

Vorwort

Die Tänze der Suiten Bachs zeigen beispielhaft einerseits die Herausbildung von Satztypen und die Variationsbreite ihrer Merkmale, andererseits die Zusammenfügung dieser Satztypen zu bestimmten Satzfolgen. Zugleich eignet jeder Art der Tänze ein individuelles Tempo, das durch die Tradition gegeben ist. Somit steht der vorliegende vierte Band der Reihe über Tempo und Dauer in Bachs Musik vor zwei grundlegenden Fragen: Wo fügt sich ein jeder Tanz in das System des Bachschen Tempos ein? Und: Wie sind die Satzfolgen, die die Satztypen bilden, organisiert?

Die drei Werke für Tasteninstrumente, nämlich die Englischen und die Französischen Suiten, dazu die Partiten, sind aufeinander bezogen und bilden eine Gruppe; dabei sind wie in der Neuen Bach-Ausgabe den Französischen Suiten die beiden Suiten in a-Moll und Es-Dur zugeordnet. Die Untersuchung der Werke dieser Gruppe ist in zwei Teile, die Tänze und die Suiten, gegliedert, auch wenn das gelegentlich zur Verdoppelung einer Aussage führt. Jedoch werden so zunächst das Gemeinsame jeder Tanzart und hierauf die Eigenart eines jeden der drei Werke sichtbar.

Die Suiten für andere Besetzungen umschließen solistische Besetzungen für Violoncello, Violine und Querflöte, von denen allerdings nur die Suiten für Violoncello die Sechszahl eines Werks erreichen; dazu treten die Ouvertüren für Ensemble (üblicherweise Orchestersuiten genannt). Bei diesen Suiten in anderen Besetzungen ist die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Gruppe nicht gegeben. Deshalb fasst ein dritter Teil für jede Besetzung die Betrachtung der Tänze und der daraus gebildeten Suiten in eins zusammen. Die Ouvertüre der Klavierübung II ist, obwohl für ein Tasteninstrument bestimmt, den Ouvertüren für Ensemble zugeordnet, weil im Zusammenhang dieser Gattung ihre Eigenheiten deutlicher hervortreten.

Taktart und Tempostufe sind die beiden Merkmale, die im Allgemeinen die Art eines Tanzes bestimmen. Die Taktart nennt die metrische Gliederung des Takts; die Zuordnung zu einer der sechs Tempostufen der Bachschen Musik fixiert die Stellung des gegebenen Takts im zeitlichen Ablauf. Diese beiden Bestimmungen sind in der Überschrift, die jedem Tanz vorangestellt ist, vereinigt. Das bedeutet einen Vorzug gegenüber allen sonstigen Gattungen. Denn

der Name eines Tanzes erteilt Auskunft über die Taktart und die Tempostufe, denen er jeweils zugehört. Die Taktart ist am Beginn des Notentexts ausdrücklich genannt, nicht dagegen die Tempostufe. Das Ziel ist deshalb, den regulären Ort jeder Tanzart innerhalb der sechs Tempostufen zu bestimmen. Zur raschen Orientierung ist die Übersicht über die Tempostufen in derselben Form wie in früheren Bänden am Ende des Vorworts beigegeben.

Zu Taktart und Tempostufe tritt als drittes Merkmal der Bewegungsgrad. Der Bewegungsgrad ergibt sich aus der Multiplikation der Tempostufe mit der Zahl der Unterteilungswerte ihres Bezugswerts. Wenn also in einem Takt zu vier Vierteln der Tempostufe p , die sich auf das Viertel bezieht, dieses Viertel in vier Sechzehntel unterteilt ist, folgt daraus der Bewegungsgrad $4 p$. Oder: Wenn in einem Takt zu drei Achteln der Tempostufe $3 p$, die sich auf das Achtel bezieht, dieses Achtel in zwei Sechzehntel unterteilt ist, folgt daraus der Bewegungsgrad $6 p$. Obwohl die reguläre Skala der Bewegungsgrade von $2 p$ bis $12 p$ reicht, sind $4 p$ und $6 p$ die beiden häufigsten Bewegungsgrade, die für die Organisation einer Satzfolge, nämlich die Dramaturgie ihrer Zeitstruktur, eine Rolle spielen.

Tatsächlich gibt es zwei Fälle, in denen eine Tanzart nicht durch eine einzige Taktart und Tempostufe, sondern durch zwei oder drei Taktarten und Tempostufen bestimmt ist; gerade hier aber bildet jeweils der Bewegungsgrad das gemeinsame Merkmal, das die unterschiedlichen Ausprägungen zusammenhält. Er stimmt in den beiden Tanzarten überein und bleibt aufgrund der unterschiedlichen Mechanismen, nach denen in jeder von beiden die Taktart und Tempostufe wechseln, stets gleich. Das bedeutet, dass der Bewegungsgrad dem Zusammenwirken von Taktart und Tempostufe vorgeordnet ist und das Ergebnis steuert. Die Kombinationen von Taktart und Tempostufe sind das Mittel, mit dem er sich realisiert; denn er lässt nur die Kombinationen von Taktart und Tempostufe zu, die jeweils seinen Wert ergeben. Insofern gilt ein Bewegungsgrad auch für die übrigen Tanzarten; sie sind allerdings auf seine regulative, einheitsstiftende Funktion nicht angewiesen, da die Kombination von Taktart und Tempostufe innerhalb jeder dieser Tanzarten stets gleichbleibt.

Jedoch zeigt sich, dass der Wechsel der Taktvorzeichnung, insbesondere zwischen dem undurchstrichenen und dem durchstrichenen Halbkreis, kein zuverlässiges Merkmal darstellt. Insofern bleibt als einziges gültiges Mittel, um Bewegungsgrad, Tempostufe und Taktart zu bestimmen, der Name des Tanzes, der stets beigeschrieben ist. Er gibt über die Einordnung in das Raster der zeitlichen Möglichkeiten erschöpfende Auskunft. Um das zu belegen und den Vergleich der einzelnen Tänze einer Art zu ermöglichen, sind später in den Notenbeispielen die Incipits der Tänze nach ihren Namen zusammengestellt. Diese genaue Fixierung der zeitlichen Einordnung durch den Namen eines

Tanzes ist die Voraussetzung für Angaben wie „Tempo di Minuetta“, nämlich im Maß eines Menuets, ohne dass es sich im strengen Sinn um ein Menuet handelt.

Im Übrigen gibt es von den regulären Werten in allen Bereichen seltene Ausnahmen, die indessen den üblichen Modifikationen zuzurechnen sind und innerhalb der Tänze für Tasteninstrumente nur in bestimmt umgrenzten Fällen die Tempostufe berühren. Die Suiten sind in zwei Gattungen gegliedert, in Suiten ohne ein eigens notiertes Prélude und Suiten, denen ein solches Prélude vorangestellt ist. Obwohl diese Préludes nicht eigentlich zu den Tänzen zählen, habe ich ihrer Besprechung oft reichlichen Raum gewährt, zumal sie innerhalb einer Suite meistens in einem proportionalen Verhältnis zur Folge der Tanzsätze stehen. Die Tanzsätze der Suiten sind ihrerseits in die Stammsätze und die Galanterien gegliedert; auf der Seite der Stammsätze stehen Allemande, Courante und Corrente, Sarabande, Gigue, auf der Seite der Galanterien, um nur die wichtigen Arten zu nennen, Menuet, Gavotte, Bourrée, Passepied, dazu die freien, nicht an Tänze gebundenen Stücke.

Der hier vorgelegte Entwurf beruht auf einer fundamentalen Annahme, die auch den anderen Bänden der Reihe zugrunde liegt und der gängigen Praxis diametral widerstreitet. Er geht von der Voraussetzung aus, dass, abgesehen von den seltenen Ausnahmen und Modifikationen, die Tänze einer Art nicht nur ein und derselben Taktart, sondern auch ein und derselben Tempostufe angehören. Den einzelnen Tänzen einer Tanzart liegt deren Satztypus gewissermaßen als Archetypus zugrunde.

Diese Vorstellung betont zunächst das Allgemeine und Allgemeinverbindliche, während die gängige Praxis vor allem das Individuelle hervorzuheben pflegt. Die individuelle Ausprägung geht indessen nicht im Allgemeinen des Typus unter, sondern daraus hervor. Taktart und Tempostufe stehen zwar fest; auf dieser Grundlage aber entfaltet sich die einmalige Ausprägung, die zwar nicht die strukturelle Basis verändern, wohl aber die darauf errichtete Ausarbeitung individualisieren kann. Es geht also darum, ein anderes Beziehungssystem von Allgemeinem und Besonderem wiederzugewinnen und zu akzeptieren.

Was darunter zu verstehen ist, werden diejenigen wahrnehmen, die sich der Mühe unterziehen, die Tänze einer Tanzart der Reihe nach auf der gegebenen Tempostufe zu lesen oder zu spielen. Nach einer derartigen Vorbereitung kann dann auch die differenzierte Folgerichtigkeit der Satztypen einer Suite einleuchten. Dafür bietet die Studie ihre Hilfe an.

Unter anderen Gesichtspunkten haben sich zwei Bücher in anregender Weise näher mit dem Tanz in Bachs Musik befasst; das eine stammt von Doris Finke-Hecklinger (*Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik*, Trossingen 1970, Tübinger Bach-Studien 6), das andere von Meredith Little und Natalie Jenne (*Dance and the Music of J. S. Bach*, Expanded Edition, Bloomington

2001). Auf Dezember 2013 hatte mich Helmut Loos zur Riemann-Vorlesung nach Leipzig eingeladen, wo ich einen ersten Versuch über das Thema des vorliegenden Bands vorgetragen habe. Eine kurze Zusammenfassung über die Tempostufen der Tänze findet sich im letzten Abschnitt meines Beitrags *Compositional Technique* zu dem von Robin A. Leaver herausgegebenen Sammelband *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach* (Abingdon und New York 2017, S. 398–434). Ruth Tatlow hat, mit freundlicher Genehmigung des Verlags und des Herausgebers, diesen letzten und den vorletzten Abschnitt als Vorabdruck in die online-Publikation *Understanding Bach* 11 (2016), S. 67–82 aufgenommen (<http://www.bachnetwork.co.uk/understanding-bach/ub11/>). Ihnen allen gilt mein Dank. Er schließt Siegbert Rampe ein, mit dem ich mich regelmäßig über den Fortgang der Arbeit unterhalten habe, und richtet sich, wie immer, besonders an meine stets verlässliche Gesprächspartnerin Linda Maria Koldau für ihre freundschaftliche Unterstützung und unbestechliche Kritik.

DIE SECHS TEMPOSTUFEN DER BACHSCHEN MUSIK			
Kennzahl	Proportion der Tempostufe	Metronomische Signatur	Grundlage des Bereichs
12	Das Dreifache (= 3 p)	172,8	
8	Das Doppelte (= 2 p)	115,2	
6	Das Anderthalbfache (= 3/2 p)	86,4	Konzert
4	Prinzipieller Wert (= p)	57,6	Motettisch-figural
3	Dreiviertel (= 3/4 p)	43,2	Liturgisch-choral
2	Die Hälfte (= 1/2 p)	28,8	