenderweise insgesamt 14 Terminen. Es ermöglichte allen Beteiligten – darunter nicht nur aktuelle, sondern auch ehemalige Studierende – weitreichende neue Erkenntnisse und auch eine Art der Auseinandersetzung mit Bachs Spätwerk, die in dieser konzentrierten Form vermutlich außerhalb der Corona-Zeit schwer zu erreichen gewesen wäre.

Inhaltlich beschäftigten wir uns mit Analyse und Tonsatz, aber auch mit weiteren Aspekten wie der Quellenlage und der Systematik verschiedener kontrapunktischer Formen. In diesem Bericht möchte ich einerseits das Themenfeld skizzieren und seine Relevanz verdeutlichen, andererseits aber auch anhand zweier Beispiele vertiefen.

*Im Zoom-Meeting: durch das Online-Format konnten auch ehemalige Studierende teilnehmen, die inzwischen in aller Welt wohnen.*

## CORRESPONDIERENDE SOCIETÄT DER MUSICALISCHEN WISSENSCHAFTEN

Die *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* wurde 1738 durch den Philosophen, Universalgelehrten und Bach-Schüler Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) gegründet und stellte gewissermaßen die erste musikwissenschaftliche Gesellschaft Deutschlands dar. Erklärtes Ziel vor dem Hintergrund der aufklärerischen Philosophie Christian Wolffs war die Synthese philosophischer, theologischer und musikalischer Gedanken (*musico theologia*).

Der Societät gehörten unter anderem Carl Heinrich Graun, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel an, ab 1747 auch Johann Sebastian Bach. Die *Canonischen Veränderungen über ein Weihnachtslied* BWV 769 verfasste er zu seinem Eintritt in die Societät. Auch das berühmte Bach-Portrait Elias Gottlob Haußmanns (Abb. 1) entstand anlässlich seines Eintritts – es zeigt eine Variante des Rätsel-

▶ Abb. 1 *Das bekannte Portrait Bachs von E. G. Haußmann: Kaum einer weiß, was die Vergrößerung der Notenseite offenbart.*

kanons *Canons triplex a 6 Voci* BWV 1076.

In Bezug auf das *Musikalische Opfer* BWV 1079 (1747) und die *Kunst der Fuge* BWV 1080 (komponiert ca. 1740-1749) sind nach jetzigem Forschungsstand noch keine expliziten Verbindungen zur Societät nachgewiesen, inhaltlich und zeitlich sind sie jedoch unmittelbar deren Umfeld zuzuordnen. Typisch für diese Werke sind – wie allgemein bekannt – sehr anspruchsvolle kontrapunktische Vorhaben, bei deren keineswegs konstruiert klingender Lösung sich Bachs große kompositorische Meisterschaft zeigt.

Während in Frankreich zur Zeit der Aufklärung etwa die Harmonielehre (1722) Jean-Philippe Rameaus entstand, die mit dem Postulat eines Fundamentalbasses auf eine neue Weise die Qualität von Akkordverbindungen in den Mittelpunkt rückte und damit sowohl Ausdruck eines neuen Tonalitätsverständnisses war, als auch den Anspruch hatte, dieses auf eine rationale Grundlage zu stellen, gingen die Bestrebungen Johann Sebastian Bachs und der Societätsmitglieder unter anderem durch die intensive Beschäftigung mit dem Kontrapunkt in eine ganz andere Richtung, die aber ebenso den Geist der Aufklärung verkörperte.

Dabei handelte es sich nur vordergründig um eine „antike" Thematik oder gar ein restauratives Anliegen, wenngleich es zunächst auch darum ging, die großen Errungenschaften des Kontrapunkts nicht dem Verfall preiszugeben. So nahm unter anderem Lorenz Christoph Mizler 1742 die erste deutsche Übersetzung des Kontrapunktlehrwerkes *Gradus ad parnassum* von Johann Joseph Fux vor, das in Dialogform und in lateinischer Sprache den Kontrapunkt im alten Stil erörterte und das Generationen von Komponisten bis weit in die Romantik hinein prägte.[1] Doch über den Beweggrund der Bewahrung dieser Kunstform hinaus existieren noch weitere Aspekte, die das ausgeprägte Interesse der Societätsmitglieder an ihr bestimmen.

*In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister – und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.*

Dieses Zitat, mit dem ein Sonett ohne Titel (1800) Johann Wolfgang von Goethes endet, artikuliert einen für das künstlerische Schaffen wesentlichen Gedanken. Wie Goethe zu Beginn seines Sonetts schreibt „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen - und haben sich, eh' man es denkt, gefunden", verhalten sich nicht nur Natur und Kunst zueinander nur scheinbar widersprüchlich, sondern auch Begrenzung und Freiheit. Dass sich der Meister erst in der Beschränkung zeigt, lässt sich dabei durchaus auf zweierlei Weise verstehen: Zum einen ist nur ein Meister in der Lage, aus der Beschränkung ein Kunstwerk zu erschaffen, und zum anderen kennzeichnet eben genau die selbst gewählte Beschränkung einen Meister.

Freiheiten, die durch Beschränkung entstehen und nur durch solche überhaupt entstehen können, zeigen sich im komplexen Kontrapunkt des Spätwerks Bachs ganz augenscheinlich: Es bilden sich eigenwillige wie prägnante musikalische Gestalten und Tonfälle heraus, die unmittelbar aus den Sachzwängen der verwendeten kontrapunktischen Modelle hervorgehen.

GRADVS AD PARNASSVM
oder
Anführung
zur Regelmäßigen
Musikalischen Composition
Auf
eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art
ausgearbeitet
von
Johann Joseph Fux,
Weil. Sr. Käyserl. und Königl. Cathol. Meiest. Caris des VI. Ober Capellmeister.
Aus
dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerckungen versehen und heraus gegeben
von
Lorenz Mizlern,
Der freyen Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig.
Mit sieben und funfzig Kupfertafeln in Quart.
Leipzig, im Mizlerischen Bücherverlag, 1742.

▶ Abb. 2 *Die Titelseite der deutschen Erstausgabe von „Gradus ad Parnassum" (J. J. Fux)*

1 Es ist beispielsweise überliefert, dass der von Johannes Brahms sehr geschätzte Kontrapunktlehrer Gustav Nottebohm nach Fux unterrichtete.

An der Auseinandersetzung mit diesen Werken sind gleich mehrere Aspekte interessant:

1. **Die Werke selbst in ihrer auskomponierten Form.**
2. **Der Versuch der (Re-)Konstruktion von Kompositionsprozessen, da dieser**
   a. **Aufschluss gibt über kontrapunktische Arbeitsweisen und Problemlösungen überhaupt.**
   b. **kontrapunktische Sachzwänge offenbart, die vermuten lassen, welche bewussten ästhetischen Entscheidungen Bach vor dem Hintergrund des Möglichen getroffen haben könnte.** *Aufgrund der vorliegenden Sachzwänge ist dabei der Rekonstruktionsversuch eines Kompositionsprozesses in Bezug auf solche ästhetischen Entscheidungen deutlich aufschlussreicher als bei freieren Formen.*
   c. **die oft postulierte Genialität des Spätwerks nachvollziehbarer macht und mit stichhaltigen Argumenten untermauert.**

Während unserer Sitzungen hat gerade der zweite Aspekt, die (Re-)Konstruktion von Kompositionsprozessen, immer mehr an Bedeutung gewonnen. Dazu ist natürlich gleich vorweg anzumerken, dass Rekonstruktionen niemals den Anspruch haben können, einen tatsächlichen Kompositionsprozess abzubilden, dass sich aus ihnen im Sinne einer „möglichen Realität" jedoch ein großer Erkenntnisgewinn eröffnet. Dies möchte ich im Folgenden beispielhaft anhand zweier Varianten des Satzprinzips „Cantus firmus plus Kanon" zeigen. Bei dem gezeigten Material handelt es sich um Auszüge aus der 2., 3. und 11. Sitzung unseres Seminars.

## CANONISCHE VERÄNDERUNGEN: CANTUS FIRMUS + KANON

Das Satzprinzip, einen gegebenen Cantus firmus mit einem Kanon zu begleiten, kommt im Spätwerk Bachs mehrfach zur Anwendung:

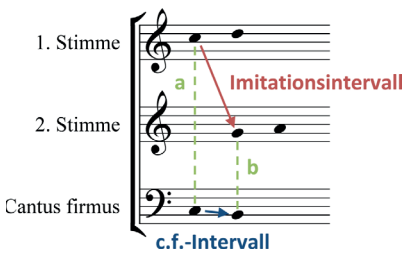
» mit einfachem Kanon in den Variationen 1-3 der *Canonischen Veränderungen* und in den Kanons Nr. 2, 5 und 7 des *Musikalischen Opfers*, dabei c.f. als Ober-, Mittel- oder Unterstimme

» mit Umkehrungskanon in Kanon Nr. 3 des *Musikalischen Opfers*

» mit Augmentationskanon in Variation 4 der *Canonischen Veränderungen*

» mit Augmentationskanon in Umkehrung in Kanon Nr. 4 des *Musikalischen Opfers*

Dabei ist das Grundprinzip eines einfachen Kanons recht schnell erklärt.




▶ Abb. 3 *Intervallbeziehungen im Modell „Cantus firmus + Kanon"*

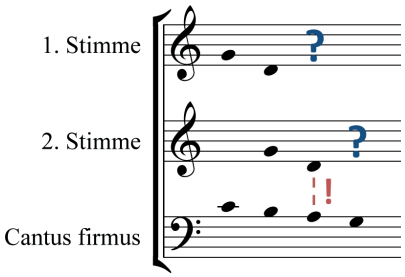
Mit Hilfe von Imitationsintervall (hier: Unterquart, d.h. -4) und c.f.-Schritt (hier: -2) lässt sich voraussagen, wie sich ein Originalintervall a zwischen c.f. und erster Stimme (hier: Oktave) in ein Abbildungsintervall b zwischen c.f. und zweiter Stimme (hier: Sexte) verändern wird. Solche Umwandlungen lassen sich in Bezug auf ein bestimmtes Imitationsintervall tabellarisch zusammenfassen[2] (rechte Seite, Abb. 4).

In den Spalten dieser Tabelle wird jeweils eine c.f.-Fortschreitung dargestellt. So existiert für die absteigende Sekunde nicht nur die bereits beschriebene Intervalltransformation 86 (Oktave-Sexte) – den im Notenbeispiel dargestellten Einzelfall habe ich in der Tabelle rot umrandet –, sondern darüber hinaus wären beispielsweise auch 53 (Quinte-Terz) oder 38 (Terz-Oktave) möglich.
Die farbigen Umrandungen zeigen ebenso auch die Qualität der Intervalltransformationen. Wechsel von vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen sind grün umrandet, da diese satztechnisch besonders vorteilhaft sind. Von Nachteil sind hingegen Quarten, da diese als Dissonanzen behandelt werden müssen.
Wie die Tabelle zeigt, existiert jeweils für jede c.f.-Fortschreitung mindestens eine brauchbare Lösung – das gilt so auch für alle Imitationsintervalle. Problematisch kann es jedoch dann werden, wenn eine ungünstige Folge von c.f.-Schritten vorliegt, insbesondere, wenn mehrfach ein c.f.-Schritt mit wenigen/sich schlecht ergänzenden Lösungsmöglichkeiten hintereinander wiederholt wird.
Der Cantus firmus „Vom Himmel hoch" enthält wie viele Choral-

2 Die beiden in diesen Beitrag eingebundenen Tabellen wurden durch ein von mir verfasstes Script erzeugt, das einen unkomplizierten Vergleich verschiedener Imitationsintervalle im Modell „Cantus firmus plus Kanon" erlaubt.

melodien etwa mehrere längere Folgen ab- und aufsteigender Sekunden hintereinander, was beispielsweise im nur scheinbar einfachen Unteroktavkanon der 1. Variation der Canonischen Veränderungen durchaus problematisch ist (Abb. 5).

Während beim ersten absteigenden Sekundschritt (siehe Spalte „-2“) noch die Intervalltransformation 56 angewendet werden kann, wird es danach schwierig: Zur der über dem zweiten Ton dann stehenden Sexte ergänzt sich die Terz von 34 noch gut, wird aber über dem dritten Ton anschließend zur dissonanten Quarte. In Noten dargestellt sieht das so aus:




▶ Abb. 6

Aufsteigende Sekundschritte, die ebenfalls im gewählten c.f. als Folge vorkommen, sind fast noch problematischer (siehe Spalte „+2“, dort existiert als gute Lösung lediglich die Intervalltransformation 65).

Imitationsintervall: -4 Cantus firmus als Unterstimme Anzeigen
☑ Wechsel vollk./unvollk. Konsonanzen hervorheben

| c.f. | -8 | -7 | -6 | -5 | -4 | -3 | -2 | 1 | +2 | +3 | +4 | +5 | +6 | +7 | +8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 85 | 84 | 83 | 82 | 88 | 87 | 86 | 85 | 84 | 83 | 82 | 88 | 87 | 86 | 85 |
| | 74 | 73 | 72 | 78 | 77 | 76 | 75 | 74 | 73 | 72 | 78 | 77 | 76 | 75 | 74 |
| | 63 | 62 | 68 | 67 | 66 | 65 | 64 | 63 | 62 | 68 | 67 | 66 | 65 | 64 | 63 |
| | 52 | 58 | 57 | 56 | 55 | 54 | 53 | 52 | 58 | 57 | 56 | 55 | 54 | 53 | 52 |
| | 48 | 47 | 46 | 45 | 44 | 43 | 42 | 48 | 47 | 46 | 45 | 44 | 43 | 42 | 48 |
| | 37 | 36 | 35 | 34 | 33 | 32 | 38 | 37 | 36 | 35 | 34 | 33 | 32 | 38 | 37 |
| | 26 | 25 | 24 | 23 | 22 | 28 | 27 | 26 | 25 | 24 | 23 | 22 | 28 | 27 | 26 |

▶ Abb. 4 *Intervalltransformationen im Modell „Cantus firmus + Kanon“ mit Unter**quart**imitation und Cantus firmus als Unterstimme*

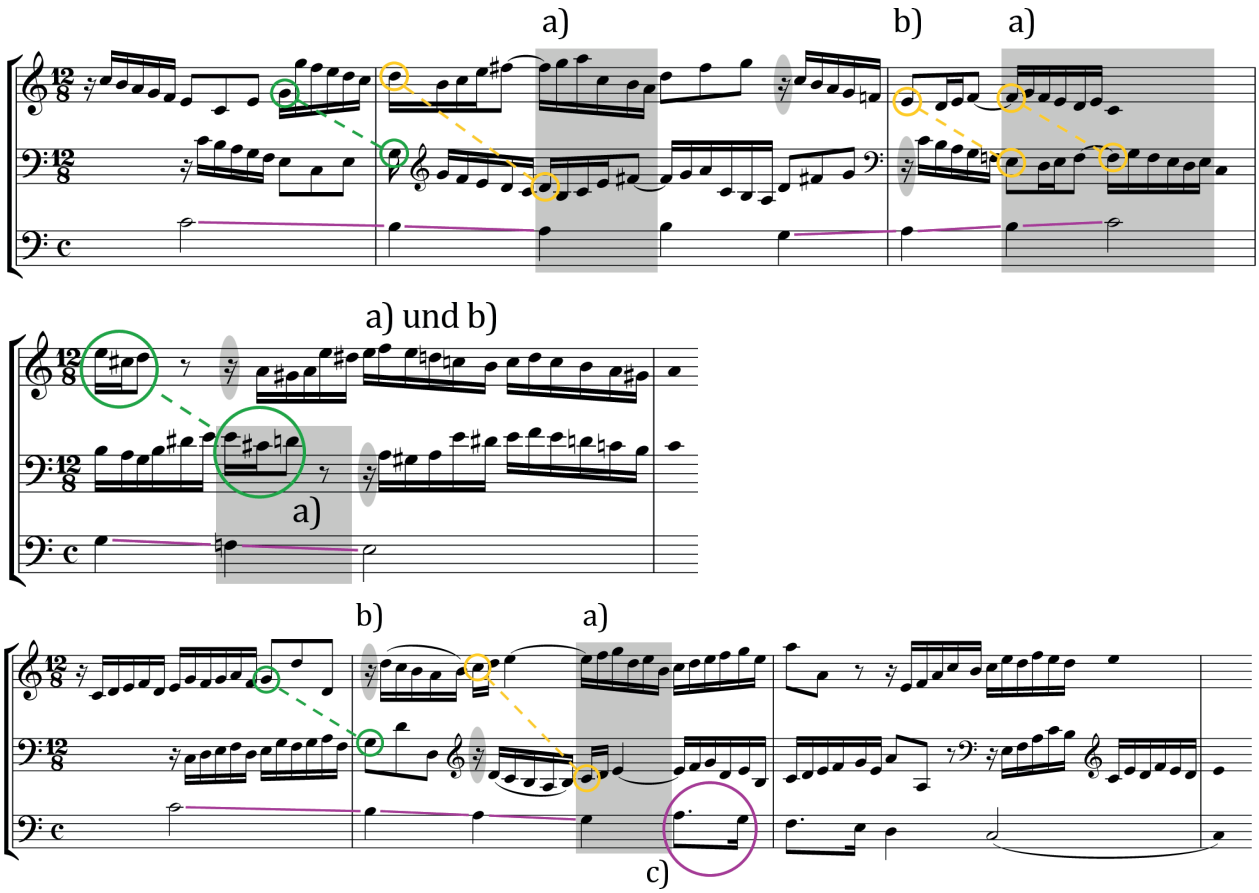
Imitationsintervall: -8 Cantus firmus als Unterstimme Anzeigen
☑ Wechsel vollk./unvollk. Konsonanzen hervorheben

| c.f. | -8 | -7 | -6 | -5 | -4 | -3 | -2 | 1 | +2 | +3 | +4 | +5 | +6 | +7 | +8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 88 | 87 | 86 | 85 | 84 | 83 | 82 | 88 | 87 | 86 | 85 | 84 | 83 | 82 | 88 |
| | 77 | 76 | 75 | 74 | 73 | 72 | 78 | 77 | 76 | 75 | 74 | 73 | 72 | 78 | 77 |
| | 66 | 65 | 64 | 63 | 62 | 68 | 67 | 66 | 65 | 64 | 63 | 62 | 68 | 67 | 66 |
| | 55 | 54 | 53 | 52 | 58 | 57 | 56 | 55 | 54 | 53 | 52 | 58 | 57 | 56 | 55 |
| | 44 | 43 | 42 | 48 | 47 | 46 | 45 | 44 | 43 | 42 | 48 | 47 | 46 | 45 | 44 |
| | 33 | 32 | 38 | 37 | 36 | 35 | 34 | 33 | 32 | 38 | 37 | 36 | 35 | 34 | 33 |
| | 22 | 28 | 27 | 26 | 25 | 24 | 23 | 22 | 28 | 27 | 26 | 25 | 24 | 23 | 22 |

▶ Abb. 5 *Intervalltransformationen im Modell „Cantus firmus + Kanon“ mit Unter**oktav**imitation und Cantus firmus als Unterstimme*

Was im 1:1-Satz nicht funktionieren würde, löst Bach jedoch im diminuierten Satz wunderbar mit Hilfe von Vorhaltsbildungen (a), Pausen/Auftakten (b) sowie rhythmischer Anpassung des Cantus firmus (c) auf (nächste Seite, Abb. 7).
Sowohl diese Art der Problemlösung, als auch der abstrakte Gerüstsatz des Kanons erfordern eine sehr reichhaltige Diminution desselben, um zu einer musikalisch gehaltvollen Gestalt zu gelangen.

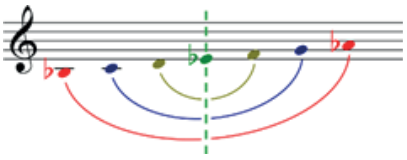
Für die eigene Ausarbeitung einer solchen Form können aus den hier geschilderten Betrachtungen zwei Rückschlüsse gezogen werden: Zum einen lohnt es sich, im ersten Kompositionsschritt („Dispositio“), den Cantus firmus genau zu untersuchen und zu ermitteln, welches Kanonmodell gut geeignet ist – und zum anderen ist es sinnvoll, in der kontrapunktischen Ausarbeitung („Elaboratio“) zunächst mit problematischen Stellen wie den hier gezeigten zu beginnen. Kompositorische Einfälle, die dort aus Sachzwängen entstehen, können in den darauffolgenden Kompositionsschritten im Sinne motivisch-thematischer Einheit auch andernorts verwendet werden.
Dennoch sind die hier anzutreffenden Schwierigkeiten im Vergleich zu der Komplexität eines Umkehrungs- oder Augmentationskanons verhältnismäßig gering.




▶ Abb. 7 *„Canonische Veränderungen", T. 2-8; T. 8; T. 14-16*

## MUSIKALISCHES OPFER: THEMA REGIUM + UMKEHRUNGSKANON

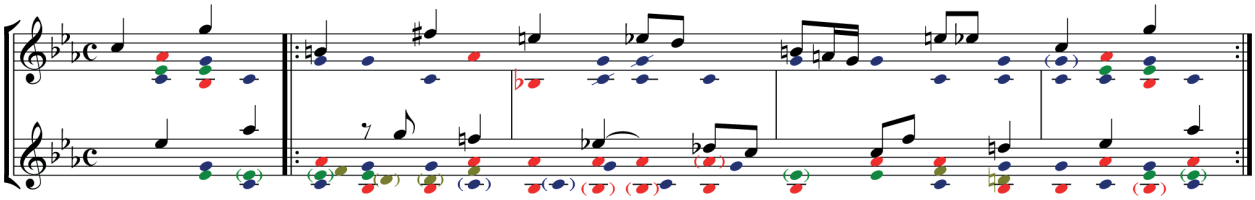
Im Umkehrungskanon werden Intervalle um eine festgelegte Achse (die entweder auf einem Ton oder zwischen zwei Tönen liegt) gespiegelt. Bei dem Umkehrungskanon von Kanon Nr. 3 des *Musikalischen Opfers* liegt die Achse genau auf es':



▶ Abb. 8 *Achse von Kanon Nr. 3*

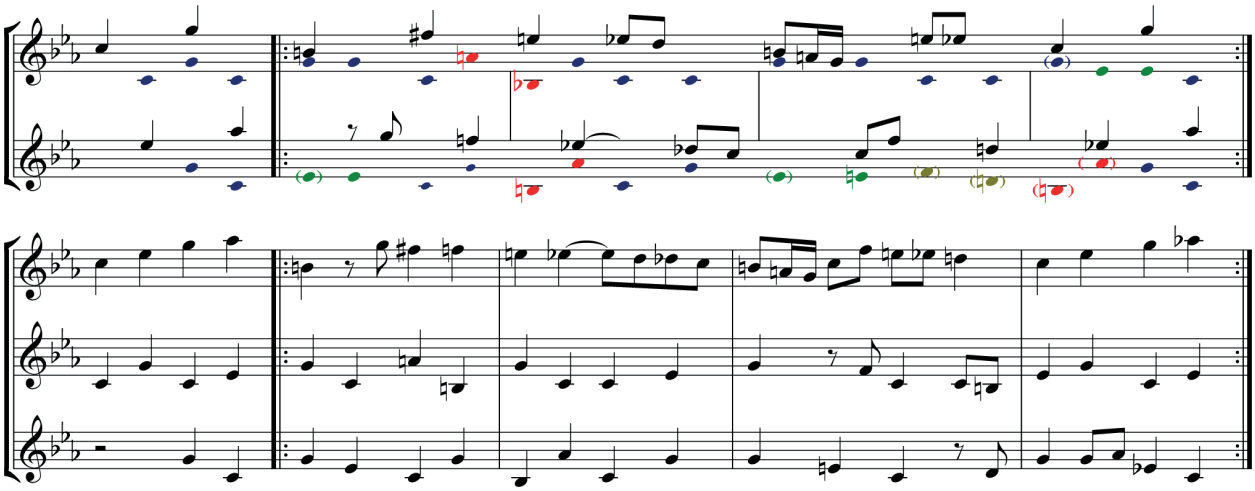
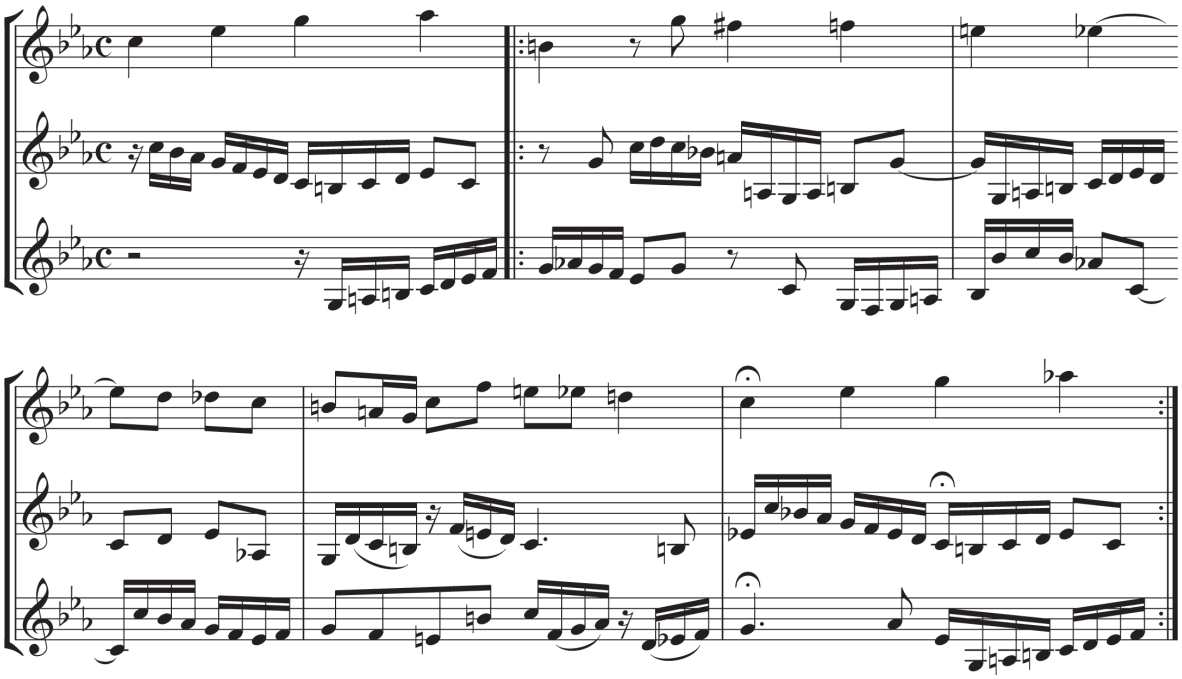
Wenn in der ersten Stimme z.B. der Ton c' erscheint, so wird dieser in der zweiten Stimme als g' abgebildet, und so weiter. Auch hier sind durch den Cantus firmus, bzw. in diesem Fall das Thema regium, die Möglichkeiten eingeschränkt, jedoch wesentlich gravierender als bei einem einfachen Kanon, da hier nicht die relativen Intervallbeziehungen entscheidend sind, sondern konkrete Töne.

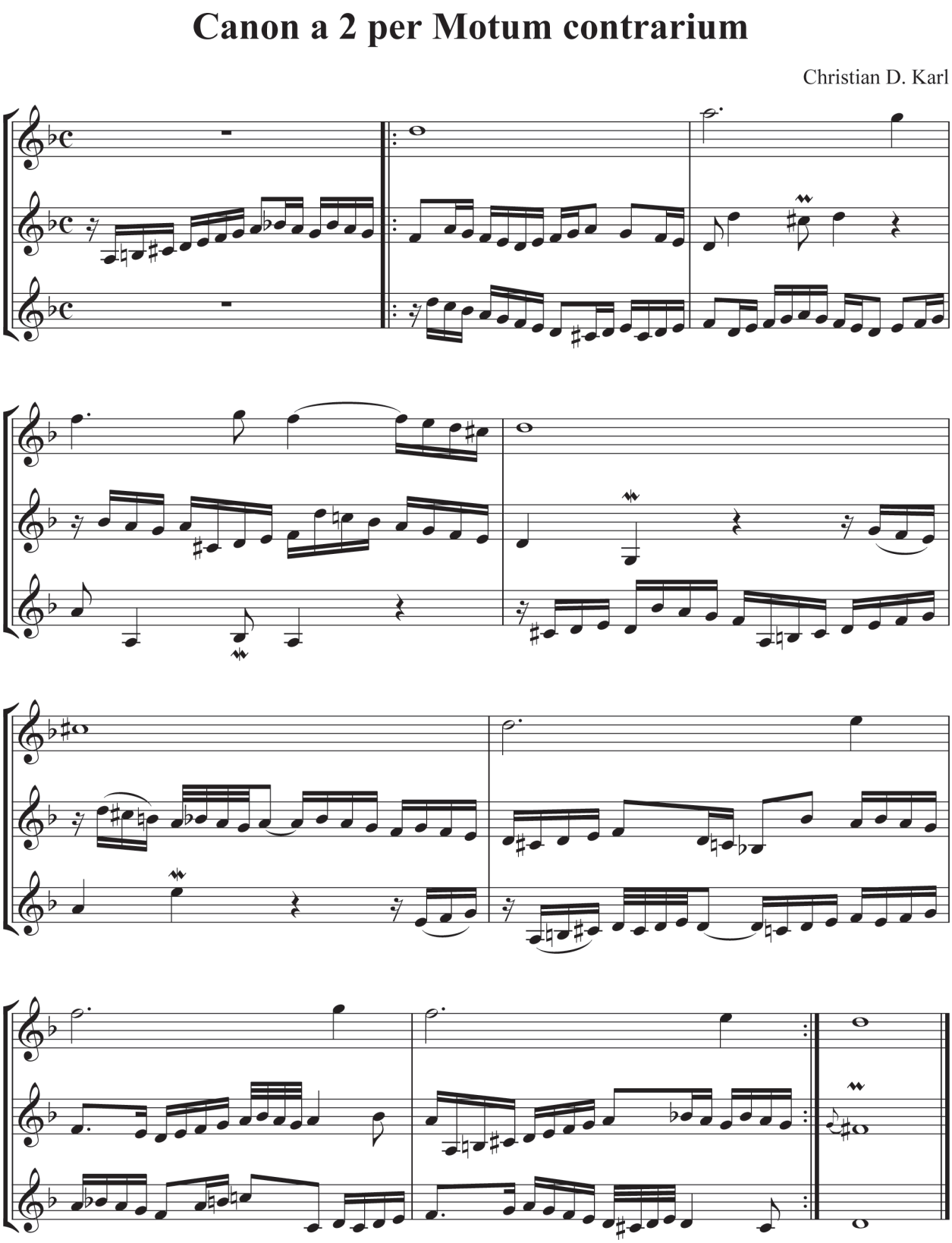
Das folgende Notenbeispiel stellt einen hypothetischen ersten Kompositionsschritt des Modells „Cantus firmus plus Umkehrungskanon" dar. Da der Einsatzabstand der beiden Stimmen eine halbe Note beträgt, befindet sich die Abbildung der ersten Stimme jeweils auf der übernächsten Viertelposition – daher habe ich das Thema regium (schwarze Noten) in zwei Ebenen (obere/untere Notenzeile) unterteilt. Bei diesen stehen jeweils rechts neben einem Thementon die möglichen Gerüsttöne der ersten Kanonstimme, direkt daneben unter dem nächsten Thementon dann deren Umkehrungen, die das potenzielle Gerüst der zweiten Kanonstimme bilden. Grundsätzlich ergeben sich die möglichen Gerüsttöne aus der Schnittmenge der umkehrbaren Konsonanzen um zwei benachbarte (d.h. auf übernächster Viertelposition stehender) Thementöne (rechte Seite, Abb. 9).

Der nächste Schritt bestünde nun darin, aus diesen möglichen Gerüsttönen eine musikalisch sinnvolle Auswahl zu treffen. Kriterien dafür sind das Zustandekommen von Dreiklängen (dafür

▶ Abb. 9 *Kanon Nr. 3: Mögliche Gerüsttöne*

müssen konkret jeweils die unter bzw. rechts neben einem Thementon stehenden Gerüsttöne miteinander abgeglichen werden) sowie dem übergeordnet ein harmonisch sinnvoller Verlauf.

Johann Sebastian Bach hat sich für die nachfolgend notierten Gerüsttöne entschieden (zunächst in Ausarbeitungs-, dann in Partiturnotation; Abb. 10).

Dieses auf den ersten Blick sperrige Gerüst lässt sich ebenfalls mit umfangreicher Diminution in musikalisch ausdrucksstarke Gestalten überführen (Abb. 11).

▶ Abb. 10 *Kanon Nr. 3: Ausarbeitungs- und Partiturnotation*

▶ Abb. 11 *Kanon Nr. 3: Originalnotation*

Das Prinzip dieses Kanons haben wir im Rahmen des Seminars auch versucht, auf das Grundthema der Kunst der Fuge zu übertragen. Beispielhaft sei hier eine Ausarbeitung von Christian D. Karl angeführt:

▶ Abb. 12 *Ausarbeitung von Christian David Karl*

## AUSBLICK

Bereits an diesen beiden Beispielen zeigt sich, dass die Einzelsätze in Johann Sebastian Bachs Spätwerk sehr unterschiedliche systematische Voraussetzungen haben – vordergründig ähnlich aussehende Formen wie in unserem Fall die Modelle einfacher Kanon/Umkehrungskanon zu einem gegebenen Cantus firmus erfordern sehr unterschiedliche kompositorische Herangehensweisen.

In Bezug auf ein weiteres Beispiel, den mehrfachen Kontrapunkt der Contrapuncti VIII und XI der *Kunst der Fuge*, habe ich das am 3. Oktober 2020 in meinem Vortrag auf dem Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) gezeigt (eine Videoaufzeichnung davon ist über meine Website www.christoph-bornheimer.de abrufbar). In vielen weiteren Fällen stehen solche Untersuchungen allerdings noch aus und ich hoffe, dass dieser Beitrag zeigt, dass noch Neuland zu erschließen ist und dazu anregt!

Mein großer Dank gilt den am Seminar beteiligten Studierenden für ihr anhaltendes Interesse und ihre ausdauernde Mitarbeit, wodurch auch mein Verständnis der besprochenen Werke sehr stark profitiert hat.

**Christoph Bornheimer,**

geboren 1988 in Darmstadt, studierte Kirchenmusik, Musiktheorie und Orgel in Heidelberg, Hannover und Detmold. Das Konzertexamen Orgel schloss er 2015 mit Auszeichnung ab.

Aktuell ist er Dozent für Orgel/Orgelimprovisation und Musiktheorie/Gehörbildung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, der Hochschule für Musik Würzburg und der Universität der Künste Berlin. Darüber hinaus ist er als Kirchenmusiker und Organist an den historischen Orgeln der Christuskirche Heidelberg tätig.

### Freundeskreis der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg

Die Hochschule für Kirchenmusik bringt künstlerische Exzellenz und gemeindepraktische Kompetenz zusammen. Angehende Kirchenmusiker*innen erleben hier kleine Gruppen, individuelle Förderung und die Möglichkeit, ihren künstlerischen Schwerpunkt zu finden.

Das familiäre Umfeld bietet darüber hinaus die Sicherheit, sich im geschützten Raum auszuprobieren und den eigenen beruflichen Weg in die Gemeinden zu finden. Auch mit Blick auf die Bedeutung der Musik für die Kirche wollen wir dieses Ausbildungsangebot vertiefen und erweitern.

Wir laden Sie herzlich ein, dem Freundeskreis der Hochschule beizutreten und damit unsere Ausbildungsarbeit zu unterstützen. Mit Ihrer Hilfe können wir Studierenden über das Curriculum hinaus beispielsweise Stipendien gewähren und Notenanschaffungen erleichtern. Auch die Teilnahme an Klassenfahrten sowie auswärtigen Kursen und Seminaren werden so gefördert.

**Werden Sie Mitglied** des Freundeskreises und stärken Sie die Arbeit der Institution und damit den Standort Heidelberg als bedeutendes kirchenmusikalisches Ausbildungszentrum.

### Ihre Mitgliedschaft

Von uns erhalten Sie regelmäßig Informationen über das Hochschulleben und freien Eintritt zu unseren Konzerten, außerdem vergünstigte Teilnahmegebühren für Bildungsangebote der Hochschule und der Akademie für Kirchenmusik. Für Ihre Spende bekommen Sie selbstverständlich stets eine Zuwendungsbescheinigung und ein herzliches Dankeschön sowieso!

Ihre

**Prof. Tine Wiechmann**
Vorsitzende des Freundeskreises der HfK