Folkwang
Universität der Künste

Folkwang Universität der Künste Essen
Fachbereich 2
Historische Musikwissenschaft
Wintersemester 2024/2025

Johann Sebastian Bachs Idee der „Französischen Art“

Die Rezeption des französischen Stils im deutschsprachigen Raum am Beispiel der Ouvertüre BWV 831

Masterarbeit von:

Joel Keller
[redacted]
M.A. Historische Musikwissenschaft
[redacted]

Abstract

The French overture had a significant impact on German composers in the 17th and 18th centuries. Shortly after Lully's development of the overture, German-speaking composers began publishing musical works, often titled *French Overture*, claiming to adhere to the principles of the French style.

This master's thesis examines the understanding of the French style using Johann Sebastian Bach's *Ouverture nach Französischer Art*, BWV 831 as a case study.

The first part summarizes the essence of the French style, with particular attention to its specific characteristics as applied to the harpsichord.

The second part focuses on the genre of the French overture itself, exploring its reception and development by German composers, particularly those in Bach's circle. Additionally, it identifies the French sources that were known to Bach.

The third and most important part analyzes these French sources and compares them to BWV 831 to address the following questions: Which aspects of French music interested Bach and were incorporated into his compositions? Does his music omit any essential elements of the French style?

Inhaltsverzeichnis

Einleitung....7
Der französische Stil....10
Die französische Cembaloschule....10
Besonderheiten französischer Musik....15
Chromatik....15
Exkurs: Ein Beispiel deutscher Rezeption....16
Disonanzketten im Ligaturenprinzip....17
Die Quinte superflue....20
Alteration der Mollterz....21
Feststehende rhythmisch-melodische Wendungen....23
Politik und Kultur....24
Die Société de Plaisir....24
Exkurs Rezeptionsgeschichte....27
Aufführungspraxis....29
Rezeption des französischen Stils im deutschsprachigen Raum am Beispiel der Ouvertürensuite....32
Goût und Style als neue Kategorien....32
Ursprung, Entwicklung, Übertragungswege und Rezeption der Ouvertürensuite im deutschsprachigen Raum....37
Die Ouvertüre im Kontext des Gesamtwerks 40
und Umfelds von Bach....40
Bachs Berührungspunkte mit französischer Musik....44
Abschriften und Umwege über deutsche Komponisten....44
Johann Sebastian Bachs Ouverture nach Französischer Art, BWV 831....48
Kontextualisierung und Genese....48
Überblick auf Aufbau und Form....52
Französischer Einfluss....54
Ouvertüre....54
Courante....60
Gavotte I + II....66
Passepied I + II....68
Sarabande....72
Bourée I + II....74
Gigue....77
Echo....80
Gedanken zur Aufführungspraxis....82
Rezeptionsgeschichte....84
Zusammenfassung und Ausblick....87
Literatur-, Quellen- und Notenverzeichnis....90
Literaturverzeichnis....90
Quellenverzeichnis....95
Notenverzeichnis....98

Einleitung

Der erste Bachbiograph Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) schrieb in einem Brief am 05.03.1802 an den Verlag Hoffmeister & Kühnel, der mit Forkel im Versuch einer ersten Bach-Gesamtausgabe kooperierte: „Zum zweyten Theil der Clavierübung rathe ich noch nicht. Sie ist überhaupt Seb. Bachs beßtes Werke nicht.“[1] Forkel gibt keine konkreten Beispiele in der Musik, um sein Urteil zu untermauern. Es spricht jedoch vieles dafür, dass allein der Originaltitel des Zyklus in Zeiten des aufkommenden Nationalismus auf wenig Beifall stoßen musste:

> *„Zweyter Theil der / Clavier Ubung / bestehend in / einem Concerto nach Italiaenischen Gusto / und / einer Overture nach Französischer Art / vor ein / Clavicymbel mit zweyen / Manualen. / Denen Liebhabern zur Gemuths-Ergötzung verfertiget. / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Saechss: Weissenfelss:Capellmeistern. / und / Directore Chori Musici Lipsiensis. / in Verlegung / Christoph Weigel Junioris.“*

Carl Friedrich Zelter (1758-1832) störte sich in Zusammenhang mit *Clavierübung II* speziell an den französischen Einflüssen, wie aus einem Briefwechsel mit Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) hervorgeht.[2] In Zeiten napoleonischer Besetzung hatte Frankreich keinen guten Ruf im deutschen Sprachraum. Mitunter die Popularität von Bachs *Ouverture nach Französischer Art,* BWV 831[3] litt darunter bis hinein in das 20. Jahrhundert. Durch die Titelgebung war BWV 831 ein Schattendasein beschert.

Dies sah im 18. Jahrhundert noch ganz anders aus. Die Ouvertürensuite im Allgemeinen erfreute sich größter Beliebtheit an deutschsprachigen Fürstenhöfen. Zahlreiche Ouvertüren[4] entstanden in dieser Zeit. Der Verleger Immanuel Breitkopf (1719-1794) gab in Leipzig 1765 noch über hundert von ihnen heraus. Geprägt und entwickelt wurde die Ouvertüre von Jean-Baptiste Lully (1632-1687) am Hofe von Louis XIV. (1638-1715).[5] Über Komponisten wie Johann Sigismund Kusser (1660-1727) und Georg Muffat (1653-1704) gelangte sie zunächst in den südlichen deutschsprachigen Raum und verbreitete sich

1 *The Forkel - Hoffmeister & Kühnel correspondence: a document of the early 19th-century Bach revival*, hrsg. von Georg Stauffer, New York 1990, S. 28.

2 Dazu mehr im Kapitel „Rezeptionsgeschichte“.

3 Im weiteren Verlauf auch Französische Ouvertüre genannt.

4 Die Bezeichnung Ouvertüre wird in der Literatur sowohl für die einzelne Satzform als auch für den Ouvertürensatz mitsamt den nachfolgenden Suitensätzen benutzt, was zu Verwirrung führen kann.

5 Lullys Ouvertüre zu Francesco Cavallis (1602-1676) *Xerxès*, 1660 aufgeführt, gilt als erste mustergültige französische Ouvertürenform.

Vgl. Pelker, Bärbel, „Ouvertüre, Französischer Ouvertürentypus“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, online, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/401844.

rasch auch in nördlich gelegenen Fürstentümern.

Es spricht vieles dafür, dass das deutsche Konzept von französischer Musik vollständig in der Ouvertüre aufging, weshalb sie von besonderem Interesse für deutsche Komponisten war.[6] Auch an Johann Sebastian Bach (1685-1750) ist diese Entwicklung nicht spurlos vorübergegangen. Er rezipierte die Ouvertüre in seiner Tastenmusik sowie Orchestermusik. Seine vier Orchestersuiten beginnen jeweils mit einer Ouvertüre und in jeder der vier C*lavierübungen* und in der *Kunst der Fuge* nimmt Bach Bezug auf ihre charakteristische Schreibart. In *Clavierübung II* stellt er sich der Aufgabe, den italienischen und französischen Stil mit zwei repräsentativen Werken, dem *Concerto nach Italiaenischen Gusto,* BWV 971 und der *Ouverture nach Französischer Art,* BWV 831 abzubilden.

Auch wenn zwischen dieser Arbeit und dem oben angeführten Zitat Zelters mehr als zwei Jahrhunderte liegen und die Französische Ouvertüre, BWV 831 seitdem nach und nach in den Konzertkanon integriert wurde, hat sie mitunter aufgrund der lange anhaltenden Frankophobie nie die Popularität des im gleichen Zyklus enthaltenen Italienischen Konzerts, BWV 971 erreicht. Ziel dieser Arbeit ist es, BWV 831 mehr ins Zentrum zu rücken und angesichts der politisch beeinträchtigten Rezeptionsgeschichte den tatsächlichen französischen Einfluss zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit widmet sich somit der Frage, wieviel auf Quellen zurückführbare französische Stilistik in BWV 831 tatsächlich enthalten ist.

In einem ersten Schritt wird der französische Stil untersucht. Da Bach die Französische Ouvertüre, BWV 831 für Cembalo komponiert hat, rückt die französische Cembaloschule ins Blickfeld. Sie bildete über mehrere Generationen hinweg ein Cembalorepertoire, das in seiner Idiomatik auf die klanglichen Eigenschaften des Instruments eng Bezug nimmt. Es werden Musikbeispiele französischer Komponisten, die Bach gekannt hat, mit dem Ziel untersucht, französische Charakteristika herauszuarbeiten. Die Ouvertürensuite ist zudem funktional an die Forderungen der französischen Hofkultur gebunden. Da diese Kultur auch an deutschsprachigen Höfen im 18. Jahrhundert weite Verbreitung fand, werden in diesem ersten Teil die politisch motivierten Forderungen an die Musik zusammengefasst, um die Ouvertüre aus ihrer kulturellen Bedingtheit heraus zu betrachten.

Im zweiten Hauptteil werden Übertragungswege, Rezeption und Entwicklung der (Orchester-) Ouvertüre im deutschsprachigen Raum untersucht. Exemplarisch steht im Fokus dabei die Person Johann Sebastian Bach unter Berücksichtigung seines Umfelds. Dabei soll geklärt werden, welche französischen Quellen Bach kannte und wie das Interesse für die französische Ouvertüre in BWV 831 im Kontext seines kompositorischen Schaffens stand.

Diese beiden vorangehenden Teile bereiten den dritten Teil vor, der sich ausschließlich auf BWV 831 konzentriert und Hauptteil dieser Arbeit ist. Zunächst wird die Genese des Werkes unter besonderer Berücksichtigung von

6 Dazu mehr im Kapitel „Goût und Style als neue Kategorien".

Bachs Lebensabschnitt zum Zeitpunkt der Komposition dargestellt. In welcher beruflichen Situation befand er sich und warum interessierte er sich zu diesem Zeitpunkt für die Ouvertüre? Im Anschluss wird BWV 831 hinsichtlich der Präsenz der im ersten Hauptteil herausgearbeiteten französischen Charakteristika untersucht. Dazu werden französische Vergleichswerke herangezogen, die Bach nachweislich kannte. Nachfolgend werden Problematiken zur Aufführungspraxis von BWV 831 aufgezeigt, die sich durch die verschiedenen Phase der Werkentstehung ergeben. Ein abschließender Abriss über die Rezeption zeigt detaillierter, wie das Werk von Zeitgenossen und auch späteren Generationen bis ins 20. Jhd. hinein aufgenommen wurde.

Analysen von BWV 831 sind bereits entstanden.[7] Es ist nicht Anspruch dieser Arbeit, eine weitere Analyse im klassischen Sinn hinzuzufügen. Jedoch wurde bisher weniger der Frage nachgegangen, welche Elemente wirklich französischer Herkunft sind. Ein Abgleich mit französischen Quellen, so wie es in dieser Arbeit versucht wird, fehlt bisher. Der eigenständige Anteil dieser Arbeit besteht daher besonders in der Eingrenzung französischer Stilistik (erster Hauptteil) und Untersuchung derselben in BWV 831 (dritter Hauptteil).

Folgende Leitfragen sollen dadurch beantwortet werden: Was wollte Bach mit der Komposition von BWV 831 bewirken und an welchen Modellen orientierte er sich? Gibt es Aspekte französischer Musik, die Bach vernachlässigte?

Der Verfasser ist sich darüber im Klaren, dass diese Arbeit keine endgültige Antwort auf ein so umfangreiches Thema geben kann. Um allen zur Verfügung stehenden Quellen ausreichend nachgehen zu können, wäre der formale Rahmen einer Promotion angemessen. Diese Arbeit kann das Thema lediglich einkreisen und exemplarisch Stichproben des Quellenmaterials durchführen. Anschließende Studien dienen der Vertiefung.[8]

7 Bspw. bei Jacob, Andreas, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* Diss., Stuttgart 1996.

8 Anmerkung: Um einen guten Lesefluss zu gewährleisten, wird auf das Gendern in dieser Arbeit verzichtet. Stellvertretend für beide Geschlechter wird die männliche Form genutzt.

Der französische Stil

Die französische Cembaloschule[9]

Die französische Cembalistenschule (ca. 1640 bis zum Beginn der französischen Revolution) nahm ihren Anfang mit Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) und baute weitestgehend auf dem Repertoire der Laute auf, die im 16. Jhd. das vorherrschende Instrument war. Zeugnis des Übergangs des Repertoires von Laute auf Cembalo ist bspw. die Sammlung des Lautenisten Perrine mit dem Titel *Pieces de Luth en Musique avec des Regles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin*.[10] Es existieren auch Handschriften von Jean-Henri D'Anglebert (1629-1691) anfangs der 1680er Jahre mit Transkriptionen von Lautenstücken von Ennemond Gaultier (1575-1651) und Denis Gaultier (ca. 1597-1672), René Mézangeau (ca. 1568-1638) und Germain Pinel (ca. 1600-1661).

Doch was interessierte die Cembalisten an der Laute und ihrem Repertoire? Die Antwort liegt in der gleichartigen Natur der Instrumente. Es handelt sich in beiden Fällen um Zupf-Saiteninstrumente, deren Ton nach dem Anspielen relativ schnell verklingt. Da der Ton nicht verlängert werden kann, suchten die Spieler nach anderen Lösungen, um Harmonien länger erklingen zu lassen und Melodien Linie zu geben.

Die Lautenisten entwickelten den *Style luthé* oder auch *Style brisé* genannt. Dabei handelt es sich um eine polyphone Kompositionstechnik, bei der mehrere Stimmen versetzt einsetzen und abwechselnd erklingen. Die Stimmenanzahl variiert je nach gewünschter Klangfülle. Töne derselben Stimme werden möglichst übergebunden.

Die Dauer der klingenden Akkorde kann durch Arpeggieren verlängert werden und hinzugefügte *agréments,* harmoniefremde Töne, reichern bspw. in Form des *Coulé de Tierce* die Harmonie an. Der *Coulé de Tierce* kann als schnell arpeggierte Terz beschrieben werden, die mit einer Zwischennote, welche nach dem Anschlagen sogleich wieder losgelassen wird, aufgefüllt wird.

9 Dieses Kapitel basiert hauptsächlich auf einem Aufsatz von Olivier Baumont.

Baumont, Olivier: „Quelques réflexions sur la naissance du style francais de clavecin“, in: *La naissance du style francais 1650-1673* (=Regards sur la musique), hrsg. von Jean Duron, Wavre 2008, S. 53-68.

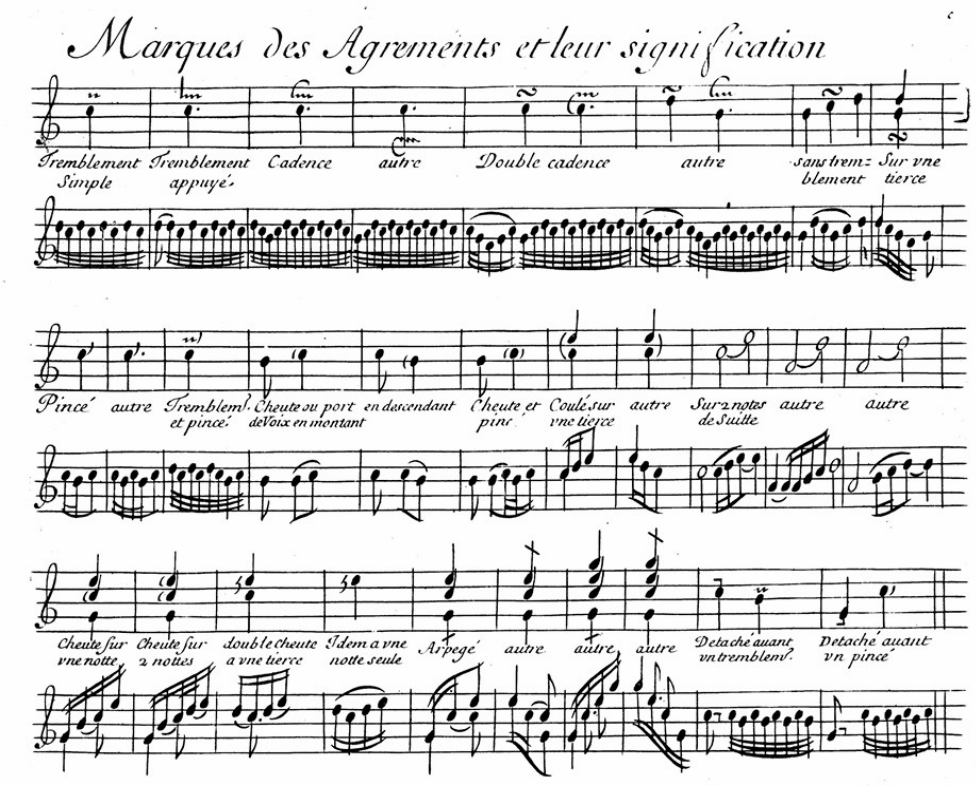
10 Es handelt sich um eine Zusammenstellung von Stücken der Lautenisten Ennemond Gaultier und dessen Cousin Denis Gaultier.



Beispiel des *Coulé de tièrce*. Im oberen System sieht man die Notierung und im unteren System die Ausführung.

Jean-Henri D'Anglebert, „préface“, in: *Pièces de clavecin,* Paris 1689.

Das Beispiel stammt aus der Verzierungstabelle der *Pièces de clavecin* von Jean-Henri D'Anglebert, die nachfolgend abgebildet wird. Sie gehört zu den umfangreichsten Tabellen und wurde u.a. von Gaspard Le Roux (ca. 1610 - ca. 1707) und Johann Sebastian Bach kopiert und rezipiert.[11] Hier wird erkenntlich, wie komplex die Vielfalt an Verzierungen ist. Sie ist regelrecht in ein Zeichensystem kodifiziert worden.



Jean-Henri D'Anglebert, „préface“, in: *Pièces de clavecin,* Paris 1689.

11 Vgl. Gustavson, Bruce, „d'Anglebert, Jean-Henry, Würdigung“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/518334.

Die vielfältige Ornamentik, gepaart mit zahlreichen Kadenzierungsformeln sorgen für eine größere Bandbreite an Varianz der Klanglichkeit des Instruments. All diese Kompositionstechniken werden von den Cembalisten zunächst übernommen und später erweitert und verfeinert. Dazu prägt sich eine französische Spielart aus, *jeu coulant* genannt, welche durch das großzügige Verwenden von Überlegato gekennzeichnet ist. Um eine melodische Linie zu erzeugen, bleiben mehrere Töne der Melodie angeschlagen und erzeugen dadurch einen Effekt, der mit dem Pedal des heutigen Klaviers vergleichbar ist.

Auch bezüglich der musikalischen Formen bedienten sich die Cembalisten des schon vorhandenen Materials. Die Tanzsuite wurde somit Kern des neuen französischen Cembalorepertoires. Jeder Tanzsatz innerhalb der Suite scheint einen Gemütszustand einer Person einfangen zu wollen, ähnlich wie Charles Le Bruns (1619-1690) Zeichnungen der *Expressions des passions de l'âme.*



Le Brun, Charles, *Expressions des passions de l'âme,* Paris 1727.

Das ursprüngliche Tanzsatzpaar Pavane – Gigue wurde im Laufe der Entwicklung durch modernere Tanzsätze ersetzt bzw. zur Suite erweitert. Die ersten Suiten begannen meist mit dem Satzpaar Allemande – Courante oder Allemande – Gigue. Bei Chambonnières finden sich in dessen beiden *Livres de pièces de clavessin* von 1670 auch folgende Kombinationen: Allemande – Courante; Pavane – Courante; Pavane – Gigue und Allemande – Gigue als Eröffnungssatzpaar. Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729) und Jean-Henry D'Anglebert festigten das Paar Allemande – Courante, welches noch als Grundstock der Suite gilt.

Auffällig ist jedoch, dass in jedem Anfangssatzpaar einer Suite ein ternärer Satz auf einen binären Satz folgt. Dies kann als Grundelement bei der Entwicklung der französischen Tanzsuite gesehen werden.

Das Satzpaar Allemande – Courante ist jedoch sehr ungleich gewichtet. Die Courante stellte das Zentrum der Suite dar. Oft kommen innerhalb einer Suite mehrere Couranten auf eine Allemande und eine Quelle deutet sogar darauf

hin, dass ganze Suiten, nur aus Couranten bestehend, aufgeführt wurden.[12]

Es ist schwer zu sagen, zu welchem Zeitpunkt die französische Cembalistenschule welche Entwicklung durchgemacht hat. Die Cembalostücke der einzelnen Vertreter der Schule wurden in fast allen Fällen am Ende ihres Lebens publiziert. So liegen von Chambonnières die *Pièces de Clavessin* (Paris 1670) in zwei Bänden vor, die *Pieces de Clavessin* (Paris 1677) von Nicolas Lebègue (1631-1702), die *Pieces de Luth en Musique avec des Regles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin* (Paris, 1680) von Perrine, das *Second Livre de Clavessin* (Paris, 1687) von Lebègue, die *Pieces de Clavessin* (Paris 1687) von Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), und die *Pieces de Clavecin* (Paris 1689) von Jean Henry d'Anglebert. Zusätzlich gibt es die Sammelhandschriften *Bauyn* (zwischen 1658 und 1707 verfasst) und *Parville* (zwischen 1660 und 1690).

Viele Stücke waren sicherlich schon früher im Umlauf und Quellenüberlieferungen zufolge muss die Kunst des Cembalospiels schon früh auf einem sehr hohen Niveau gewesen sein. Marin Mersenne (1588-1648) berichtete bewundernd von einem Konzert Chambonnières und schloss mit den Worten, dass „das Instrument mit ihm seinen letzten Meister gefunden hat."[13] Mersenne wusste natürlich zu diesem Zeitpunkt nicht, dass Chambonnière später als Begründer einer Dynastie von Cembalisten gelten wird und viele weitere Cembalisten nachfolgen werden. Jedenfalls muss dem Zitat nach schon im Jahr 1636, bei Erscheinen der *Harmonie universelle,* die Kunst des Cembalospiels und die Entwicklung des Repertoires sehr weit vorangeschritten

12 Der Literat Saint- Évremond berichtet von einem Konzert von Chambonnières in einem Brief von 1669. Deutsche Übersetzung des Verfassers:

„Die Couranten von M. De Chambonnières, die Sie mir geschickt haben, sind schön, aber nicht die stärksten Stücke ; […] ich habe einst eine Suite, aus Couranten bestehend, gehört, die er bei einem Konzert bei dem Herzog de Joyeuse gespielt hat und die mich sehr erfreut hat."

„Les Courantes de M. de Chambonnières que vous m'avez envoyées, sont jolies mais ce ne sont pas les plus fortes ; […] j'ai oui autrefois une suite de Courantes qu'il jouoit dans un concert chez M. le duc de Joyeuse, dont j'étois ravi."

Saint-Évremond: *Lettres* (=Société des textes français modernes), Bd. I, Paris 1967-1968.

13 Deutsche Übersetzung des Verfassers:

„[...] aber nachdem ich das Cembalo, von Herrn Chambonniere gespielt, gehört habe, […] ich kann mein Gefühl nur ausdrücken, indem ich sage, dass man nichts danach mehr hören kann, wenn man die schönsten Melodien und Harmonien, oder die Schönheit der mouvements, den schönen toucher, die Leichtigkeit und die Schnelligkeit der Hand gepaart mit einem delikaten Gehör wünscht, sodass man also sagen kann, dass das Instrument seinen letzten Meister gefunden hat."

„[…] mais apres avoir oüy le Clavecin touché par le sieur de Chambonniere, [...] je n'en peux exprimer mon sentiment, qu'en disant qu'il ne faut plus rien entendre apres, soit qu'on desire les plus beaux chants & les belles parties de l'harmonie meslées ensemble, ou la beauté des mouvemens, le beau toucher, & la legerté, & la vitesse de la main jointe à une oreille tres-delicate, de sorte qu'on peut dire que cet Instrument a rencontré son dernier Maistre."

Mersenne, Marin, „Première preface generale au lecteur", in: *Harmonie universelle,* Paris 1636, f. A[v] verso.

sein, auch wenn erst 1670 das erste *Livre de clavecin* im Druck erschien.

Der Einfluss der Oper unter Louis XIV spielte ebenfalls eine Rolle. Jean-Baptiste Lully, der im Jahr 1672 Direktor der *Académie Royale de Musique* (1669 gegründet) wurde, widmete sich hauptsächlich der Oper. Seine Musik fand aufgrund seiner Monopolstellung reißenden Absatz und so entstanden ab den 1670er Jahren zahlreiche Transkriptionen für Cembalo, die in Sammelbänden veröffentlicht wurden. In der Handschrift *Parville* befindet sich bspw. ein *Riguaudon* von Lully mit dem *Double du Riguaudon fait par Mr. Couprain* (François «der Ältere» (1631-1701) oder Charles Couperin (1638-1679)), das aus dem Prologue von *Acis & Galathée* (1686) stammt. Den Höhepunkt dieser Praxis stellen die etwa 15 *Airs de Lully* von Jean-Henri D'Anglebert dar, die 1689 in seinem *Livre de clavecin* erschienen. Im Vorwort dazu schreibt er:

> „Ich habe einige *Airs* von Monsieur de Lully hinzugefügt. Man muss zugeben, dass die Werke von diesem unübertroffenen Mann von einem höheren Geschmack sind als alle anderen. Da sie auf dem Cembalo ebenfalls vorteilhaft klingen, dachte ich, dass man mir dankbar sei, wenn ich hiervon einige Stücke mit unterschiedlichem Charakter gebe."[14]

In den Stücken ist auch eine Transkription der *Ouverture de Cadmus* von Lullys Oper *Cadmus et Hermione* enthalten, welche für den Fokus dieser Arbeit auf Bachs Französischer Ouvertüre, BWV 831 wichtig ist. In dem vorangestellten Zitat D'Angleberts lässt der Verweis, die Stücke würden sich besonders für Cembalo eignen, aufhorchen. Welcher Aspekt lässt ihn diese Aussage treffen und wie geht D'Anglebert in seinen Transkriptionen von Orchesterwerken für Cembalo vor? Welche klanglichen Eigenschaften sind ihm wichtig und lässt sich davon auch etwas in Bachs Französischer Ouvertüre wiederfinden? Das Beispiel von D'Angleberts Transkription von Lullys *Ouverture de Cadmus* wird im dritten Teil dieser Arbeit noch ausführlicher betrachtet.

Die französische Cembaloschule entwickelte sich ab ca. 1710 mit einer Erweiterung der Formen (*Pièces de caractères*) und der Entwicklung eines brillianten Spiels, durch italienische Virtuosität geprägt.

14 Deutsche Übersetzung des Verfassers.

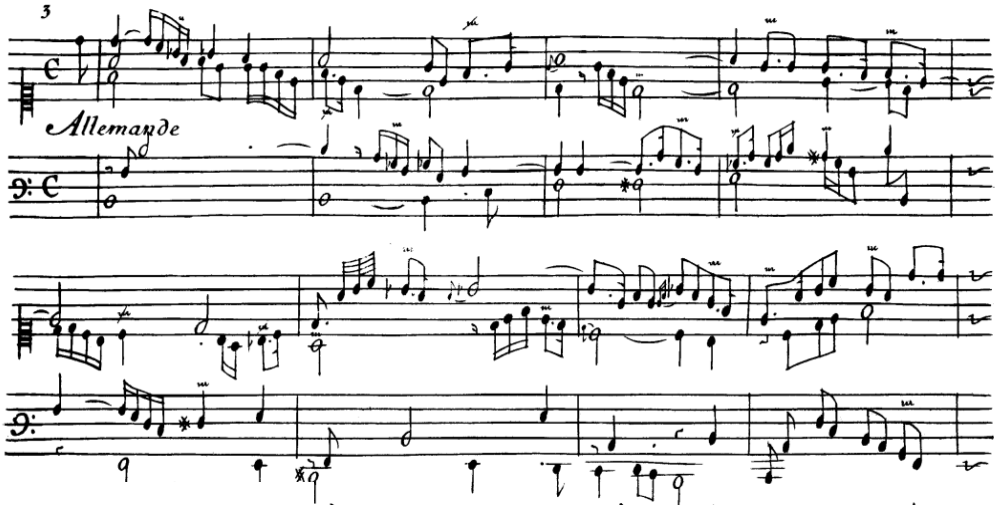
„J'y ay joint quelques Airs de Monsieur de Lully. Il faut avoüer que les Ouvrages de cet homme incomparable sont d'un goût fort supérieur a tout autre. Comme ils réüssissent avec avantage sur le Clavecin, J'ay cru qu'on me scauroit gré d'en donner icî plusieurs de different caractere."

D'Anglebert, Jean-Henry, „Preface" in: *Livre de clavecin,* Paris 1689.

Besonderheiten französischer Musik

Dieses Kapitel fokussiert französische Musik, die Bach und dessen Umfeld bekannt waren. Dabei stehen Louis Marchand (1669-1732), Jacques Boyvin (ca. 1649-1706) und François Couperin (1668-1733) im Zentrum.[15] Beim Durchschauen der Musik fallen wiederkehrende rhythmisch-melodische Wendungen und bestimmte Akkorde und Stimmführungen auf, die hier aufgelistet werden. Das Kapitel ist in selbständiger Arbeit entstanden und basiert nicht auf Sekundärliteratur. Ausgehend von einer Suite Louis Marchands, in der mehrere Charakteristiken gezeigt werden können, folgt die nachfolgende Ordnung der Reihenfolge, mit der die Charakteristiken in der Musik auftauchen.

Chromatik



Louis Marchand, Allemande der Suite Nr. 1, in: *Pièces de Clavecin*, Zweitdruck Paris 1702 (Erstdruck Paris 1699), S. 3, T. 1-8.

In dieser Allemande aus der Suite in d-Moll ist der häufige Einsatz von Chromatik als Mittel der Expressivität auffällig. Das Stück steht zunächst ohne Vorzeichen. Die charakteristische Erniedrigung der sechsten Stufe in Moll von H zu B ist nicht vorgeschrieben. Somit steht das Stück eigentlich in dorischer Tonart. In Takt 1 und 2 versieht Marchand jedoch jedes h' bzw. h mit einem b-Vorzeichen und festigt damit die Tonart zu d-Moll.[16] In T. 3 wird das f im Bass

15 Im Kapitel „Bachs Berührungspunkte mit französischer Musik" wird geklärt, wie Bach diese Komponisten kennenlernte.

16 Man erkennt anhand des Drucks, dass ein Vorzeichen für den ganzen Takt, wie in moderner Schreibweise üblich, nicht ausreicht. Marchand kennzeichnet innerhalb eines Taktes jedes H mit einem eigenen Vorzeichen.

chromatisch zu fis auf Zählzeit 3 erhöht und wirkt nun leittönig zu g im darauffolgenden Takt. Über dem fis im Bass erklingt ein h im Tenor auf Zählzeit 4 in T. 3. Dieses Mal ist kein b-Vorzeichen vorgeschrieben. Auf Zählzeit 1 des darauffolgenden Takts wird das h im Tenor durch ein b-Vorzeichen wieder zur Note b erniedrigt und durch ein Mordent betont. Auf Zählzeit 2 desselben Takts kehrt die Note b wieder zum h zurück. Ebenfalls erklingt in T. 4 die chromatische Ambivalenz zwischen dem cis' im Tenor auf Zählzeit 3 und dem c' im Alt des darauffolgenden Takts (als Auflösung des Quartvorhalts d'-c' zu a im Bass). Der, aus moderner Perspektive erwartete, Halbschluss auf A-Dur mit Durterz cis' tritt nicht ein. Der a-Moll Akkord überrascht die Zuhörer. Der Tenor wandert in Takt 5 vom a in Zählzeit 2 zum fis in Zählzeit 3 und streift auf dem Weg dorthin das f. Das zum Tenor fis dissonant stehende c' im Alt auf Zählzeit 3 wird nach b in Zählzeit 4 (mit Tenor auf g) aufgelöst, streift jedoch das h zuvor.

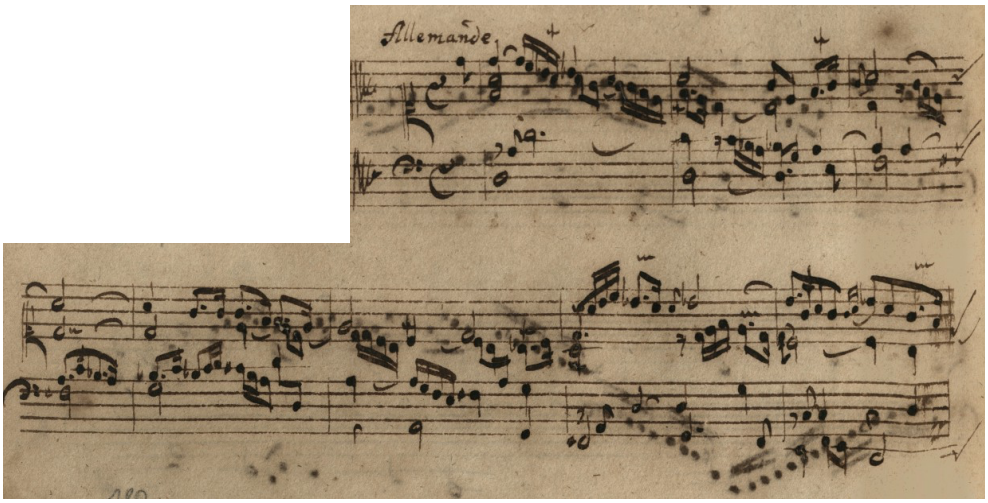
Marchand sorgt mit den zahlreichen Alterationen für harmonische Instabilität. Er spielt mit Hörerwartungen, bestätigt oder enttäuscht sie. Dadurch hat die Allemande eine Eigenschaft, die mit „suchend“ beschrieben werden kann.

Marchand setzt auch Rhythmen ein, um auf die Besonderheit der chromatischen Melodieführung bspw. im Tenor aufmerksam zu machen. Ab Takt 3 auf Zählzeit 3, der Beginn der harmonischen Instabilität, wird der Tenor im Rhythmus einer punktierten Viertel, gefolgt von einer Sechzehntelnote geführt. Der bis dahin fast ausschließlich fließende Gang der Allemande wird dadurch unterbrochen. Der zusätzliche Einsatz von akzentuierender Ornamentik sorgt ebenfalls dafür, die Aufmerksamkeit auf einzelne Stimmen zu lenken.

Exkurs: Ein Beispiel deutscher Rezeption

Es existiert eine Abschrift dieser Allemande von der Hand Johann Christoph Bachs (1671-1721) im Andreas-Bach-Buch (1704-1714 entstanden).[17] Die Differenzen, die diese zum obigen Originaldruck aufweist, geben Aufschluss über die Rezeption im Bachumfeld des harmonischen Verständnisses französischer Musik am Beispiel Marchands.

17 Über diese Sammlung mehr im Kapitel „Bachs Berührungspunkte mit französischer Musik“.



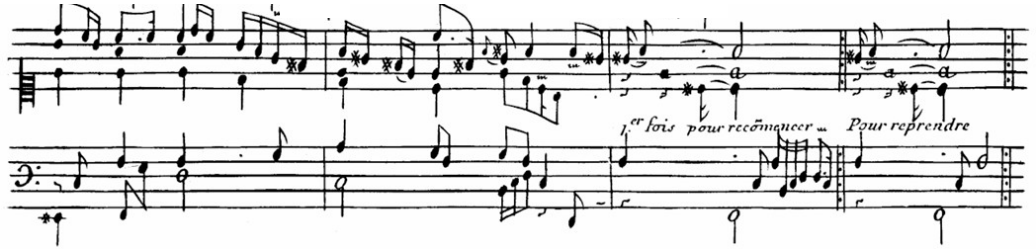
Louis Marchand, Allemande der Suite en ré-mineur, in: *Pieces de Clavecin. Composées par Monsieur Marchand, Org : de l'église St. Benoist à Paris, Andreas-Bach-Buch,* D-LEm Becker III.8.4., S. 180, T. 1-7.

Der Tenorschlüssel wurde übernommen und der französische F-Schlüssel auf der dritten Linie durch einen bis heute üblichen F-Schlüssel auf der vierten Linie ersetzt. Bis T. 3 sind keine wesentlichen Differenzen erkennbar, abgesehen davon, dass Bach in T. 1 einen Bindungsstrich im Alt hinzufügt, was die vierte Zählzeit schwerpunktmäßig entlastet. Erst in T. 3 auf Zählzeit 3, der Moment, an dem bei Marchand der Einsatz von Chromatik beginnt, weicht die Kopie Bachs vom Originaltext ab. Im Tenor wird das h in der Originalversion hier per Vorzeichen zum b verändert, und im Folgetakt auf Zählzeit 2 ebenfalls zum b erniedrigt. Die Ambiguität zwischen b und h wird durch die Hand Bachs gänzlich aufgelöst.

Es stellt sich die Frage, ob Bach die Änderung im Sinne einer Korrektur oder Anpassung vorgenommen hat. Jedenfalls zeugt das Beispiel von einem unterschiedlichen Verständnis von Musik. Die harmonische Instabilität in Marchands Allemande, durch die chromatischen Schritte erzeugt, wird durch die Feder Bachs klarifiziert und aufgelöst. Dabei ist genau diese harmonische Ungewissheit ein Charakteristikum von Marchand und französischer Musik im Allgemeinen. Das Beispiel zeigt, wie Bach der harmonischen Ambiguität aus dem Weg zu gehen versucht, während Marchand sie als konstituierendes Kompositionsmittel einsetzt.

Disonanzketten im Ligaturenprinzip

In der Suite von Marchand werden weitere stilistische Merkmale erkenntlich. So kann auf die Dissonanzkette im Ligaturenprinzip (eine Dissonanzkette, durch übergebundene Noten erzeugt) ab T. 9 hingewiesen werden:



Louis Marchand, Allemande der Suite Nr. 1, in: *Pièces de clavecin,* Zweitdruck Paris 1702, S. 3, T. 9-12.

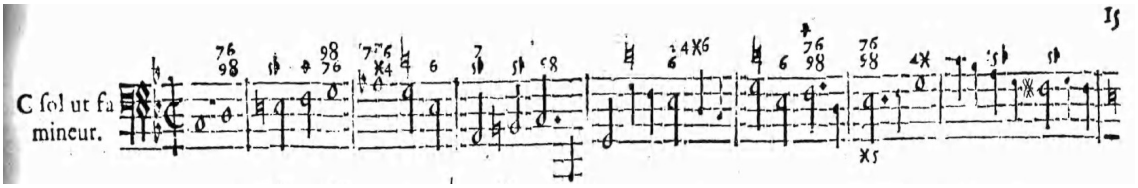
In T. 9 und T. 10 fällt auf jede schwere Taktzeit (Zählzeit 1 und 3) eine Dissonanz, die in der darauffolgenden leichten Taktzeit aufgelöst wird. In T. 9 sind es auf Zählzeit 1 ein Quintsextakkord, auf Zählzeit 3 ein Septakkord, in T. 10 auf Zählzeit 1 ein Septakkord[18] mit zusätzlichem Quartvorhalt als Durchgangsnote im Sopran und Zählzeit 3 ein Sekundakkord ebenfalls mit Quartvorhalt im Sopran. Man erkennt, wie die Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst werden. Dies ist ein typisches Beispiel für Dissonanzketten im Ligaturenprinzip.

Zur Herkunft des französischen Ligaturenverständnis kann Jacques Boyvin (1649-1706) angeführt werden, dessen beide *Livres d'orgue* 1689 und 1700 in Paris veröffentlicht wurden und von denen Abschriften in der Bachschen Notenbibliothek in handschriftlicher Kopie des Bachschülers Vogler vorliegen. Bach scheint sie seinen Schülern zum Studium gegeben zu haben. Er muss darin folglich Merkmale gesehen haben, die es lohnt, näher zu betrachten.

Dem zweiten *Livre d'orgue* stellte Boyvin im Vorwort einen *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin* voran, der 1705 in Paris und 1710 von Estienne Rogers (1665-1722) in Amsterdam separat verlegt wurde und daher eine gewisse Breitenwirkung hatte. Johann David Heinichen (1683-1729), dem Bach sehr nahe stand, erwähnt den *Traité* ebenfalls in seinem einflussreichen Generalbass-Traktat *Der General-Bass in der Komposition* (1728).

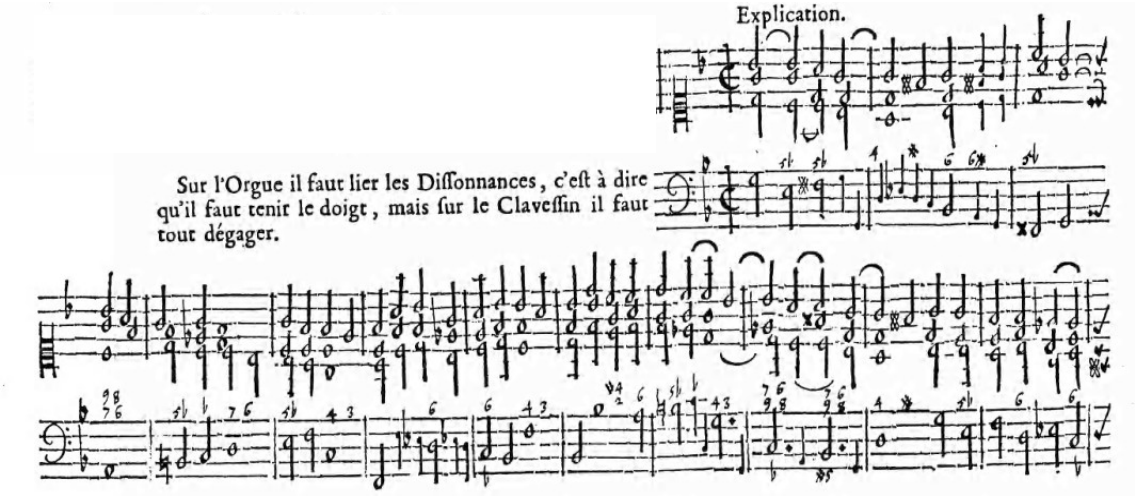
In seinem *Traité abrégé de l'Accompagnement* gibt Boyvin im Kapitel *Accompagnement des Dissonances* Beispiele dafür, wie die Dissonanzen in Generalbass und Komposition aufgelöst werden. Es folgen Übungsstücke, die der Schüler selbst aussetzen muss und die wie folgt aussehen:

18 Dieser Septakkord ist insofern besonders und lässt sich schwierig klassifizieren, da auch die Sexte c' zum Bass e hinzutritt und mit der Septime d' (zum Bass) dissoniert.



Jacques Boyvin, *Traité abrégé de l'Accompagnement,* Paris 1705, S. 15, T. 1-8.

Auffällig ist der Gebrauch der Sept-Nonen-Vorhalte. Gleich viermal tauchen sie in diesem achttaktigen Abschnitt auf. Für die ersten beiden Übungsstücke gibt Boyvin eigene Lösungsansätze:



Jacques Boyvin, „Explication", in: *Traité abrégé de l'Accompagnement,* Paris 1705, S. 12, T. 1-12.

Daraus ist zu erkennen, dass Dissonanzen immer vorbereitet werden müssen, Stimmen möglichst liegen bleiben und stufenweise voranschreiten. Insofern unterscheidet sich das Traktat nicht von herkömmlichen Kontrapunktsanleitungen. Es fällt jedoch auf, dass fast keine Möglichkeit ausgelassen wird, Dissonanzbildungen zu kreieren. Diese Schreibweise ist typisch für das französische *Plein jeu,* das meist als Eingangssatz einer Orgelsuite verwendet wurde. Die Ligaturenbildung wurde auch von Johann Sebastian Bach, bspw. im *Gravement*-Teil des *Pièce d'orgue,* BWV 572 rezipiert.[19]

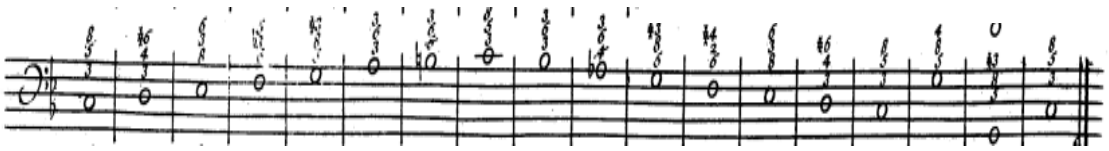
19 Eine ausführliche Analyse dazu findet sich bei Volker Froebe in:

Froebe, Folker, „Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs Pièce d'Orgue (BWV 572)" (=Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 9/1), Hildesheim 2012, S. 51–68, online, https://doi.org/10.31751/662.

Die *Quinte superflue*

Im drittletzten Takt des Beispiels von Boyvin auf Zählzeit 3 findet sich ein französischer Sonderfall in Form des Sept-Non-Akkords mit übermäßiger Quinte. Der Akkord taucht in Molltonarten über der 3. Stufe auf und entsteht durch Überbinden des Tonvorrats der 5. Stufe auf den Bass der 3. Stufe.[20] Die Entstehung der *Quinte superflue* lässt sich aus der *règle d'octave* herleiten, eine in Frankreich, aber auch in Italien und Deutschland weit verbreitete Hilfestellung zur Erlernung des Generalbasses.

Die *règle d'octave* ist in Jean-François Dandrieus (1681-1738) *Principes de l'accompagnement du clavecin* (1718) graphisch dargestellt:



Jean-François Dandrieu, *Principes de l'accompagnement du clavecin,*
Paris 1718, S. XXIII.

Sie zeigt, dass auf der zweiten Stufe der Terz-Quart-Akkord mit leittöniger großer Sexte steht. Aus moderner Sicht handelt es sich dabei um einen Dominant-Sept-Akkord in Quintlage. In Frankreich wird dieser Terz-Quart-Akkord auf zweiter Stufe *Accord de la Petite Sixte* genannt.[21] Wenn man nun,

20 Dies beschreibt auch Jean-François Dandrieu in den *Principes de l'accompagnement au clavevin.* Deutsche Übersetzung des Verfassers:

„Die übermäßige Quinte wird von der Septime, der None und der Terz begleitet. Es kommt jedoch vor, dass man je nach Position der Hand die Septime oder None weglässt. Der Akkord der übermäßigen Quinte wird normalerweise über der Mediante der Molltonarten angebracht und mit #5 beziffert."

„La Quinte superflue s'accompagne de le Sètième de la Neuvième et de la Tierce. On retranche quelquefois de cet accord la Sètième ou la Neuvième, selon la Situation de la main. L'acord de la Quinte superflue s'emploie ordinairement sur la Mèdiante des Tons mineurs et se chifre de cete manière #5."

Dandrieu, Jean-François, *Principes de l'accompagnement du clavecin,* Paris 1718, S. 18.

21 Der *Accord de la Petite Sixte* wird von Dandrieu wiefolgt beschrieben (Übersetzung des Verfassers):

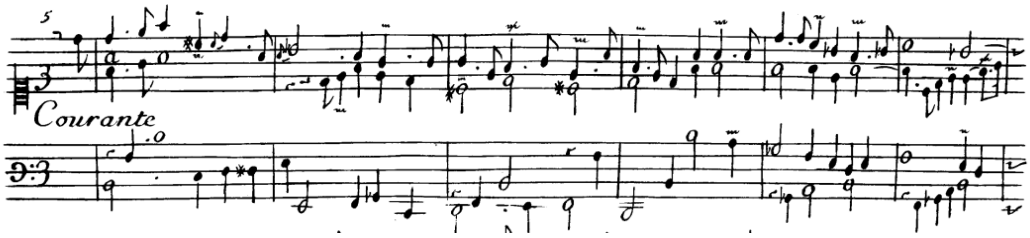
„Der Akkord der *Petite Sixte* wird von der Sexte, der Terz und der Quarte begleitet. Man bedient sich des Akkords oft über der zweiten Stufe, *Sufinale* genannt, wenn er zur *Finale* [zum Grundton] absteigt. Diese Sexte, die fast immer eine große Sexte ist, wird normalerweise durch eine der folgenden Weisen beziffert: '6 , 6."

„L'Acord composé de la Sixte, de la Tierce et de la Quarte, se nome comunément Pètite Sixte. On s'en sert tres souvent sur la deuxième note du Ton, apèlée Sufinale, quand elle decend à la Finale. Cète Sixte qui est presque toujours majeure n'est ordinairement marquée que de l'une de ces deux manieres '6. 6".

Dandrieu, *Principes,* S. 11.

dem Beispiel Boyvins folgend, das Ligaturenprinzip anwendet und den Tonvorrat des Akkords auf der zweiten Stufe zum Akkord der dritten Stufe hinüberbindet, ergibt sich der Akkord der *quinte superflue* durch Dissonieren der leittönigen Sexte des Terz-Quart-Akkords auf zweiter Stufe (oder in modernen Worten: die Durterz des Dominant-Sept-Akkords) mit dem stufenweise diatonisch erhöhten Bass.

In französischer Orgel- und Cembaloliteratur muss man nicht lange suchen, um den Akkord wiederzufinden. Schon in der erwähnten Suite von Louis Marchand taucht der Akkord der *quinte superflue* in der Courante auf, wenn in T. 3 auf Zählzeit 1 das cis' im Alt gegen das F im Bass steht.

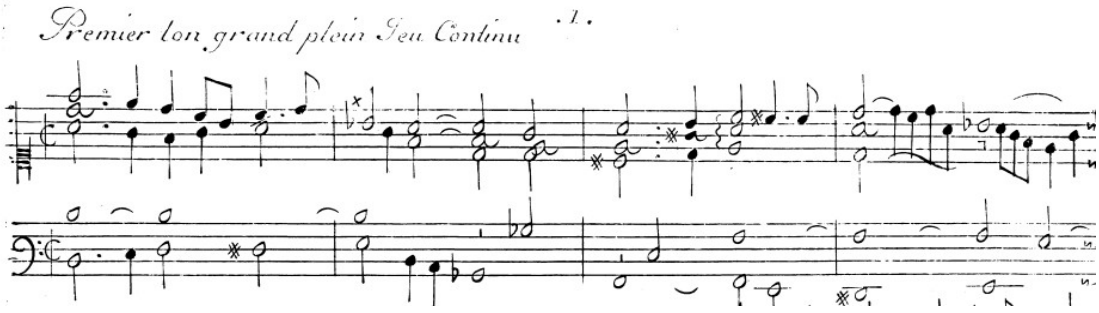


Louis Marchand, Courante der Suite Nr. 1, *Pièces de clavecin,* Zweitdruck Paris 1702, S. 5, T. 1-6.

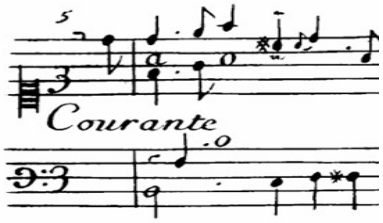
Anhand des Beispiels sieht man auch, wie die Anfangsbassnoten der Courante mit dem schon beschriebenen chromatischen Sekundschritt in T. 1 von f zu fis in Anlehnung an die vorangegangene Allemande entstanden sind, die dieselbe Bassfortschreitung aufweist. Die Alteration der Mollterz, wie in diesem Beispiel, ist eine besondere Form der Verwendung von Chromatik und auch bei vielen weiteren französischen Kompositionen der Zeit zu finden. Es lohnt sich daher, dies gesondert zu untersuchen.

Alteration der Mollterz

Im *Premier Livre d'orgue* von Jacques Boyvin beginnt der Bass in T. 1, abgesehen vom Rhythmus, identisch mit dem Beispiel der Courante von Marchand. In T. 3 wird das chromatische Motiv vom Sopran auf der V. Stufe imitiert.

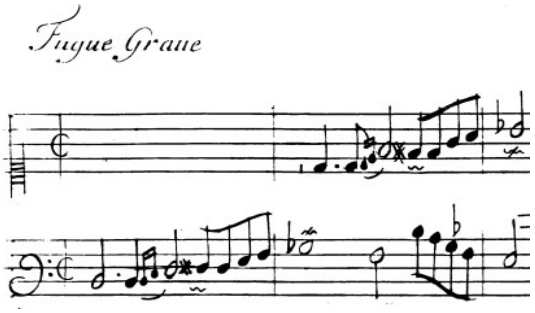


Jacques Boyvin, *Premier ton grand plein Jeu Continu,* in: *Premier Livre d'orgue,* Paris 1700, S. 1, T. 1-4.



Vgl. mit Louis Marchand, Courante der Suite Nr. 1, *Pièces de clavecin,* Zweitdruck Paris 1702, T. 1.

Für die sich anschließende Fuge macht Boyvin die chromatische Erhöhung der dritten Stufe sogar zum Charakteristikum des Fugenthemas. Dadurch, dass das Thema vom Ambitus her die sechs Stufen des Hexachords umfasst, entsteht die Dissonanz fis - b im Fugenthema (zwar nicht in der Gleichzeitigkeit, jedoch kurz aufeinanderfolgend und durch die Kirchenakustik zudem verstärkt).

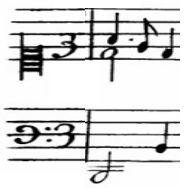


Jacques Boyvin, *Premier ton grand plein Jeu Continu,* in: *Premier Livre d'orgue,* Paris 1700, S. 2, T. 1-2.

Es kann festgehalten werden: Die Alteration der Mollterz ist ein Charakteristikum französischer Cembalo- und Orgelliteratur, oft in Verbindung mit dem anschließenden Touchieren der VI. Stufe und der dadurch resultierenden Dissonanzbildung in Moll-Tonarten.

Feststehende rhythmisch-melodische Wendungen

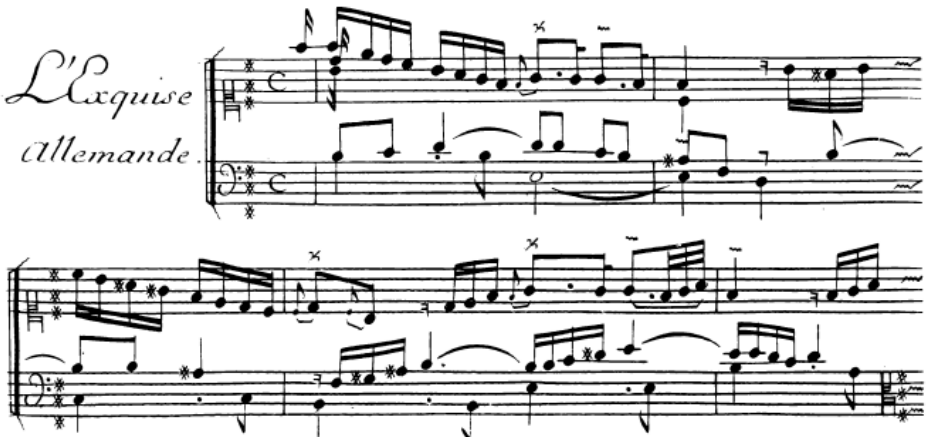
In Marchands Courante befindet sich ein weiteres Stilmerkmal in T. 4 auf Zählzeit 1 ff. im Sopran.



Louis Marchand, Courante der Suite Nr. 1, in: *Pièces de Clavecin,* Zweitdruck Paris 1702, S. 5, T. 4.

Der Akzenttriller auf der punktierten Viertelnote, gefolgt von einer Achtelnote und einer Viertelnote, und das Abfallen der Terz, entstammt der französischen Sprache und lässt sich als kodifizierte Wendung[22] in rhythmischen Abweichungen bei vielen anderen französischen Autoren wiederfinden - allen voran François Couperin. Sie dient als syntaktisches Ordnungsmittel und wird meist am Ende einer musikalischen Phrase verwendet. Im Französischen gibt es Wörter, die von der Rhythmik und Betonungsstruktur sehr gut auf diese rhythmisch-melodische Wendung passen. Beispielsweise das Wort Re - gArd – de! (Schau!). Der Betonungsakzent liegt auf der mittleren Silbe „gArd" (betonte Vokale großgeschrieben), wohingegen die beiden Außensilben fast gänzlich unbetont sind und besonders das letzte E nur eine minimale Entsprechung in der gesprochenen Sprache findet. Daher spricht man auch vom *E muet* (stummes E). Oft wird als veranschaulichendes Beispiel François Couperins Allemande aus der 27e Ordre des *Quatrième Livre de Clavecin* (1730) herangezogen. Dieses Charakterstück, *L'Exquise* betitelt, entspricht in seinem Wortlaut genau der Betonungsstruktur des Patterns: L'ex – quI – se. Gleich in T. 3 auf Zählzeit 1 findet sich die Wendung über den beiden mit Vorhalten versehenen Achteln d' und h in der rechten Hand wieder. Legt man auf diese Melodie das Wort *L'Exquise*, würde die zweite betonte Silbe des Wortes „-quI-" auf die, durch die Takthierarchie betonte Achtel d' in Zählzeit 1 fallen und die zweite unbetonte Silbe „-se-" auf die unbetonte Achtel h.

22 Kodifiziert, da diese Wendung immer wiederkehrt und in ihrer Form (teilweise auch variiert), ähnlich wie die französischen Verzierungstabellen, in das barocke musikalische Vokabular der französischen Komponisten eingegangen ist. In Frankreich wird in diesem Zusammenhang auch von einem *langage codifié* gesprochen.



François Couperin, „L'Exquise“, in: *Quatrième Livre de Clavecin, Vingt-Septième Ordre,* Paris 1730, S. 66, T. 1-4.

Politik und Kultur

Die *Société de Plaisir*

Als Henri IV (1553-1610) im Jahr 1594 nach Paris kam, war eine seiner ersten Tätigkeiten, eine Akademie zur Bildung Erziehung der „Noblesse“ zu errichten, um Gewalt und Streitigkeiten innerhalb des Adelsstands präventiv vorzubeugen und die Innenpolitik zu stärken. Es ging darum, einen neuen Verhaltenskodex zu etablieren, in dem Wert auf Takt und *grâce* (der gute Geschmack) gelegt wird. Das Spiel der Laute und die Praxis des Tanzes gehörten ebenso zu einer guten Erziehung wie das Erlernen des Fechtens und des Reitens. Das *Ballet équestre* bspw. stellte eine Mischform zwischen militärischer Disziplin und Tanz dar.[23]

Die Praxis des Tanzes wurde unter Louis XIV noch verstärkt, der 1661 die *Académie royale de danse* gründete. Der berühmte Tanzmeister Raoul-Auger Feuillet (1660-1710) veröffentlichte das erste Traktat über die *chorégraphie, ou l'art de décrire la danse* im Jahr 1700. Die Kodifizierung der Tanzschritte und Uniformisierung der sich im Umlauf befindenden Praktiken war damit in Angriff genommen.

Beim großen „Carrousel“ im Jahr 1662 anlässlich der Geburt des Dauphins ließ Louis XIV Tribünen im Hof des Tuilerienpalasts aufbauen und Reiterspiele vor 10000-15000 Personen veranstalten. In seinen Mémoiren beschreibt er, wie das Fest dazu gedient haben soll, das Band zwischen ihm, dem König, seinem Volk und „surtout les gens de qualité“ (gemeint ist die Noblesse) zu stärken:

23 Vgl. Van Orden, Kate, „Le plaisir du pouvoir et le pouvoir du plaisir“, in: *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle* (=Musique-Musicologie), hrsg. von Université de Bourgogne u.a., Sprimont 2006, S. 132.

„Je mehr ich dazu verpflichtet war, den Exzess zu stoppen, und dies durch eine angenehme Art und Weise, desto mehr musste ich all das bewahren und kultivieren (ohne meine Autorität und den Respekt, der mir zu zollen war, zu mindern), was das Volk und besonders die *gens de qualité* in Zuneigung mit mir verband. So konnte ich ihnen zeigen, dass es weder Abneigung ihnen gegenüber, noch übertriebene Strenge, noch Rohheit im Geiste, sondern ganz einfach *raison* und Pflicht waren, die mich ihnen gegenüber reserviert und *exact* erscheinen ließen. Diese *société de plaisirs,* die dem Hofstaat Vertrauen in uns schenkt, bewegt und schmeichelt ihm mehr als man denkt. Das Volk vergnügt sich am *spectactle,* dessen einziges Ziel es im Grunde ist, zu gefallen, und alle Teilnehmer sind freudig zu sehen, dass wir das mögen, was auch sie mögen. Durch diesen Umstand haben wir ihren Geist und ihre Herzen besser unter Kontrolle als durch Belohnungen und Wohltaten."[24]

Auffällig und bezeichnend ist in diesem Zitat der Satz: „Diese *société de plaisirs,* die dem Hofstaat Vertrauen in uns schenkt, bewegt und schmeichelt ihm mehr als man denkt." Eine höfische Gesellschaft, die ganz von den Freuden dessen, was der Hof an Unterhaltung bietet, absorbiert ist, kann leichter unter Kontrolle gehalten werden. Diese politische Forderung gilt auch für die Musik. Es lohnt sich, einen Blick auf ihre Umsetzung zu werfen.

Wie könnte sich die Forderung konkret in der Musik ausgewirkt haben? Susan McClary[25] bringt das Konzept von *absorption* ins Spiel, was hier mit „Versunkenheit im Moment" übersetzt wird. Sie führt Beispiele ähnlicher Phänomene aus anderen Kunstformen und Strömungen der Zeit an. In der bildenden Kunst des 18. Jhd. machte Michael Fried auf die Qualität der *absorption* aufmerksam,[26] bei der die gemalten Personen so in ihrer

24 Deutsche Übersetzung des Verfassers.

„Mais plus j'étais obligé à retrancher de cet excès, et par des remèdes plus agréables, plus il fallait conserver et cultiver avec soin tout ce qui, sans diminuer mon autorité et le respect qui m'était dû, liait d'affection avec moi mes peuples et surtout les gens de qualité, afin de leur faire voir par là même que ce n'était point ni aversion pour eux, ni sévérité affectée, ni rudesse d'esprit, mais raison et devoir simplement, qui me rendaient en d'autres choses plus réservé et plus exact à leur égard. Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur coeur, quelquefois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits."

Louis XIV., *Mémoires,* hrsg. von Jean Longnon, Paris 1978, S. 134.

25 Der folgende Abschnitt basiert haupsächlich auf einem online veröffentlichten Essay (keine Seitenangabe) von Susan McClary anlässlich einer der Tagung der *American Musicological Society.*

McClary, Susan, „Temporality and Ideology: Qualities of Motion in Seventeenth-Centuy French Music", in: Tagung der *American Musicological Society*, Phoenix 1997, online, https://echo.humspace.ucla.edu/issues/temporality-and-ideology-qualities-of-motion-in-seventeenth-century-french-music/.

26 Vgl. Fried, Michael, *Absorption and Theatricality Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicaco 1988, S. 139-177.

Gedankenwelt versunken zu sein scheinen, dass sie keinen Bezug mehr mit ihrer Umgebung haben. Dies ist bspw. im Bild *Jeune Fille qui pleure la mort de son oiseau* von Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) zu beobachten, in dem ein Mädchen zu sehen ist, das um ihren toten Kanarienvogel trauert.



Jean-Baptiste Greuze, *Jeune Fille qui pleure la mort de son oiseau,* 1765.

Tatsächlich durchzieht das Element der *absorption* eine ganze Epoche. Zu sehen ist dies auch im Sujet der arkadischen Landschaft, das im Leben am Hofe und in der Kunst vorzufinden ist, wie unter anderem der Entwurf von André Le Nôtres (1613-1700) Versailler Schlossgarten zeigt. Die betreffende Epoche (seit der Machtübernahme von Kardinal Richelieu (1685-1642), über die *Fronde* und Herrschaft von Louis XIV bis hinein in die Mitte des 18. Jhd.) war von tiefgreifenden ideologischen und kulturellen Veränderungen geprägt. Bürgerkriege führten in Frankreich zu großen Unruhen. Der 30-jährige Krieg tobte in Europa und die Aufklärung stand vor der Tür.

Könnten diese Umbrüche zu einer tiefen Verunsicherung in der Bevölkerung geführt und eine Flucht in das Hier und Jetzt veranlasst haben? An die Zukunft denken ist zu ungewiss und bringt negative Assoziationen mit sich. Zu viele Schicksalsschläge und radikale Veränderungen passieren, als dass es lohnt, zu planen oder zu spekulieren. Vielleicht ist daraus ein allgemeines Lebensgefühl entstanden, in der heutigen zukunftsgewandten Leistungsgesellschaft undenkbar, welches mit einem Leben im „Hier und Jetzt" charakterisiert werden kann. Gleichzeitig war es auch politisch gewollt, wenn Louis XIV seine Höflinge um sich scharte, um sie mit Kunst und Kultur (aber auch banaleren Dingen) im „Hier und Jetzt" zu verankern, eine Sensibilität für Zeitlosigkeit zu entwickeln, und damit eventuellen revolutionären Plänen angesichts der überstandenen *Fronde* vorzubeugen.

Da die Musik, die in dieser Masterarbeit untersucht wird, größtenteils am Hofe entstanden ist, muss davon ausgegangen werden, dass sie auch zu diesem politischen Programm beitrug und die geforderten Merkmale aufweist. Merkmale, die den beschriebenen Zustand im „Hier und Jetzt" herbeiführen. In den Texten, in denen französische Kunstkenner über französische Musik sprechen, fällt oft das Wort *plaisir,* was nur auf ein Zitat von Blaise Pascal (1623-1662) hin verstanden werden kann, welches McClary anführt:

> „Wir wünschen die Wahrheit und finden in uns nichts als Unsicherheit. Wir suchen das Glück und finden nur Elend und Tod. Wir sind unfähig, nicht die Wahrheit und das Glück zu wünschen. Dieser Wunsch [désir] ist uns sowohl gegeben, um uns zu bestrafen, als um uns spüren zu lassen, von wo wir gefallen sind."[27]

Plaisir ist demnach als Antwort auf das unglücklich machende *Désir* zu verstehen. Ein Verlangen, das auch in der Politik von Louis XIV unterdrückt werden sollte. Die französische Musik schafft dies durch das Vermitteln eines Gefühls von Zeitlosigkeit, durch immersives Eintauchen in eine neue Erfahrungswelt.

Exkurs Rezeptionsgeschichte

Genau dieses Phänomen scheint von vielen Musikwissenschaftlern nicht erkannt und in eine vermeintliche Unzulänglichkeit französischer Barockmusik des 17. und 18. Jahrhunderts umgemünzt worden zu sein. So schreibt Paul Henry Lang in einer Veröffentlichung zu Jean-Baptiste Lully:

> „Die Musik, die alle diese Komponisten kultivierten war im Zeichen des Tanzes, den Franzosen so wesensverwandt, mit all den eleganten kleinen Formen, prägnanten Rhythmen, großen oberflächlichen Reizen, und in Ton und Struktur so sehr in Harmonie mit dem Geist des Zeitalters. Diese Musik, obgleich klein und kurzatmig, war elegant und so unterschiedlich von jeglicher anderer Musik, dass ganz Europa davon fasziniert war."[28]

27 Deutsche Übersetzung des Verfassers.

„We desire truth and find in ourselves nothing but uncertainty. We seek happiness and find only misery and death. We are incapable of not desiring truth and happiness and are incapable of either certainty or happiness. We have been left with this desire as much as a punishment as to make us feel from where we have fallen."

McClary, Susan, „Temporality and Ideology".

28 Deutsche Übersetzung des Verfassers.

„The music all these composers cultivated was in the sign of the dance, so congenial to the French, with its neat little forms, pregnant rhythms, great surface attraction, and in tone and structure so much in harmony with the spirit of the age. This music, though slight and short-breathed, was elegant and so different from any other that the whole of Europe became

James R. Anthony schreibt:

> „Zusammengefasst ist französische Lautenmusik des 17. Jhd. manieriert, preziös, sogar dekadent; ihre Melodien sind mit Ornamentik überladen, die Rhythmen betulich, die Harmonien oft ziellos und die Textur ohne Einheit. Gleichzeitig ist die Musik niemals prätentiös, sie fordert niemals mehr vom Instrument, als es zu geben im Stande ist. In ihrer eigenen fragilen Art ist die Musik ehrlich zu sich selbst."[29]

Zusammengefasst kritisieren beide Autoren, die Musik sei kurzatmig, kleinformatig, oberflächlich, leicht (im Sinne von fehlendem Tiefgang), manieriert, dekadent, ziellos und ohne Einheit. Jedoch ist kaum vorstellbar, dass Frankreichs Könige, die sonst Vorbildfunktion in ganz Europa im Bezug auf den guten Geschmack hatten, sich mit mittelmäßigen Komponisten umgaben, gleichzeitig aber genialst angelegte Gärtenanlagen von André Le Nôtre anlegen ließen und Architekten wie Louis Le Vau (1612-1670) (Schloss Vaux-le-Vicomte, Versailles) und Maler wie Charles Le Brun beschäftigten. Der Musik muss eine Qualität abzugewinnen sein, die sich uns heute mit Rückblick auf 300 Jahre Musikgeschichte nicht mehr offen darlegt. Die Wahrnehmungsmuster haben sich seitdem verändert und die Bewertungsmechanismen sind nicht mehr die Gleichen. Wenn französischer Barockmusik der Mangel an innerer Einheit angeprangert wird, ist dies vielleicht lediglich ein Zeichen, dass Einheit kein entscheidender Parameter im damaligen Bewertungssystem der Musik war.[30]

---

enamored of it."

Lang, Paul Henry, „Introduction", in: *Jean-Baptiste Lully and the Music of French Baroque,* hrsg. von John Hajdu Heyer, Cambridge 2008, S. 1.

29 Deutsche Übersetzung des Verfassers.

„In summary, French lute music of the seventeenth century is mannered, precious, even decadent; its melodies are surcharged with ornaments, its rhythms fussy, its harmony often aimless, and its texture without unity. Yet at the same time, it is never pretentious, it never demands more from the instrument than the instrument can give. In its own fragile way, it is honest to itself."

Anthony, James R., *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau,* New York 1974, S. 243.

30 Johann Sebastian Bachs Umgang mit der musikalischen Einheit ist komplex. Natürlich war er nicht der Erfinder der musikalischen Einheit, aber er hatte dennoch Vorbildfunktion für nachkommende Komponisten, die auch Einfluss auf die Musikwissenschaft nahmen. Für das Verständnis von französischer Barockmusik sollte deshalb das Ohr möglichst unvorbelastet von später entstandener Musik sein. Zumindest ist es notwendig, darum zu wissen, dass man seine eigene Hörerfahrung nicht ausblenden kann, um der Musik unvoreingenommen begegnen zu können. Dies verhindert vorschnelle Urteile.

Aufführungspraxis

Wie könnte sich die angenommene Eigenschaft französischer Musik („absorption“) in der Aufführungspraxis äußern? Verschiedene Techniken dienen als Mittel zu diesem Zweck: Das Konzept von *mouvement et mesure* ist hier von Bedeutung. François Couperin erklärt in seinem *Art de toucher le clavecin* (1716), dass *mesure* die Anzahl und Gewichtung der Schläge innerhalb eines Taktes beschreibt, *mouvement* oder auch *cadence* genannt, haucht der Musik Geist und Seele ein. Bénigne de Bacilly (1621-1690) schreibt zusätzlich:

> „*Le mouvement* […] ist eine bestimmte Eigenschaft, die der Melodie Seele verleiht und *mouvement* genannt wird, weil sie bewegt, also die Aufmerksamkeit der Zuhörer erweckt, selbst derer, die die größten Rebellen gegenüber der Harmonie sind. […]; sie flößt den Herzen jenen Affekt ein, den der Sänger erwecken will, besonders den der Zärtlichkeit. […] Ich zweifle kaum daran, dass die Vielfältigkeit der *mesure,* ob schnell oder langsam, zum Ausdruck der Melodie beiträgt. Es gibt jedoch ohne Zweifel noch eine andere Eigenschaft, reiner und spiritueller, die den Hörer in Atem hält, die Melodie spannender gestaltet. Diese Eigenschaft wird *mouvement* genannt und macht das beste aus einer mittelmäßigen Stimme, sodass sie sogar einer schönen Stimme, der es an Ausdruck mangelt, vorgezogen wird.“[31]

Die Eigenschaft *Mouvement* scheint sich folglich auf ein flexibles Spiel zu beziehen, welches wie improvisiert klingt und bei dem jeder Moment neu bedacht und aus der Intuition heraus gespielt wird. Das impliziert auch das von den französischen Cembalisten geforderte *jeu inégal.*

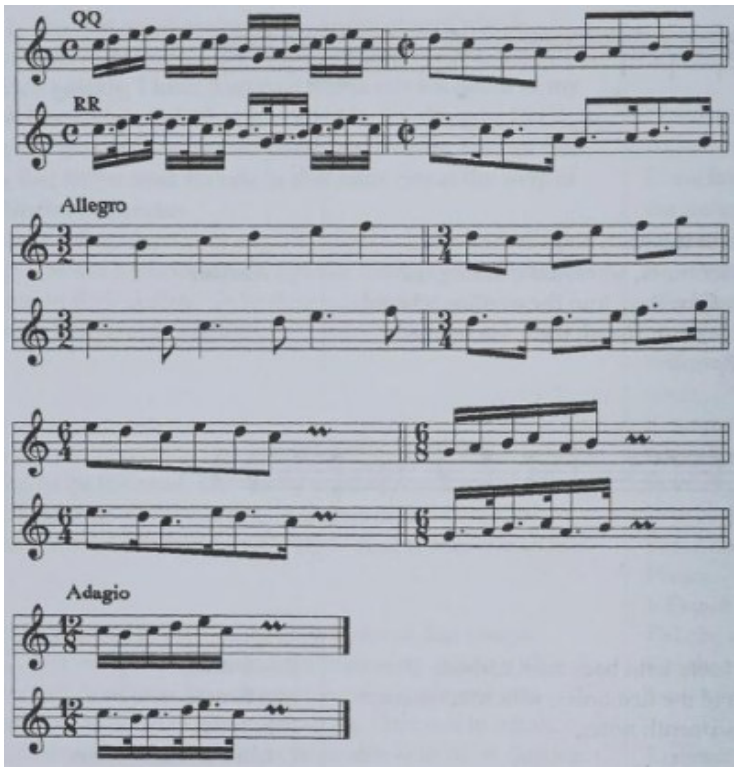
Ein Beispiel der Beschreibung des *jeu inégal* auf deutscher Seite befindet sich im Vorwort des *Florilegium Secundum* von Georg Muffat:

---

31 Deutsche Übersetzung des Verfassers.

„Le mouvement […] est une certaine qualité qui donne l'ame au Chant, & qui est appellée Mouvement, parce qu'elle émeut, je veux dire elle excite l'attention des Auditeurs, mesme de ceux qui sont les plus rebelles à l'harmonie […]; elle inspire dans les coeurs telle passion que le Chantre voudra faire naistre, principalement celle de la *Tendresse.* […] Je ne doute point que la varieté de la Mesure ou prompte, ou lente, ne contribue beaucoup à l'Expression du Chant; mais il y a sans doute encore une autre qualité plus épurée & plus spirituelle, qui tient toûjours l'Auditeur en haleine, & fait que le Chant en est moins ennuyeux, qui est le Mouvement qui fait valoir une Voix mediocre, plus qu'une fort belle Voix qui manquera d'Expression.“

Bacilly, Bénigne de, *L'Art de bien chanter,* Paris 1671, S. 200-201.



Georg Muffat, „Vorwort" des *Florilegium Secundum,* Passau 1698.[32]

Man sieht wie das notierte Beispiel unter *QQ* seine Entsprechung unter *RR* in der Ausführung findet. Jedoch liegt, je nach Charakter des Stücks, die tatsächliche Realität zwischen den notierten gleichwertigen Notenwerten und einer punktierten Version derselben. Ein flexibler Umgang damit lenkt die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf jeden einzelnen Moment und das Spiel in seiner Gesamtheit wird als Sukzession aufeinander folgender Momente wahrgenommen. Man kann hier von Immersion sprechen. Die Zeit wird angehalten, der Fokus liegt im Moment selbst.

Der Ornamentik kommt in diesem Zusammenhang ebenfalls eine besondere Rolle zu. Ihr Gebrauch scheint geradezu exzessiv, wenn man auf manche Stücke (bspw. bei François Couperin oder D'Anglebert) schaut. Sie dient im Wesentlichen dazu, den *Passions* Ausdruck zu verleihen. Ihr Tempo bestimmt, welcher Affekt ausgedrückt wird. Die Verzierungen improvisatorischen Charakters verleihen der Musik Richtung und Charakter. Sie können als Gegenimpuls zu Taktschwerpunkten stehen, Hemiolen akzentuieren und Dynamik modellieren. Ihren Ursprung haben sie in der französischen Sprache. Verschiedene Transkriptionen von Liedern zeigen, dass die Ornamentik auf das Genaueste die Betonungen der Silben nachahmt.

32 Wilson, David, *Georg Muffat on Performance Practice. The texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum and Auserlesene Instrumentalmusic. A new translation with commentary,* Indianapolis 2001, S. 44.

Ein weiteres wichtiges Charakteristikum französischer Barockmusik ist die Wahrung von Tradition und Etikette im Sinne der *raison* (hier mit Regulierung übersetzt.) In unruhigen Zeiten gibt die Konstante Halt. Tradition wird als zeitlose Wahrheit akzeptiert.

In den vorangegangenen Kapiteln wurde der komplexe kulturelle Entstehungskontext der (Ouvertüren-) Suite am französischen Hof samt den politischen Forderungen an Hofmusik verdeutlicht. Es wurde gezeigt, wie Musik als Instrument des Machterhalts und der Festigung politischer Kräfteverteilung genutzt wurde und sich die Forderung an die Musik in der Kompositionsweise und Aufführungspraxis niederschlägt.

Folgendes Kapitel stellt dar, wie die Ouvertürensuite im deutschsprachigen Raum aufgenommen wurde.

Rezeption des französischen Stils im deutschsprachigen Raum am Beispiel der Ouvertürensuite

Goût und Style als neue Kategorien

Es deutet vieles daraufhin, dass das Konzept von französischer Musik im deutschsprachigen Raum ab 1700 vollständig in der Ouvertüre aufging und diese stellvertretend für die gesamte Produktion französischer Musik stand.[33] So schreibt Johann Mattheson (1681-1764) im Jahr 1713:

> „Es mögen nun aber die Italiäner mit ihren Stimmen und Künsten prahlen und prangen wie sie immer wollen, Trotz sey ihnen geboten, daß sie mir eine rechte Frantzösische *Ouverture* machen, oder auch einmahl, wie sichs gebühret, herausbringen solten. Daß wil so viel sagen, daß *generalement* die *Instrumental-Music* der Frantzosen recht was sonderlichs voraus habe. Ob sie auch gleich die Italiäner die größte Mühe von der Welt mit ihren *Symphonien* und *Concerten* geben, welche auch gewiß überaus schön sind, so ist doch wol eine frische Frantzösische *Ouverture* ihnen allen zu *praeferi*ren. Denn, nechst der *Composition* einer solchen *Piece* mit ihrer *Suite à la Francoise,* ist die *Execution* in ihrem *Genere,* welche die Frantzosen derselbigen geben, so *admirable,* so *unie* und so *ferne,* daß nichts darüber seyn kan.“[34]

Mattheson geht so weit, die Ouvertüre und ihre Suite, stellvertretend für die Gesamtheit der französischen Musik, über das repräsentative Genre Italiens, das *Concerto*, zu stellen. Louis Delpech spricht von einer Stilisierung der französischen Musik in dem Sinne, dass sie nicht mehr einem, durch Herkunft gekennzeichneten Repertoire entsprach, sondern sich als ästhetische Kategorie als *goût* oder *style* etablierte. Dieser Prozess resultierte in einer Vereinfachung und Schematisierung der Charakteristika der Ouvertüre, was dazu führt, dass die musikalische Vielfalt der Ouvertüren französischer Provenienz zwischen 1660 und 1730 von deutschsprachigen Theoretikern weitestgehend ignoriert wurde.[35] Die Einordnung der verschiedenen musikalischen Traditionen in nationale Stile beruhte nicht nur auf der Unterscheidung in verschiedene Kompositionsweisen, sondern auch auf der Aufstellung von neuen ästhetischen Kategorien, die den Instrumentalgenres zugeordnet wurden.[36] Die Nationalstile

33 Vgl. Delpech, Louis, *Ouvertures à la française : migrations musicales dans l'espace germanique, 1660-1730,* Tournai, Brepols, 2020.

34 Mattheson, Johann, *Das Neu-Eröffnete Orchestre,* Hamburg 1713, S. 225-226, zit. nach Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 245.

35 Vgl. Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 245.

36 Mattheson beschreibt dies im dritten Teil (*Pars judicatoria*) von *Das Neu-Eröffnete Orchestre,* S.

sollten dazu verhelfen, das Urteil über den *goût* zu untermauern. Um seine Urteilskraft zu verfeinern und Musik richtig wertschätzen zu können, musste man sich mit den Unterschieden der Nationalstile vertraut machen. Dabei war nicht nur die Komposition an sich, sondern auch ihre Aufführung entscheidend.[37]

Wie handhabten deutschsprachige Komponisten das Erlernen des französischen Stils? Ein Zitat von Georg Philipp Telemann (1681-1767) über seine Zeit in Sorau gibt Antwort:

> „In der That, hier fieng ich erst recht an fleißig zu sein, und das, was zu Leipzig in Singe=Sachen gethan, allhier auch in der Instrumental-Music, besonders in Ouverturen, zu versuchen, weil Se. Excellence der Herr Graf kurz zuvor aus Franckreich kommen waren, und also dieselben liebeten. Ich wurde des Lulli, Campra, und anderer guten Autoren Arbeit habhafft, und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorschmack von dieser Art bekommen, so sahe ich doch jetzo noch tieffer ein, und legte mich eigentlich gantz und gar, nicht ohne guten Succes, darauf, es ist mir auch der Trieb hierzu bey folgenden Zeiten immer geblieben, so daß ich biß 200. Ouverturen von meiner Feder wohl zusammen bringen könnte."[38]

In seiner Autobiographie von 1740, die in Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* gedruckt wurde, bestätigte Telemann noch einmal die gigantische Zahl von 200 Ouverturen „mit ihren Nebenstücken", die er in Sorau komponiert haben soll.[39] Auch wenn diese Zahl übertrieben scheinen mag, zeugt sie von einer immensen Stilübung nach gründlicher Repertoiresichtung. Telemann musste Zugang zu einer großen Sammlung an Ouvertüren gehabt haben, über die er für Sichtung und Kopieren einzelner Werke verfügen konnte.

200-231.

37 Mattheson schreibt diesbezüglich:

„Wer von der heutigen Italiänischen, Frantzösischen, Englischen und Teutschen *Musik* ein *generales,* von allen *Praejudices* gesaubertes, und gesundes Urtheil fallen will, der muß die *Composition* und *Execution* solcher *National-Music* (wenn ich also reden darff) nicht miteinander *confundi*ren, sondern nothwendig und sehr genau *distingui*ren ; denn sonst wird er ein wol *executi*rtes Stück, wenn gleich die *Composition* mittelmäßig ist, biß am Himmel erheben, und hingegen eine vortreffliche *Composition,* wenn dieselbe das Unglück hat, schlecht *executi*ret zu werden, gäntzlich verachten."

Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 200.

38 Mattheson, Johann, *Große General-Baß-Schule,* Hamburg 1731, S. 174.

39 „Das gläntzende Wesen dieses auf fürstlichem Fuß neu=eingerichteten Hofes munterte mich zu feurigen Unternehmungen auf, besonders in Instrumentalsachen, worunter ich die Ouvertüren mit ihren Nebenstücken vorzüglich erwehlete, weil der Herr Graf kurtz vorher aus Frankreich wiedergekommen war, und also dieselben liebte. Ich wurde des Lulli, Campra und andrer guten Meister habhafft, und legte mich fast gantz auf derselben Schreibart, so daß ich der Ouvertüren in zwey Jahren bey 200. zusammen brachte."

Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte,* Hamburg 1740, S. 360.

Daraus geht hervor, dass es sich um eine Herangehensweise handelte, die auf der Imitation und Variation von Modellen fußt. Man suchte sich folglich ein Modell als „Anleitung zur Komposition einer Ouvertüre" im vorhandenen Repertoire aus. Welches Repertoire wurde aber konkret ausgewählt? Ein Beispiel anhand des überlieferten Notizbuchs[40] von Johann Sigismund Kusser (1660-1727) gibt darüber Aufschluss. In diesem sind neben Zitaten, Adressen, Musiktraktaten und -beispielen, auf sieben Seiten, 193 Incipits von Ouvertüren, die er eigens handschriftlich eintrug, abgebildet. Dabei sind verschiedene Repertoireschwerpunkte festzustellen. Die erste Seite umfasst 27 Incipits von Ouvertüren, die von französischen Autoren stammen. Darunter: Jean-Baptiste Lully, André Campra (1660-1744), Pascal Collasse (1649-1709), und Marin Marais (1656-1728). Am Ende der Seite finden sich zwei Incipits von Auszügen der Opern von Reinhard Keiser (1674-1739). Es folgen 19 nicht zuordnungsbare Incipits von Ouvertüren, die wahrscheinlich nur in Manuskriptform kursierten. Das Verzeichnis endet mit in London aufgeführten Opern, davon 14 von Henry Purcell (1659-1695), die sehr wahrscheinlich nach Kussers Ankunft in London im Dezember 1704 entstanden. Ebenfalls in dem Haushaltsbuch enthalten ist eine Sammlung von Incipits mit der Überschrift: *Gedruck*[t]*e* Ouverturen, *so in London angeschafft*". Es handelt sich hierbei um eine Sammlung von 40 Incipits, die aus einer Sammlung des Verlegers John Walsh (1695-1730) stammen, und zwischen 1701 und 1710 im Druck herausgegeben wurden.[41] Delpech vermutet, dass Kusser die außergewöhnlich umfangreiche Sammlung von Ouvertürenincipits anlegte, um sich bei seinen eigenen Kompositionsversuchen mit einem schnellen Blick in die Sammlung anhand der vorhandenen Modelle inspirieren zu lassen, gleichzeitig aber auch Melodiewendungen, die schon existierten, vermeiden konnte.[42] Kusser gewährt dabei einen aufschlussreichen Blick in die Methodik, mit der er seine Modelle auswählte. Angefangen mit den französischen Modellen, die von 1670-1700 entstanden, erweiterte er seinen Blick im Laufe der Zeit auf nichtfranzösische Modelle. Warum sollten andere Komponisten ihre Herangehensweise an die Ouvertüre nicht ähnlich gestalten? Kusser besaß auch zwei französische Musiktraktate, den *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique* (1697) von Charles Masson (ca. 1660 – ca. 1720), und den *Traité de la composition de musique* (1667) von Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714).[43] Während das Traktat von Nivers sehr allgemein gehalten ist und wenig Aufschluss über die kompositorische Praxis gibt, können von Masson wertvolle Informationen über französische Stilistik gewonnen werden. Das Beispiel Kussers gewährt einen Einblick in eine Kompositionswerkstatt der

40 US-Nhub, Osborn Music MS 16, vgl. Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 254.

41 Vgl. Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 255.

42 Das Beispiel Kussers zeigt daher eine Lösungsstrategie, einer besonderen Problematik aus dem Weg zu gehen. Ab 1680 erschienen so viele Ouvertüren im französischen Stil, dass ein Komponist, der sich der Ouvertüre zuwendete, aufgrund ihrer gleichförmigen äußeren Form und damit Standardisierung, Mühe hatte, eigene Ideen hinzuzufügen.

43 Vgl. Owens, Samantha, *The Well-Travelled Musician: John Sigismond Cousser and Musical Exchange in Baroque Europe,* Woodbridge 2017, S. 156-157, vgl. Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 255.

damaligen Zeit. Zuletzt konnte der französische Stil und somit die Ouvertürenstilistik auch im Umkreis von Hofkapellen erlernt werden, in denen französische Musik aufgeführt wurde. Das zeigt das Beispiel von Johann Sebastian Bach mit der Hofkapelle von Celle[44] oder dasjenige von Telemann in Sorau.

1682 veröffentlichte Kusser eine Sammlung von Ouvertürensuiten mit dem Titel *La Composition de musique suivant la méthode francoise* (1682), in deren Vorwort er schreibt:

> „Als Anerkennung der Gnade, die ich von Ihrer erlauchten Hoheit erhalten habe, bin ich verpflichtet, das zu suchen, was zu Ihrem Vergnügen beiträgt. Ich glaube, dies nicht besser fertigzubringen, als indem ich dem berühmten Baptiste nachahme, dessen Werke an allen europäischen Höfen in Europa Vergnügen bereiten. Ich habe mich dazu entschlossen, dieser Methode zu folgen und in seine delikaten Manieren einzudringen, so weit es mir möglich war, um sie der Urteilskraft Ihrer erlauchten Hoheit würdig aussetzen zu können."[45]

Der eindeutige Verweis auf Lully und der Versuch einer Nachahmung seiner Kunst werden reflektiert durch die Nomenklatur eines französischen Streicherorchesters und die Voranstellung eines Ouvertürensatzes für jede Suite. Bei Kussers Suitensammlung handelt es sich um eine repräsentative Publikation, die zeigen soll, dass er die französische Art zu komponieren, beherrscht. Den Verweis auf eine französische Setzart der eigenen Komposition gab es allerdings schon vorher. Philipp Heinrich Erlebachs (1657-1714) Vorgänger, Georg Bleyer (1647-1683), veröffentlichte 1670 seine *Lust-Music, Nach ietziger Frantzösischer Manier gesetzet.*[46]

Kussers Publikation war Auslöser einer regen Publikationstätigkeit anderer deutschsprachiger Komponisten, die Suiten mit Ouvertüren in französischer Nomenklatur (Dessus, Dessus, Haute-contre, Taille, Quinte, Basse) und unter Verweis auf Lully komponierten und herausgaben.[47] 12 Jahre später, 1694,

---

44 Dazu mehr im Kapitel „Bachs Berührungspunkte mit französischer Musik".

45 Deutsche Übersetzung des Verfassers.

„A Reconnoissance que je dois aux graces, que j'ay receues de V.[ôtre] A.[Altesse] S.[erenessime] M'obligeant de rechercher tout ce qui peut contribuer a son divertissement, j'ay crû n'y pouvoir mieux paruenir, qu'en m'attachant a imiter ce fameux BAPTISTE, dont les Ouvrages font a present les plaisirs de touttes les Cours de l'Europe. Je me suis reglé a suivre sa methode, et a rentrer dans ses manieres delicates, autant qu'il m'a esté possible, pour les rendre dignes d'estre exposées au discernement Universel de V.A.S."

Kusser, Johann Sigismund, „Vorwort" in: *La Composition de musique suivant la méthode francoise contenant six Ouvertures de Theatre accompagnées de plusieurs Airs,* Stuttgart 1682, S. 1.

46 Bleyer, Georg, *Lust-Music, Nach ietziger Frantzösischer Manier gesetzet,* Leipzig 1670.

47 Zum Beispiel Philipp Heinrich Erlebach. Das Verzeichnis von 1720, der 1735 beim Brand der Heidecksburg vernichteten Musikalien der Hofkapelle zu Schwarzburg, weist 58 Sonaten und Ouverturen, darunter 27 Ouverture, die dem zuständigen Hofkapellmeisters Erlebach zugeschrieben sind.

erschien Georg Muffats *Florilegium Primum.* Im Vorwort schreibt er, dass es sich um *Airs de Balets* handele, die meist auf französische Weise komponiert worden seien.[48] Wie Kusser zielte Muffat darauf ab, unter Beweis zu stellen, dass er das Handwerk, im französischen Stil zu komponieren, beherrschte. Jedoch beschreibt er im Vorwort auch, dass er über den rein französischen Stil hinaus geht, da er, seinem Ideal der *varietas* verpflichtet, verschiedene Nationalstile miteinander vermischt. Muffat schreibt:

> „Ich sollte mich nicht einem einzigen Stil oder derselben Methode bedienen, sondern je nach Gelegenheit, der gelehrtesten Mischung, die ich durch den Umgang mit verschiedenen Nationen erlangt habe. […] Dieser [neue] Stil begann bei unseren Deutschen allmählich gebräuchlich zu werden ; […] Die unverständliche Missbilligung, & Abneigung, die Einige gegen diese Methode hegten, begann zu schwinden."[49]

Damit wird eine neue Tendenz deutlich, die Johann Joachim Quantz (1697-1703) in seinem berühmten Traktat *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), als „vermischter Geschmack" bezeichnet.[50]

Um einen Überblick zu geben, wie verbreitet die Ouvertüre noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war, kann ein Blick auf das Verlagswesen geworfen werden. Der Leipziger Verleger Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf gibt dreimalig (1761 und 1764 ohne Notenbeigabe, 1765 mit Incipit) die beachtliche Anzahl von 126 Ouvertüren heraus, 119 davon mit Angabe des Komponisten.

Vgl. Schulze, Hans-Joachim: „Zum geschichtlichen Umfeld von Bachs Orchestersuiten", in: *Beiträge vom Symposium "Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen"* (=Cöthener Bach-Hefte 12), hrsg. von Landkreis Köthen u.a., Köthen 2004, S. 76.

48 „Airs de Balets, que J'avois composé pour la plus part à la Francoise."

Muffat, Georg, „Vorwort", in: *Florilegium Primum,* Passau 1695, S. 19.

49 Vom Verfasser ins Deutsche übersetzt.

„Il ne me falloit pas servir d'un simple style seul, ou d'une même methode ; mais selon les occurrences du plus scavant mélange que J'aye pû acquerir par la pratique de diverses nations. […] ce style commancoit chez nos Allemans peu a peu a se mettre en vogue ; […] le mépris inconsideré, & l'aversion, que quelques uns avoient eu pour cette méthode, commancoit à tomber."

Muffat, Georg, *Florilegium Primum,* S. 17-19. zit. nach Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 251-252.

50 „Müßte man auch gleich, in Betrachtung aller, über den Unterschied des Geschmackes bisher angeführten Gedanken und Erfahrungen, dem puren italiänischen Geschmacke, vor dem puren französischen, einen Vorzug einräumen: so wird doch jedermann eingestehen, weil der erste nicht mehr so gründlich, als vor diesem ist, sondern sehr frech und bizarr geworden, der andere hingegen gar zu simpel geblieben ist, daß deswegen ein, von dem Guten beyder Arten zusammengesetzeter und vermischter Geschmack, unfehlbar allgemeiner und gefälliger seyn müsse."

Quantz, Johann Joachim, *Anweisung die flute traversiere zu spielen,* Berlin 1752, S. 333-334.

Darin enthalten sind 36 Ouvertüren von Johann Friedrich Fasch (1688-1758), 18 von Johann Pfeiffer (1697-1761), 17 Kompositionen des Bachschülers Carl Hartwig (1709-1750), 12 von Telemann. Desweiteren einzelne Ouvertüren von Georg Friedrich Händel (1685-1759), Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), Johann Nikolaus Tischer (1707-1774), Johann Adolf Hasse (1699-1783), Christoph Förster (1639-1745) und Carl Heinrich Graun (1704/1705-1759).[51]

Ursprung, Entwicklung, Übertragungswege und Rezeption der Ouvertürensuite im deutschsprachigen Raum

Der Begriff Ouvertüre taucht das erste Mal im *ballet de Mademoiselle*[52] auf, welches im Jahr 1640 in St.-Germain uraufgeführt wurde. Unter Lully vollzog sich die Festigung zu einem stabilen Formtypus mit einem gravitätischen Anfangsteil im 2er oder alla-breve-Takt. Diesem Teil folgt ein rascher, meist in ungerader Taktart stehender imitatorischer und später fugierter Teil. Ein dritter, den Charakter des ersten Teils aufnehmender Teil, kann angeschlossen werden.

Seit dem letzten Drittel des 17. Jhd. wurde die Ouvertüre in Verbindung mit anderen Kompositionen der nachfolgenden Oper oder des nachfolgenden Balletts selbständig aufgeführt und auch als Eröffnungssatz von selbständigen Orchestersuiten verwendet (Kusser, Muffat, Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), Johann Joseph Fux (1660-1741), Fasch, Johann Krieger (1651-1735), Telemann, Händel). Dabei wurde mit der Bezeichnung Ouvertüre die Gesamtzahl der Sätze einer Suite mit eingeschlossen. Eine ausführliche Beschreibung dieser Entwicklung von der Opernouvertüre hin zur Ouvertürensuite findet sich bei Johann Adolph Scheibe (1708-1776) in *Der Critische Musicus* von 1740.[53] Die Ouvertürensuite ist mit der Zeit durch „mancherley kurze Sätze ausgedehnet“ worden. Er beschreibt ebenfalls die Entwicklung zur „Concertouverture“. Die Konzertouverte sei „am angenehmsten, wenn ein paar Hoboen und ein Baßson mit einem harmonirenden Trio in der Mitten dann und wann abwechseln.“ Neu an seiner Beschreibung ist außerdem, dass er einen Bezug des Einleitungssatzes der Ouvertüre mit den nachkommenden Sätzen fordert. Aufgabe der Ouvertüre sei es, „eine Aufmerksamkeit zu erwecken“ und die „Zuhörer“ auf das Folgende „zu ermuntern und vorzubereiten“. Der punktierte Rhythmus wird so beschrieben, dass die Melodie durch „Viertelnoten mit Puncten, wie auch hin und wieder Achtelnoten mit Puncten, imgleichen einige Sechzehntheile und Zweyunddreyßigtheile“ geschmückt ist. Auch über die Rezeption der

51 Vgl. Schulze, „Zum geschichtlichen Umfeld von Bachs Orchestersuiten“, S. 78.

52 Philidor, André Danican, *Collection Philidor*, Bd. III, S. 88, F-Pn Rés 497.

53 Scheibe, Johann Adolph, *Der Critische Musicus,* Bd. II, Hamburg 1740.

Ouvertüre gibt Scheibe Auskunft und lässt Kritik verlauten, wenn er schreibt, dass die Ouvertüre aufgrund ihrer „allzugenau eingeschränkten Gleichheit“ und der „großen Aehnlichkeit, die alle Ouvertüren im Anfange mit einander haben“ bei Kennern als „veraltete und lächerliche Stücke“ angesehen werden.[54] Später insistiert Scheibe auf diesem Punkt in seiner Neuauflage *Critischer Musicus* von 1745.[55]

Die Voraussetzung für Übertragungswege des Notenmaterials waren in Nord- und Mitteldeutschland anders als in Süddeutschland, wo die großen Musikalien-Druckzentren in Nürnberg, Augsburg und Stuttgart angesiedelt waren. In Nord- und Mitteldeutschland kursierte die Ouvertürensuite bis 1700 hauptsächlich in Form von Handschriften, was eine Nachverfolgung der Übertragungswege erschwert.[56] Doch welches Repertoire stand zur Verfügung?

Die Ouvertürensuite erlangte im deutschen Sprachraum vor allem über niederländische Drucke von Heus, Pointel und Roger Bekanntheit, die heute als Raubdrucke bezeichnet werden würden. Diese veröffentlichten Lullys Opernsuiten unter Namen wie *Ouverture avec tous les airs*.[57] Bach hatte auch Zugriff auf die Drucke Rogers, denn es wird generell angenommen, dass der Prinz Johann Ernst von Sachsen Weimar und Neffe (1696-1715) von Bachs Dienstherrn in Amsterdam gedruckte italienische und französische Musikalien von seinem Aufenthalt in den Niederlanden 1711-1713 mitbrachte.[58] Dazu

---

54 Vgl. Pelker, Bärbel, „Ouvertüre, Französischer Ouvertürentypus“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/401844.

55 „Was man diesem Satze vorwerfen könnte, ist dieses, daß er verursachet, daß sich alle Ouverturen auf einerley Art anfangen. Es fällt also eine gewisse Veränderung hinweg, die sonst in der Tonkunst durchgehends nöthig ist, wenn nicht alle Stücke wie ein Stück klingen sollen. Wenn man dahero lange Zeit keine Ouverture gehöret hat, und es wird uns endlich einmal auch eine ganz neue gespielet : so kömmt es unserm Gehöre dennoch vor, als ob man sie lange zuvor gehört hätte. Und dieses entsteht bloß aus einer allzugenau eingeschränkten Gleichheit, die doch ein wesentliches Stück in der Schreibart der Ouverturen ist. Vielleicht daß auch diese sehr große Aehnlichkeit, die alle Ouverture im Anfange mit einander haben. Ein großes dazu beygetragen hat, daß sie nicht mehr so beliebt sind, als sie sonst waren.“

Scheibe, Johann Adolf, *Critischer Musicus,* Leipzig 1745, S. 669-670, zit. nach Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 253.

56 Vgl. Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 249.

57 Herbert Schneider schreibt diesbezüglich:

„Im gleichen Jahr wie Kussers Suiten – und darauf hat bisher kein Autor verweisen – erschienen in Amsterdam bei Heus die ersten Sammlungen „Ouverture avec tous les airs“ bezeichnet, nach den Opern Cadmus und Persée, denen in den folgenden Jahren eine große Zahl weiterer Suiten bei Heus, Pointel und Roger folgten. Diese Ausgabe sind von besonderer Bedeutung, da sie die einzigen im Druck erschienenen Ouvertürensuiten Lullys sind und diese Ausgabe in großen Maße dazu beitrugen, den Ruf Lullys als Instrumentalkomponist zu begründen und sein Werk in den Niederlanden, England, Deutschland und Italien zu verbreiten.“

Schneider, Herbert, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*. Tutzing 1982, S. 124-125.

58 Vgl. Rasch, Rudolf. “Roger, Bach and Walther: Musical Relations between Amsterdam and

kommt, dass auch Johann Gottfried Walther (1684-1748) in seinem *Musikalischen Lexicon* (1732) alle Komponisten nennt, die in den Drucken von Estienne und Jeanne Roger sowie deren Nachfolger Michel-Charles Le Cène (ab 1723) bis 1729 repräsentiert sind.[59] Aber auch Komponisten wie Kusser oder Muffat, die bei Lully in nächster Nähe ihr Handwerk erlernten, trugen maßgeblich zu Übernahme und Verbreitung des lullyschen Orchesterstils an deutschen Höfen bei. Auch Johann Caspar Ferdinand Fischer gehört zu den „lullyorientierten" Komponisten.[60]

In Lullys Umgebung entstanden zudem handschriftliche Kopien seiner Instrumentalwerke unter der Feder von André Danican Philidor (1652-1730) wie beispielsweise eine Sammlung mit dem Titel:

> *„Recueil de plusieurs belles pieces de Simphonie copiées choisies et mises en ordre par Philidor l'aisné ordinaire de la musique du Roy et l'un des deux gardiens de la musique de sa Majesté."*[61]

Bei dieser handschriftlichen Sammlung handelt es sich um Partituren, in denen nur Dessus und Bass abgeschrieben wurden, nicht aber die Mittelstimmen. Sollte es zu erneuter Aufführung kommen, musste der Arrangeur die Mittelstimmen neu hinzukomponieren und der Größe der Besetzung des Ensembles anpassen. Diese Außenstimmensätze wurden auch gedruckt veröffentlicht und kursierten europaweit.[62] Weiterhin entstanden vier- bis fünfstimmige Sätze, wie der bereits erwähnte Druck *Ouvertures avec tous les airs* von Roger in Amsterdam.[63] Lullys Instrumentalsätze wurden auch zu Trios

---

Weimar." *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Bd. 69, 2019, S. 75–90, online, *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/45284497, S. 75-76.

59 Ein Eintrag zum Komponisten Zuanne Reali im *Musikalischen Lexicon* verdeutlicht die Situation: „Reali (Zuanne) von seiner Arbeit ist das erste aus dreystimmigen Sonaten bestehende Werck bey Roger in Amsterdam zu haben. s. Dessen Catal. p. 33."

Vgl. Rasch, Rudolf, "Roger, Bach and Walther", S. 79-80.

60 Studien über französische Einflüsse auf diesen Komponisten sind bereits früh erschienen.

Vgl. Wójcikówna, Bronislawa, „Un disciple de Jean-Baptiste de Lully: Johann Fischer (Contribution a l'Histoire des Influences Françaises sur la Musique Allemande au XVIIe Siècle)" (=Revue de Musicologie, Bd. 10, No. 32 (Nov., 1929)), S. 246-254, online, https://www.jstor.org/stable/926376.

61 Philidor, André Danican, *Recueil de plusieurs belles pieces de Simphonie,* Bd. II, Paris 1651, F-Pn Rés 533.

Die Bezeichnung *Simphonie* bezieht sich hier nicht auf die Gattung der Symphonie, sondern auf Instrumentalmusik im Allgemeinen.

62 Beispielsweise von Charles Babel (ca. 1634-1716).

Vgl. Gustafson, Bruce, „The legacy in Instrumental Music by Charles Babel, Prolific Transcriber of Lully's Music", in: *Jean-Baptiste Lully,* Kongressbericht Saint-Germain en Laye – Heidelberg, hrsg. von Herbert Schneider, Jérôme de La Gorce, Laaber 1987, S. 495-516.

63 Dieser Druck stellt z. B. einen Fall dar, bei dem die fünfstimmige Originalversion auf eine vierstimmige Version reduziert wird.

arrangiert und herausgegeben, so im Druck von Blaeu *Trio des opéras de Monsieur de Lully* von 1690.

Die Ouvertüre im Kontext des Gesamtwerks und Umfelds von Bach

Wie aus dem vorhergegangenen Kapitel ersichtlich wurde, war die Ouvertüre zur Bachzeit weit verbreitet und äußerst beliebt. Es war in der Mode, sich in der Schreibweise eines Nationalstils zu üben, der wie im Fall der Ouvertüre an ein Instrumentalgenre gekoppelt war. Wie sehr dies auch Johann Sebastian Bach beeinflusste zeigt die nachfolgende Tabelle, die die Ouvertüre kontextlich in sein Gesamtwerk einordnet. In der Grafik sind Werke dargestellt, die entweder einen mit *Ouverture* betitelten Satz beinhalten oder typische Merkmale der Ouvertürenschreibweise aufweisen.

Werktitel	**Datierung**
Ouvertüre in F (für Cembalo), BWV 820/1	Kurz nach 1701/02
Ouvertüre in g (für Cembalo), BWV 822/1	Wie BWV 820
Kantate *Nun komm der Heiden Heiland,* BWV 61/1	1714
Kantate *Preise, Jerusalem, den Herrn,* BWV 119/1	1723
Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest,* BWV 194/1	1723
Kantate *O Ewigkeit du Donnerwort,* BWV 20/1	1724
Ouvertüre in C (für Orchester), BWV 1066/1	ca. 1724
Ouvertüre in D (für Orchester), BWV 1069/1	1725

Kantate *Unser Mund sei voll Lachens*, BWV 110/1	1725
Ouvertüre der Partita IV aus *Clavierübung I* (für Cembalo), BWV 828/1	1728
Ouvertüre in D (für Orchester), BWV 1068/1	1731
Ouvertüre in c (für Cembalo), BWV 831/a	Spätestens 1733
Kantate *In allen meinen Taten*, BWV 97/1	1734
Ouverture nach Französischer Art aus *Clavierübung II* (für Cembalo), BWV 831/1	1735
Ouvertüre in h (für Orchester), BWV 1067/1	1738/39
Wir glauben all an einen Gott (Orgel-Choral manualiter) aus *Clavierübung III*, BWV 681	1739
Variation 16 aus *Clavierübung IV*, (*Goldberg-Variationen*), BWV 988	1741
Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese aus *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080/6	1740er Jahre

Tabelle aufbauend auf einem Aufsatz von Werner Breig.[64]

Der Grafik nach interessierte sich Bach für die Ouvertüre in seinen frühen Jahren mit der Ouvertüre in F-Dur (im Andreas-Bach-Buch enthalten) und der Ouvertüre in g-Moll und erst deutlich später wieder während der Leipziger Zeit mit den Clavierübungen und Orchestersuiten. Die *Six Suittes de clavessin* von Charles Dieupart (1667-1751) erschienen in dem Jahr im Druck, in dem Bach die beiden Ouvertüren komponierte, was für eine Rezeption der Stücke Dieuparts spricht, die Bach allerdings erst in den Jahren 1709-1714 kopierte.

64 Vgl. Breig, Werner, „Französische Ouverture und „Stile francese“ in Bachs Werken für Tasteninstrumente“, in: *Beiträge vom Symposium „Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen“ am 8. November 2003 im Rahmen des 4. „Köthener Herbstes“* (=Cöthener Bach-Hefte 12), Köthen 2004, S. 104-105.

Vermutlich hatte Georg Böhm (1661-1733) Bach auf sie aufmerksam gemacht.[65] Beide Ouvertüren eint eine leichtflüssige Polyphonie im fugierten Mittelteil des Eingangssatzes mit wechselnder Stimmenzahl. Während die Ouvertüre in F-Dur zweiteilig ist, umrahmt der Graveteil der Ouvertüre in g-Moll den fugierten Teil und ergänzt zur Dreiteiligkeit.[66]

Die Ouvertüre ist als Werktypus, Satzart oder als Komplex von satztechnischen Merkmalen in Form ihres charakteristischen Rhythmus in allen Teilen der Leipziger *Clavierübung* präsent.[67] In *Clavierübung I* in Form des *Ouverture* betitelten Eröffnungssatzes der vierten Partita, in *Clavierübung II* mit der *Ouverture nach Französischer Art*, BWV 931, in *Clavierübung III* kommt der Satz *Wir glauben all an einen Gott,* BWV 681 dem Ouvertürenstil sehr nahe, ist allerdings nicht als solcher bezeichnet und in *Clavierübung IV* mit der Variation 16 *Canone alla Quarta.* In der *Kunst der Fuge* (es wird vermutet, dass Bach diesen Zyklus als Clavierübung V konzipiert hat) taucht der punktierte Ouvertürenrhythmus im Contrapunctus VI mit der Zusatzbezeichnung *in stilo francese* auf.

Bachs vier Orchestersuiten, die allesamt mit einem Ouvertürensatz eröffnet werden, sind für die *Ouverture nach Französischer Art,* BWV 831 von besonderer Bedeutung, da mit ihr eine Orchestersuite mit einem Tasteninstrument dargestellt wird. Es ist nicht klar, ob sie in Leipzig oder schon in Köthen entstanden.[68] Die Datierung der Orchestersuiten ist schwierig. Christoph Wolff setzt das Kompositionsjahr der Suite in C-Dur, BWV 1066, auf 1725, h-moll BWV 1067, als spätestes Orchesterwerk überhaupt auf 1739, die Suiten in D-Dur, BWV 1068 und BWV 1069, auf 1730 oder später.[69] Jedenfalls sind die Orchestersuiten zeitlich relativ nahe an der Französischen Ouvertüre, BWV 831 entstanden.

---

65 Vgl. ebd. S. 106-107.

66 Vgl. ebd. S. 106.

67 Vgl. ebd. S. 123.

68 Vgl. Großpietsch, Christoph, „„In Deutschland nicht mehr üblich?" Suite, Gattung, Zeit, Geschmack in Orchesterwerken Bachs und Graupners", in: *Bachs Orchesterwerke* (=Dortmunder Bachforschungen 1), hrsg. von Martin Geck und Werner Breig, Witten 1997, S. 321–328. , S. 321.

69 Martin Geck datiert die Suiten insgesamt früher in die Cöthener Zeit, da sie als Hof-, Repräsentations- und Gebrauchsmusik „mit ihren bunten Divertissements" zu Unterhaltungszwecken dienen. Begründung dafür ist, dass der repräsentative und formale Anspruch an die Ouverture die Arbeit mit thematisch-motivischer Arbeit erschwert, da Form und Struktur einer solchen Suite formal sehr streng sind und wenig Handlungsspielraum lassen. Da die Prinzipien autonomen Komponierens mit thematisch-motivischer Arbeit Bach zu Lebensende hin immer wichtiger wurden, habe ihn die Ouvertüre später nicht mehr interessiert. Dies wird von der These Werner Breigs gestützt, dass Bach einmal gefundene Lösungen nicht aufgegeben hat.

Vgl. Fechner, Manfred, „Ouverturen-Suiten "auf neue Art": Johann Friedrich Faschs Beitrag zur Fortentwicklung der Orchestersuite – Eine Skizze", in: *Bachs Orchesterwerke* (=Dortmunder Bachforschungen 1), hrsg. von Martin Geck und Werner Breig, Witten 1997, S. 329–334.

Gerade die Suite in h-Moll ist in ihrer Machart besonders französisch inspiriert. Bach lernte den Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768) 1717 in Dresden kennen, wo dieser als erster Flötist an der Dresdner Hofkapelle angestellt war. Es spricht vieles dafür, dass Buffardin Bach dazu inspirierte, die Traversflöte virtuos in den Orchesterwerken einzusetzen, wie es der Fall in BWV 1067 ist.[70] Ähnlich wie in der *Ouvertüre nach Französischer Art,* BWV 831 baute Bach auch in dieser Orchestersuite typisch französische Galanteriesätze ein, wie die beiden Bourées und die berühmte Badinerie. Der Ouvertürensatz ähnelt in seinen Dimensionen mit dem langen fugierten Zwischenteil ebenfalls der Ouvertüre BWV 831 und in der Sarabande legte Bach mit dem Quintkanon ebenfalls einen Fokus auf kontrapunktische Strenge, so wie in der vierstimmig gehaltenen Sarabande aus BWV 831.

In diese Zeit fällt auch Telemanns *musique de table* und seine Charaktersuiten sowie Händels suitenähnliche Concerti, op. 3 und op. 6. Von Graupner liegen 78 Ouvertürensuiten vor,[71] bei denen der von Telemann, Mattheson und Quantz später beschriebene „vermischte Geschmack" nachvollzogen werden kann. Die Einzelsätze in dem französischen Genre tragen italienische Titel.[72] Auch bei Bach kommt dieser vermischte Geschmack zum Tragen, wenn er beispielsweise in der Orchestersuite h-Moll, BWV 1067 italienisch anmutende konzerthafte Passagen einflechtet. Desgleichen ist bei Johann Wilhelm Hertel (1727-1789), Fasch oder Telemann zu beobachten. Fasch ist mit 85 vorliegenden Ouvertürensuiten einer der prominentesten Hauptvertreter der Ouvertüre und auch in Bezug auf seine Breitenwirksamkeit (Bestände seiner Manuskripte liegen in verschiedenen Musikbibliotheken Deutschlands vor) erwähnenswert. Eigener Aussage zufolge war sein Modell Telemann, denn er schreibt:

> „[D]aß ich aus meines geehrtest- und geliebtesten Freunde, des Herrn Capellmeister Telemanns schönen Arbeiten damahlen meist alles erlernete, indem ich solche mir, besonders bey den Ouverturen, beständig zum Master nahm."[73]

Fasch war „Kollege" und Bekannter Bachs. Mutmaßlich hatte Bach auch das Notenmaterial von bis zu zehn Ouvertüren von Fasch.[74] Dessen „Concert-

70 Vgl. Härtwig, Dieter, „Buffardin, Pierre-Gabriel", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/20375.

71 Vgl. Fechner, „„Ouverturen-Suiten "auf neue Art", S. 322.

72 Vgl. ebd. S. 326.

73 „Lebenslauf des Hochfürstlichen Anhalt-Zerbstischen Capellmeisters, Herrn Johann Friedrich Fasch", in: *„Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik,* Bd. III, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1757, S. 125., zit. nach Fechner, „„Ouverturen-Suiten „auf neue Art"", S. 330.

74 Vgl. Glöckner, Andreas, „Französische Ouvertüren (Suiten) in Bachs Aufführungsrepertoire", in: *Beiträge vom Symposium "Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen"* (=Cöthener Bach-Hefte 12), hrsg. von Landkreis

Stuben"-Verzeichnis von 1743, welches als Generalbestandsaufnahme des Zerbster Notenbestandes diente, nennt 68 Ouvertüren aus seiner Produktion, aber auch 43 aus der Feder Telemanns.[75] Insgesamt liegen noch 85 Ouvertürensuiten von Fasch vor. Seine produktivste Phase, was die Komposition von Ouvertüren betrifft, lag also noch vor 1743.[76]

Johann Sebastian Bach kannte Ouvertürensuiten von Fischer[77] und hat nachweislich Ouvertüren von Johann Bernhard Bach (1676-1749) mit dem Collegium Musicum aufgeführt.[78] In der Möllerschen Handschrift[79] gibt es die Ouvertüre in Es-Dur in Klavierfassung von Telemann und eine Ouvertüre in Partitur von Johann Anton Coberg (1650-1708).[80] Die 1734 verzeichnete und anschließend unter Erben aufgeteilte Musikaliensammlung des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg (1677-1734), den Johann Sebastian Bach im Winter 1718/1719 in Berlin kennenlernte, weist „53 starcke Ouverturen von verschiedenen Meistern" auf. Vergleichsweise stehen dagegen allerdings über 200 Concerti, was für die höhere Popularität des Concertos spricht.

Bachs Berührungspunkte mit französischer Musik

Abschriften und Umwege über deutsche Komponisten

Die *Möllersche Handschrift* (Mö) und das *Andreas-Bach-Buch* (ABB) sind zwei der wichtigsten Quellen für Stücke, die Bach kannte, wertschätzte und zu denen er selbst Kompositionen handschriftlich beitrug. Es handelt sich um zwei handschriftlich verfasste Sammlungen von Werken aus der Feder von Johann Christoph Bach, Johann Sebastian Bach und weiteren anonymen Schreibern. Mö weist 54 Stücke auf, von denen bis auf Mö 1-4 und Mö 35 alle Werke für Tasteninstrument sind.

Köthen u.a., Köthen 2004, S. 87.

75 Vgl. Schulze, Hans-Joachim, „Zum geschichtlichen Umfeld von Bachs Orchestersuiten", in: *Beiträge vom Symposium "Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen"* (=Cöthener Bach-Hefte 12), hrsg. von Landkreis Köthen u.a., Köthen 2004, S. 76.

76 Laut Manfred Fechner geht Fasch in seinen Ouvertürensuiten mit dem Fugatoteil des Kopfsatzes der Suite erstaunlich flexibel um, gibt die fugierte Form auf und ersetzt sie durch ein Geflecht an autonomen Stimmen oder komponiert sogar homophon. Fasch experimentiere mit der Ouvertüre und nähere sich der Gattung der „Sinfonie" an.

Vgl. Fechner, , „„Ouverturen-Suiten "auf neue Art", S. 333.

77 Vgl. Schulze, „Zum geschichtlichen Umfeld von Bachs Orchestersuiten", S. 74.

78 Glöckner, Andreas, „Französische Ouvertüren (Suiten) in Bachs Aufführungsrepertoire", S. 86.

79 Hierzu mehr im folgenden Kapitel.

80 Vgl. Schulze, „Zum geschichtlichen Umfeld von Bachs Orchestersuiten", S. 74.

Die Sammlung Mö war 1707 abgeschlossen und beinhaltet auch französisches Repertoire von Nicolas Lebuège (1631-1702) und Jean-Baptiste Lully, sowie die Verzierungstabelle von Charles Dieupart.[81]

Das *Andreas-Bach-Buch* ist erst 1715 fertiggestellt worden, was nicht heißt, dass zeitgleich mit der Möllerschen Handschrift daran gearbeitet wurde. Es enthält 57 Werke für Tasteninstrument, darunter Werke von Louis Marchand und Marin Marais.[82]

Es gibt aber auch außerhalb von Mö und ABB handgefertigte Abschriften französischer Komponisten. Nicolas de Grignys (1672-1703) *Premier livre d'orgue* (1699) und Jean-Henri D'Angleberts Verzierungstabelle aus seinen *Pièces de clavecin* (1689) sind in Bachs Abschrift in einem Manuskript überliefert.[83] Dort enthalten ist auch eine handschriftliche Kopie der *Six Suittes de clavessin* (kopiert von einem Druck von Roger[84] in Amsterdam, 1701) von Charles Dieupart.[85] Studien der Handschrift haben ergeben, dass Bach das Manuskript über mehrere Jahre hinweg fortgeführt hat.[86]

Die im ersten Kapitel abgebildete Verzierungstabelle von D'Anglebert rezipierte Bach darüber hinaus in der Verzierungstabelle des *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach,* das ab Januar 1720 begonnen wurde.[87]

---

81 Der Rest der Sammlung besteht aus Stücken von Johann Sebastian Bach selbst, norddeutschen Komponisten wie Nicolaus Bruhns oder Dietrich Buxtehude, italienischem Repertoire von Tomaso Albinoni, aber auch einen Komplex mit Stücken von Georg Böhm und Johann Adam Reincken (Mö 6-21), die Bach aus seiner Studienzeit in Lüneburg, wo er Kontakt mit Böhm und Reincken hatte, mitgebracht haben könnte.

Vgl. Zehnder, Jean-Claude: *Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs,* Schwabe 2009, S. 345.

82 Es befinden sich auch Stücke von Johann Sebastian Bach, Kuhnau, Telemann und Fischer in der Sammlung.

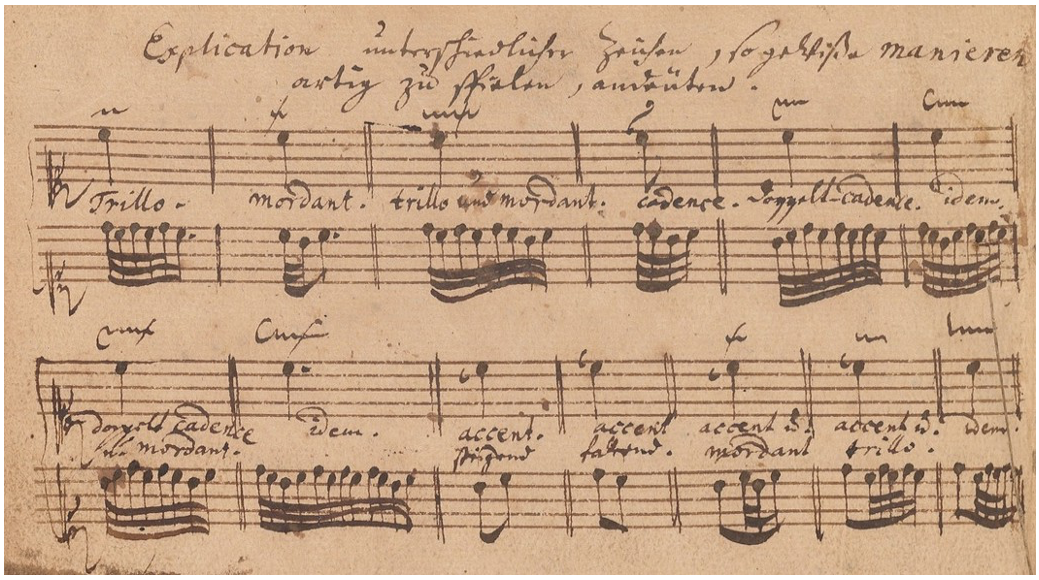
83 Mus. Hs. 1538.

84 Einmal mehr zeigt sich, wie Estienne Roger maßgeblich dazu beitrug, Musikalien europaweit zu verbreiten. Sein Druck von Le Rouxs *Pièces de Clavessin* ist undatiert, findet aber Erwähnung in seinem Katalog, der 1716 erschien. Die Publikation muss folglich zwischen 1705 und 1716 erfolgt sein. Walther kannte LeRouxs Stücke jedoch schon vor seinem Lexikoneintrag, denn es existieren Abschriften seiner Hand der *Pièces de Clavessin* von Le Roux, die sich in einer Sammlung mit Stücken von D'Anglebert, Dandrieu, Dieupart und Marchand befinden (Mus.ms.Bach P 801). Bach stand in engem Kontakt zu Walther.

85 Vgl. Stauffer, George, „Boyvin, Grigny, D'Anglebert, and Bach's Assimilation of French Classical Organ Music" (=Early Music 21/1), Oxford 1993, S. 83.

86 Von 1709 bis 1712 kopierte Bach das *Premier livre d'orgue* von Grigny und die *Six Suittes* von Dieupart bis zur f-Moll Suite. Um 1714 vervollständigte er die *Six Suittes* mit der Suite in h-Moll.

87 Vgl. Wollny, Peter, „Bach, Einzeldarstellungen, Wilhelm Friedemann, Biographie", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/13787.



Verzierungstabelle, *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach.*[88]

Da das *Clavier-Büchlein* als didaktisches Lehrwerk konzipiert wurde, zeigt das Beispiel die Wichtigkeit auf, die Bach den französischen *agréments* für das Erlernen eines angenehmen Cembalospiels beimaß.

Von François Couperin gibt es unter anderem eine Transkription des Rondeau *Les Bergeries* im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach. Jacques Boyvins *Premier livre d'orgue* (1689) und *Second livre d'orgue* (1700) sind durch eine Abschrift des Bachschülers Johann Caspar Vogler (1696-1763) überliefert, der mit Bach in Weimar von 1710 bis 1715 studierte.[89] Bach kannte zudem Werke von Gaspard Le Roux, die er über Johann Gottfried Walther, Bachs Cousin, kennengelernt haben muss. In Walthers *Musikalisches Lexicon* (1732) ist folgender Eintrag zu finden: „Roux. Von seiner Arbeit hat man Piéces vor 1 und 2 Clavecins, so bey Roger in Kupfferstich zu bekommen sind.“[90]

Den größten Einfluss auf Bach in Bezug auf französische Musik hatte wohl Georg Böhm, der selbst einen französischen Einschlag in seiner Musik zeigt. Als Bach in seinen jungen Jahren bei ihm in Lüneburg lernte, setzte er sich besonders mit Kompositionen für Cembalo im französischen Stil mit Böhm auseinander.[91] Dieser gab ihm vermutlich die *Pièces de clavecin* (Paris 1677), als

88 US-NHub Music Deposit 31.

89 Das würde bedeuten, dass sich Bach während seiner Weimarer Zeit intensiv mit französischer Stilistik auseinandergesetzt hat.

Vgl. Wollny, „Bach, Einzeldarstellungen, Wilhelm Friedemann, Biographie“.

90 Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon,* 1732, S. 535, zit. nach McKean, John Hansmann, „Gaspard Le Roux’s Pièces de Clavecin: Issues of Textuality and Transmission“, Cambridge 2011, S. 6.

91 Dafür spricht, dass sich die Orgel in der Johanniskirche, in der Böhm tätig war, zu Bachs

auch die Verzierungstabelle und Suiten von Charles Dieupart (Amsterdam 1701-1702) mit, die zusammen mit Böhms eigenen Suiten, vom *Style luthé* charakterisiert, in Mö und ABB abgebildet sind.[92] Dort sind auch Suiten oder vereinzelte Tanzsätze im französischen Stil von Christian Flor (1626-1697), Böhms Vorgänger, Christian Ritter (ca. 1645-1725), Georg Telemann alias „Melante", Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712) und Johann Caspar Ferdinand Fischer. Auch Johann Kuhnaus (1660-1727) Partiten und biblische Sonaten könnten Bachs französischen Stil ebenfalls beeinflusst haben.[93]

Wie Johann Nikolaus Forkel im Nekrolog anführt, lernte Bach während seiner Lüneburger Lehrjahre französische Orchestermusik durch die Hofkapelle von Celle kennen. Dies jedoch nicht in Celle, das zweimal so weit von Lüneburg entfernt war wie Hamburg, sondern in der fürstlichen Burg von Lüneburg. Der Tanzmeister Thomas de la Selle (1699-1763), der Mitglied der *Ritter-Academie*[94] war, arbeitete in der Lüneburgischen Hofkapelle und könnte Bach über diese Verbindung Zugang zur Burg verschafft haben, wo Bach den französischen Stil und die spezielle Aufführungspraxis studieren konnte. Diese Erfahrung komplementierte sein Studium von französischer Cembalomusik, Ouvertüren und Ballette.[95]

Ein weiteres nennenswertes Ereignis ist der musikalische Wettstreit zwischen Louis Marchand und Bach, der 1717 in Dresden bei Graf Flemming, ein großer Unterstützer Bachs, organisiert wurde.[96] Marchand erschien jedoch nicht an Zeit und Ort und reiste, wahrscheinlich um eine Niederlage zu verhindern, vorzeitig ab. Auch wenn beide Komponisten sich nicht persönlich kennenlernten, zeigt Bachs Studium von Marchands Werken sein tiefes Interesse an französischer Musik.

Christoph Wolff schreibt, dass besonders in den Englischen Suiten aus der Weimarer Zeit die Ambition, französisch zu komponieren offensichtlich ist. Dies zeigt sich in der französischen Titelbezeichnung von BWV 606a: „*Prelude avec les Suites / composée / par / Giov: Bast: Bach*". Gleichzeitig sind aber auch konzertierende italienische Elemente vorhanden.[97]

Lüneburger Zeit im Umbau befand.

Vgl. Wolff, Christoph „J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century" (=Bach Studies 2), hrsg. von Daniel R. Melamed Bach, Cambridge 1995, S. 62.

92 Vgl. Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician,* New York 2001, S. 61- 62.

93 Ähnlichkeiten sind sichtbar zwischen der Sarabande der zweiten Partita, BWV 826 aus der Klavierübung I und der Sarabande der sechsten Französischen Suite, BWV 817.

Wilkinson, Tom, "Musical influences on the young J.S. Bach" (=RCO journal 9), London 2015, S. 12.

94 Die *Ritter-Academie* war eine Schule französischen Einschlags für Adelige, die dort Unterricht in Latein, aber auch höfischen Disziplinen, wie Reiten, Fechten und Tanzen bekamen. Zudem wurden regelmäßig französische Schau- und Singspiele abgehalten. Bach kam mit der *Ritter-Academie* an der Lateinschule St. Michaelis in Lüneburg in Kontakt.

95 Vgl. Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician,* S. 65-66.

96 Vgl. ebd. S. 180-181.

97 Vgl. ebd. S. 182.

Johann Sebastian Bachs
Ouverture nach Französischer Art, BWV 831

Kontextualisierung und Genese

Die Französische Ouvertüre, BWV 831 wurde 1735 im Druck herausgegeben. In welchem Lebensabschnitt befand sich Bach zu diesem Zeitpunkt? Was waren die äußeren Umstände und was trieb ihn um?

Am 23. August 1730 schreibt Bach als Reaktion auf die Anschuldigung, er würde seinen Pflichten als Thomaskantor nicht nachkommen einen Brief an den Leipziger Rat, aus dem einige Informationen zu entnehmen sind:

> „[...] Da nun aber der itzige status musices gantz anders weder ehedem beschaffen, die Kunst üm sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderenswürdig geändert, dahero auch die ehemahlige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will, und mann üm so mehr einer erklecklichen Beyhülffe benöthiget ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren, die neüen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem Compositori und deßen Arbeit satisfaction / zu geben, hat man die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als veringert werden, dem Choro Musico gar entzogen. Es ist ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teütschen Musicis praetendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Franckreich, Engeland oder Pohlen, sofort ex tempore zu musiciren, weie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vonhero studiret ja fast auswendig können, überdem auch quod notandum in schweren Solde stehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, praestiren können; man solches doch nicht consideriren will, sondern läßet Sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin dencken kan, üm sich zu peffectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darff man nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden; Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der / Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem iede Persohn nur ein eintziges Instrument zu excoliren hat, es muß was trefliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluß ist demnach leicht zu finden, dass bey ceßirenden beneficiis mir die Kräffte benommen werden, die Music in beßeren Stand zu setzen [...].“[98]

98 „1730, 23. August (Leipzig): Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig“, in: *Bach-Dokumente 22* (=Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach, IX/Supplement 1/I), hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1982, S. 60-66.

Aus diesem Zitat werden drei Positionen deutlich:

1. Der musikalische Stil hat sich verändert und zwar zum Positiven.
2. Es wird von Musikern verlangt, mit verschiedenen nationalen Stilen bestens vertraut zu sein.
3. Die Situation der Musiker in Dresden ist beneidenswert.

Bach war nicht mehr zufrieden mit seiner Stelle als Thomaskantor in Leipzig. In einem Brief am 28. Oktober 1730 an seinen Schulfreund Georg Erdmann (1682-1736) schreibt er sinngemäß, die Autoritäten der Stadt Leipzig seien nicht in Musik interessiert, sodass er sich gezwungen fühle, sein Glück anderweitig zu suchen.[99]

Während es in Leipzig mit dem musikalischen Leben bergab ging, sah dies in Dresden ganz anders aus. Dort hatte die Neuaufstellung der Italienischen Oper Mitte der 1720er Jahre begonnen. Dies führte 1730 zu Engagements von hochkarätigen italienischen Sängerinnen und Kastraten, ausgesucht vom sächsischen Botschafter in Venedig persönlich und der Anstellung des äußerst erfolgreichen Komponisten Johann Adolph Hasse 1731.[100]

Auch wenn Bach seine Leipziger Anstellung nicht mehr verließ, fühlte er sich zu Dresden fortan hingezogen und schuf verschiedene Anknüpfungspunkte. Zum einen spielte er 1725 in der Dresdener Sofienkirche ein Orgelkonzert, was sehr gut aufgenommen wurde, (auch der nicht stattgefundene musikalische Wettstreit zwischen Bach und Marchand in Dresden 1717 war ein immenser Erfolg für Bach), hörte sich die Dresdener Hofkapelle mit seinem Sohn Wilhelm Friedeman Bach (1710-1784) an und begann, das bereits erwähnte Traktat *Der Generalbass in der Composition* des Dresdener Hofkapellmeisters Johann David Heinichen als offizieller Vertragspartner zu verkaufen.[101] 1733 gab er die Erstfassung der h-Moll-Messe, BWV 232, bestehend aus Kyrie und Gloria heraus und widmete die Aufführungsstimmen dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II (1696-1763).

Auch musikalisch näherte er sich dem neuen „galanten" Stil in Dresden an. Er übernahm beispielsweise die Leitung des *Collegium Musicum,* wie er in einem Brief an seinen ehemaligen Schüler Christoph Gottlob Wecker (1700-1774) vom 20.03.1729 ankündigt, wo er fortan weltlichere Musik wie seine eigenen Cembalokonzerte musizierte.

99 Vgl. Marshall, Robert Lewis, *The music of Johann Sebastian Bach. The sources, the style, the significance,* New York 1989, S. 26.

100 Vgl. ebd. S. 26.

101 Vgl. ebd.

Doch was genau macht diesen „galanten Stil“ aus? Robert L. Marshall gibt vier Charakteristika an:[102]

1. Melodien stammen häufig von Volksliedern und -tänzen.
2. Die komplexe Harmonik des Spätbarock wird reduziert und der harmonische Rhythmus, die Geschwindigkeit der Harmonieänderung verringert.
3. Polyphonie und Imitationsformen werden von einfachen Melodien abgelöst.
4. Lange, wie frei improvisiert und teils exzentrisch wirkende Melodiebögen werden durch klar strukturierte Taktgruppenbildungen ersetzt.

In Clavierübung II, dem Zyklus, dem dieses Werk entstammt, zielt Bach auf das Darstellen der Nationalstile ab, indem er der *Ouverture nach Französischer Art*, BWV 831 das *Concerto nach Italiaenischem Gusto*, BWV 971 voranstellt. Der Originaltitel des Zyklus lautet:

> *„Zweyter Theil der / Clavier Ubung / bestehend in / einem Concerto nach Italiaenischen Gusto / und / einer Overture nach Französischer Art / vor ein / Clavicymbel mit zweyen / Manualen. / Denen Liebhabern zur Gemuths-Ergötzung verfertiget. / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Saechss: Weissenfelss:Capellmeistern. / und / Directore Chori Musici Lipsiensis. / in Verlegung / Christoph Weigel Junioris.“*

Eine Frühfassung BWV 831a der *Ouverture nach Französischer Art* in h-Moll existiert in der Tonart c-Moll. Sie ist über eine Abschrift[103] der Hand Anna Magdalena Bachs (1701-1760) überliefert und muss vor Mitte 1733 entstanden sein.[104] Die Frühfassung in c-Moll weist Differenzen zur späteren h-Moll-Fassung auf. Die Papierform und das Wasserzeichen sind zwischen 1727 und 1731 in Bach-Quellen nachweisbar. So ist das Werk wohl zeitnahe nach Komposition der 1. Clavierübung komponiert worden, könnte aber auch schon vor der Ouvertüre der 4. Partita der Clavierübung 1 entstanden sein. Ebenfalls zeitnah liegt die Komposition der Orchestersuiten.

Bach transponiert die Ouvertürensuite für den Druck 1735 bei Christoph Weigel (Sohn) in Nürnberg (Zweitauflage 1736) nach h-Moll. Dies ist verwunderlich, da die ursprüngliche c-Moll-Fassung den Tonumfang nach

102 Vgl. ebd. S. 33-34.

103 D B, P 226/9.

104 Vgl. Emery, Walter, in: *Kritischer Bericht. 2. Teil der Klavierübung: BWV 971, 831, 831a* (=Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach. Serie V, Bd. 2), hrsg. von Walter Emery und Christoph Wolff, Kassel 1981. S. 48.

unten hin vollständig ausnutzt. Es wird angenommen, dass Bachs Cembalo bis zum Kontra-G reichte. In der c-Moll-Fassung wird dieser Ton in T. 77 und T. 162 der Ouvertüre und T. 12 der Bourée II verwendet. In der h-Moll-Fassung sind diese Stellen modifiziert worden, um das Kontra-Fis zu vermeiden.[105]

Da Bach den Umfang des Cembalos nach oben hin nicht ganz ausnutzte, was die Transposition einen Halbton tiefer erklären würde, müssen andere Gründe gesucht werden. Walter Emery führt im Kritischen Bericht der *NBA* die Hypothese an, Bach habe das begonnene tonartliche Ordnungsschema der sechs Partiten aus Clavierübung I (B-c-a-D-G-e) mit den Tonarten des Italienischen Konzerts (F-Dur) und der Französischen Ouvertüre vervollständigen wollen, merkt jedoch an, dass eine Transposition nach f-Moll mehr Sinn ergeben würde:

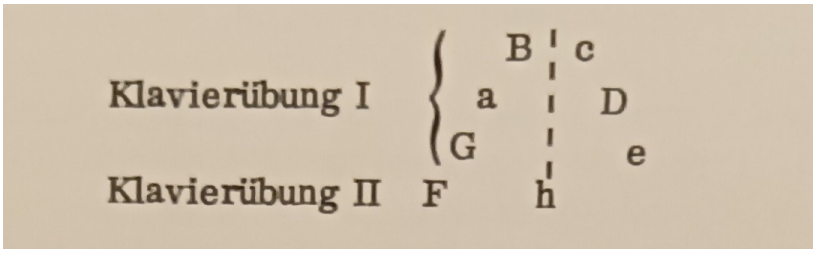


Abb.[106]

Vermutlich wollte Bach lediglich mit dem Tritonusabstand F-Dur (die Tonart des Italienischen Konzerts) zu h-Moll symbolisch den Kontrast italienischer Stil - französischer Stil verdeutlichen.[107] Ein Hinterfragen der tonartlichen Bedeutung von h-Moll erübrigt sich daher, da Bach abstraktere Gründe für die Verwendung der Tonart hatte.

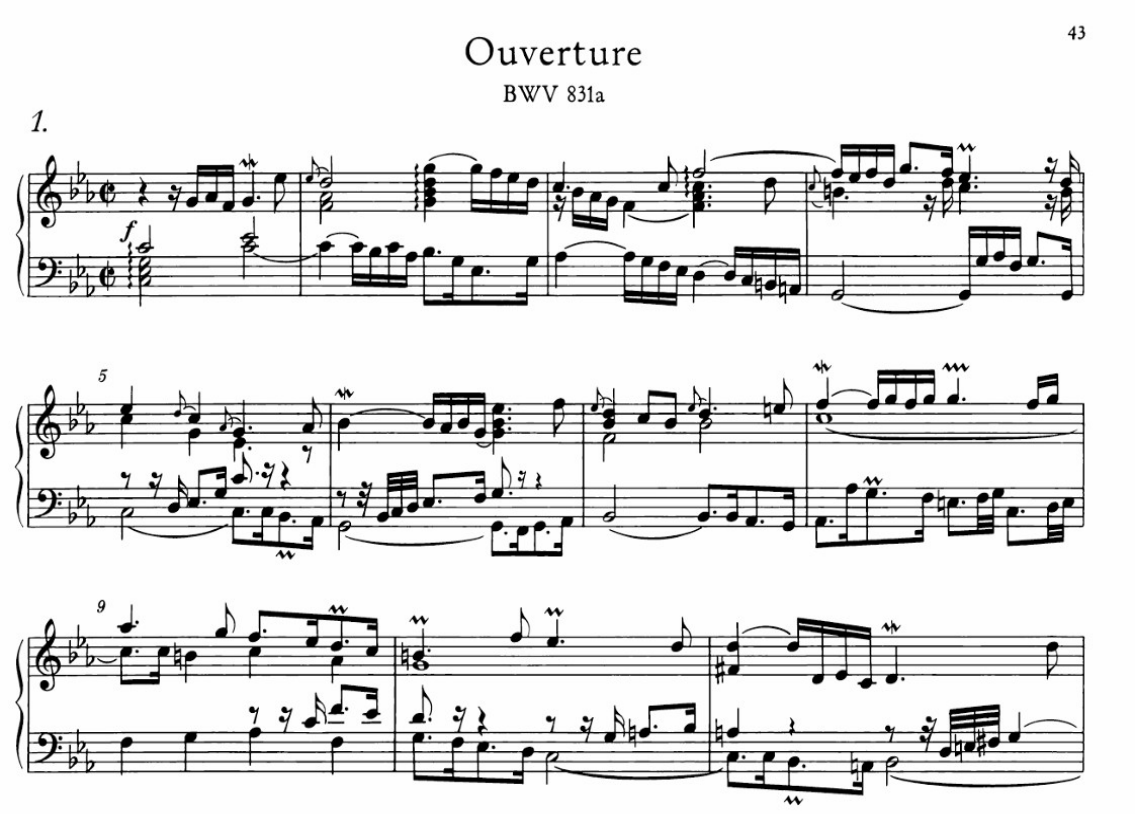
Auffällig ist, dass in der Frühfassung in c-Moll im einleitenden Ouvertürensatz Sechzehntelläufe stehen, die in der späteren h-Moll-Fassung zu Zweiunddreißigstel-Läufen umgewandelt werden. Im Kritischen Bericht der *NBA* steht hierzu die Hypothese, dass Bachs Schüler wussten, dass die Sechzehntel als Zweiunddreißigstel zu spielen sind und daher die Sechzehntel-Version in der frühen c-Moll-Fassung ausreichte. Bach wendete sich mit der Druckfassung in h-Moll und dem Titel *Clavier-Übung II* jedoch an ein breiteres Publikum und konnte diese Kenntnis nicht voraussetzen. Dies könnte Grund für die Änderung sein.[108]

105 Vgl. ebd. S. 49.

106 Ebd. S. 50.

107 Vgl. Leisinger, Ulrich, „Vorwort“, in: *Johann Sebastian Bach. Französische Ouverture BWV 831, 831a* (=Wiener Urtext Edition), Wien 2000, S. 3.

108 Vgl. Emery, *Kritischer Bericht,* S. 51.



Johann Sebastian Bach, „Ouverture“, BWV 831a, T. 1-11.[109]

Dies erklärt ebenfalls die parallel existierende Schreibweise von Sechzehnteln in BWV 831a und Zweiunddreißigsteln in der Ouvertüre der 4. Partita aus *Clavier-Übung I*, die zeitnah mit der Entstehung von BWV 831a gedruckt wurde.

Überblick auf Aufbau und Form

Der Titel *Ouverture nach Französischer Art,* BWV 831 verspricht keine Komposition, bei der Wert auf größtmögliche Originalität gelegt wird, sondern eine Komposition, die stilistisch repräsentativ ist. Es handelt sich um eine Ouvertürensuite mit insgesamt elf Tanzsätzen, darunter Galanteriesatzpaare (Gavotte, Passepied, Bourrée), in folgender Reihenfolge: Ouvertüre, Courante, Gavotte I + II, Passepied I + II, Sarabande, Bourrée I + II, Gigue, Echo. Die Besonderheit dieser Ouvertürensuite ist, dass Bach sie orchestral gedacht komponiert hat. Dynamikanweisungen wie *forte* und *piano* beziehen sich auf das untere und obere Manual und stehen für Tutti und Solo des imaginären

109 Diese und die im Folgenden verwendeten Noteneditionen von BWV 831 entstammen der *NBA* V/2, hrsg. von Walter Emery, Kassel 1977.

Orchesters.

In einem ersten Schritt wird ein Überblick auf die Gesamtform von BWV 831 verschafft. Es lohnt sich, einen Blick auf die Proportionierung der Sätze in BWV 831 zu werfen. Auffällig ist die enorme zeitliche Ausdehnung des fugierten Mittelteils des Eingangssatzes (zudem wiederholt), der in seinen Dimensionen jegliches Gleichgewicht gegenüber den ihn umrahmenden Graveteilen sprengt, aber auch die nachkommenden Sätze, die meist nur ein bis zwei Minuten dauern, völlig überschattet. Allein die nachkommenden Tanzsätze in ihrer Gesamtheit stellen ein angemessenes Gegenüber zum Einleitungssatz dar, weshalb sich BWV 831 nicht gut dafür eignet, auszugsweise gespielt zu werden.

Eine solche ungleiche Proportionierung zwischen Einleitungssatz und den nachfolgenden Sätzen ist eher untypisch für französische Ouvertürensuiten.[110]

Eine Allemande könnte als Anschlusssatz an die Ouvertüre eine passende Fortsetzung auf einen solch ausufernden Einleitungssatz darstellen. Sie fehlt jedoch, denn Bach schließt, so wie in seinen vier Orchestersuiten, direkt eine Courante an den Einleitungssatz an und lässt die Allemande aus. Auch hier ist noch einmal der Verweis auf das mitgedachte Orchester spürbar. Die Courante ist in ihrer Machart allerdings nicht sehr charakteristisch für eine Courante und bietet sich als „Zwitterwesen“ an.[111]

Die sehr streng gehaltene Sarabande umrahmt Bach mit aufgelockerten Paarsätzen, sogenannten Galanteriesatzpaaren, eine damalige Modeerscheinung.[112] Die Sarabande ist somit von Gavotte I + II und Passepied I + II einerseits, und Bourrée I + II andererseits umgeben.

Fraglich ist, warum Bach nicht mit der Gigue abschließt, wie es in den Französischen Suiten, Englischen Suiten und Partiten geschieht. In der Französischen Ouvertüre beschließt das Echo das Ende. Auch in den vier Orchestersuiten schließt Bach mit Ausnahme der Suite in D-Dur, BWV 1068 nicht mit der Gigue ab.[113] In BWV 831 ist daher die Gigue auch in ihrer Machart

110 Dazu später ein Beispiel anhand der *Ouverture de Cadmus et Hermione de Mr. De Lully* in der Transkription von Jean-Henri D'Anglebert.

111 Das repetierende Motiv im Bassbereich gleich zu Beginn, erinnert eher an das fließende Wesen einer Allemande, das eher kontemplativ und ruhig daher kommt. Gleichzeitig sind aber auch rhythmisch unverwechselbare Markenzeichen der Courante vorhanden, wenn Bach einen Dreiertakt gegen einen Zweiertakt laufen lässt (T. 1-2 und T. 20-21 Hemiole mit dem repetierenden Motiv im Bass gegen 3er-Takt im Sopran). Ein Notenbeispiel dazu später.

112 Die Galanteriesatzpaare sind in Viertaktgruppen gegliedert, die am entsprechenden Ort im jeweiligen Satzpaar oft thematischen Bezug aufeinander nehmen. Dadurch besteht ein Wiedererkennungswert.

Bach verwendet diese Satzform eventuell in Reminiszenz an die Suiten Dieuparts.

Vgl: „Hiermit schuf Dieupart gleichzeitig die klassische energiegeladene Klaviersuite mit Galanterien des 18. Jahrhunderts.“

Van Asperen, Bob: „Dieupart François, Würdigung“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Oktober 2023, online, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/524997.

113 In den Orchestersuiten ist der Schlusssatz einmal ein Passepied in der Suite in C-Dur BWV

kein abschließendes Stück wie etwa in den Englischen Suiten oder Partiten. In der Französischen Ouvertüre ist die Gigue im Canarie-Rhythmus (Punktierte Achtel gefolgt von Sechzehntel und Achtel) gehalten, zudem zweistimmig mit Ausnahme der Schlusstakte und lässt keine Schlusswirkung zu.

Bach scheint das orchestrale Prinzip der dynamischen Kontraste, das die ganze Ouvertüre in Form von Dynamikanweisungen durchzieht, im Schlusssatz, dem Echo, auf den Kulminationspunkt zu bringen, indem er abschließend einen ganzen Satz zu dessen Prinzip erhebt. Ähnlich wie im Fugatoteil des Einleitungssatzes wird hier das italienisch anmutende konzertante Prinzip angewendet.

Im nachfolgenden Teil wird herausgearbeitet, welche Elemente in BWV 831 wirklich auf französische Quellen zurückgehen. Dafür wird jeder Einzelsatz separat unter Berücksichtigung französischer Quellen beleuchtet, die Bach gekannt hat oder die im Bachumkreis kursierten und ihn bei der Komposition von BWV 831 inspiriert haben könnten. Es ist hier nicht Aufgabe, eine Analyse von BWV 831 wiederzugeben. Ausführliche Analysen sind u.a. von Andreas Jacob[114] angefertigt worden, auf die hier zum Teil auch Bezug genommen wird. Der Fokus bleibt jedoch auf dem Quellenmaterial, das Bach zur Verfügung stand, um abschließend ein Urteil über den tatsächlichen französischen Einfluss auf dieses Werk zu fällen.

Französischer Einfluss

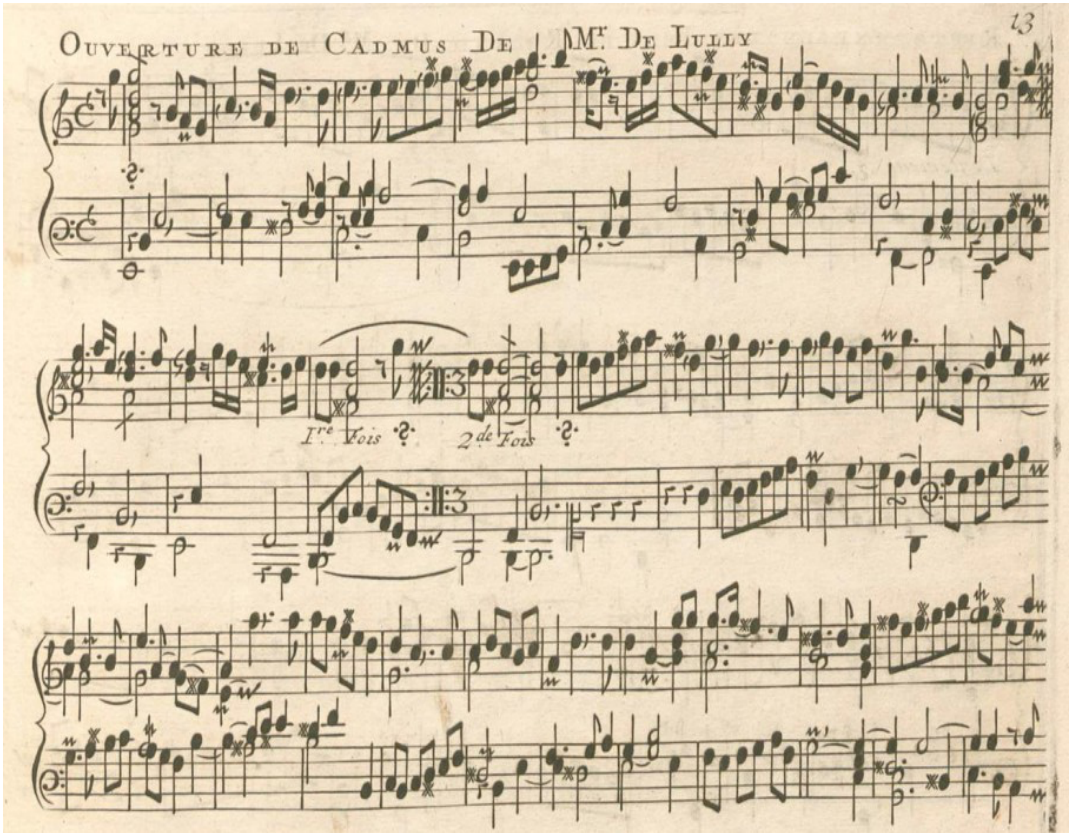
Ouvertüre

Für den ersten Satz von BWV 831 eignet sich ein Vergleich der bereits erwähnten Transkription D'Angleberts einer Ouvertüre von Lully aus der Oper *Cadmus et Hermione*. Dabei fallen Parallelen, aber auch Unterschiede auf, die es lohnt, sich genauer anzuschauen. D'Angleberts Transkription eignet sich doppelt für einen Vergleich, da Bach die Verzierungstabelle aus D'Angleberts *Pièces de clavecin* abgeschrieben hat und sich die einzelnen Stücke durchgesehen haben wird. Es ist anzunehmen, dass er D'Angleberts Transkription also kannte. Da es sich ursprünglich um eine Orchesterouvertüre von Lully handelt und Lullys Ouvertüren das Modell schlechthin waren, können Aufbau und

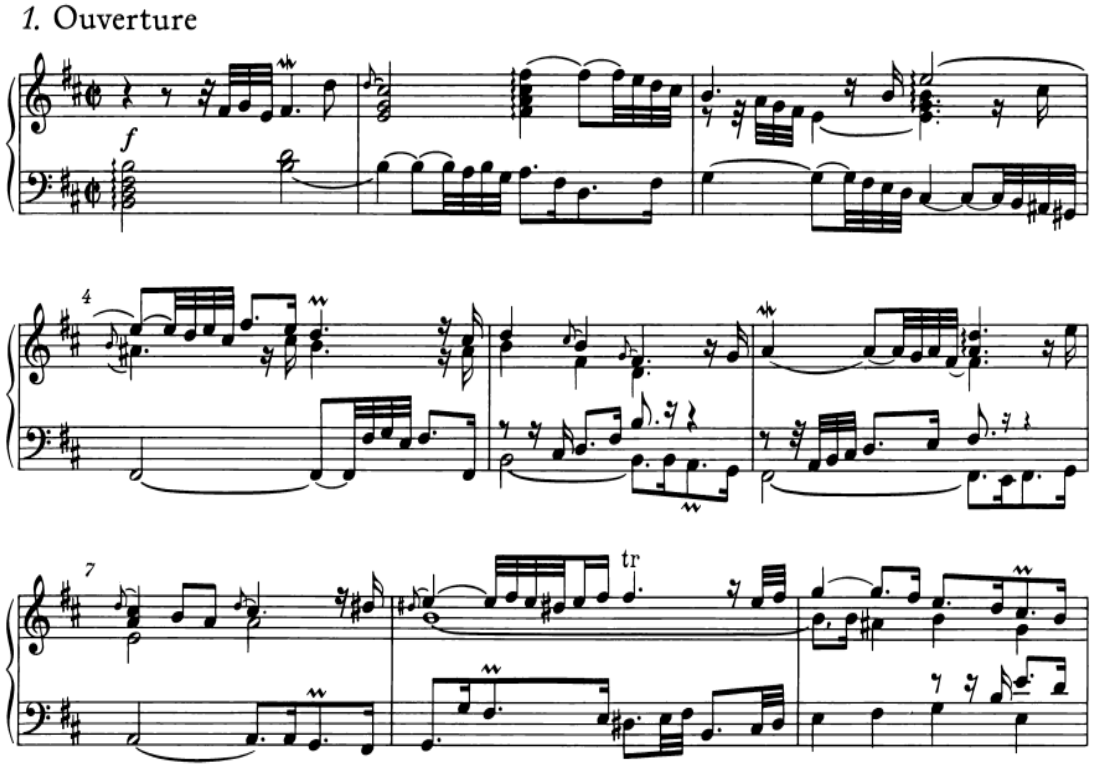
1066, eine Badinerie in der Suite in h-Moll 1067, eine Gigue in der Suite in D-Dur, BWV 1068 und eine Réjouissance in der Suite in D-Dur. Die Gigue kommt überhaupt nur einmal vor in allen Orchestersuiten, die Allemande gar nicht. Der Einleitungssatz ist meist konzertant gehalten wohingegen in den Tanzsätzen die Instrumentalgruppen schlicht gegenübergestellt werden. Ebenso wie in der *Ouverture nach Französischer Art,* BWV 831 geschieht im zweiten Satz eines Tanzsatzpaares harmonisch mehr, wohingegen der A-Teil glatter und dem Ohr vertrauter klingt.

114 Vgl. Jacob, Andreas, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* Diss., Stuttgart 1996.

harmonische Wendungen hier als Paradebeispiel französischer Ouvertürenschreibweise gewertet werden. Weiterhin kann an diesem Stück studiert werden, wie D'Anglebert eine typisch cembalistische Schreibweise, wie im Kapitel „Die französische Cembaloschule“ beschrieben, in seiner Transkription anwendet und wie Bach seinerseits mit der Aufgabe, für Cembalo zu komponieren, umgeht.



Jean-Henri D'Anglebert, „Ouverture de Cadmus de Mr. de Lully“, in: *Pièces de Clavessin composées par J. Henry D'Anglebert […] Diverses Chacconnes, Ouvertures & autres airs de Monsieur Lully mis sur cet instrument.* Amsterdam 1704, S. 13, T. 1-30.



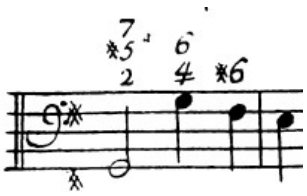
Johann Sebastian Bach, „Ouverture“, BWV 831, T. 1-9.

Es fällt auf, dass D'Anglebert die ursprünglich fünfstimmige Textur des lullyschen Orchesters in seiner Transkription lediglich nachempfindet. Eine Scheinpolyphonie im *Style luthé* erlaubt ein fließendes Spiel. Die Akkorde sind je nach schwerer oder leichter Taktzählzeit mehr oder weniger mit Tönen angereichert und offenbaren eine fein herausgearbeitete Dynamik, die die Taktstruktur wiedergibt. Eine differenzierte Ornamentik unterstützt diese Wirkung. Anhand des Beispiels D'Angleberts kann man die im ersten Kapitel beschriebenen Charakteristiken der französischen Cembaloschule gut nachvollziehen.

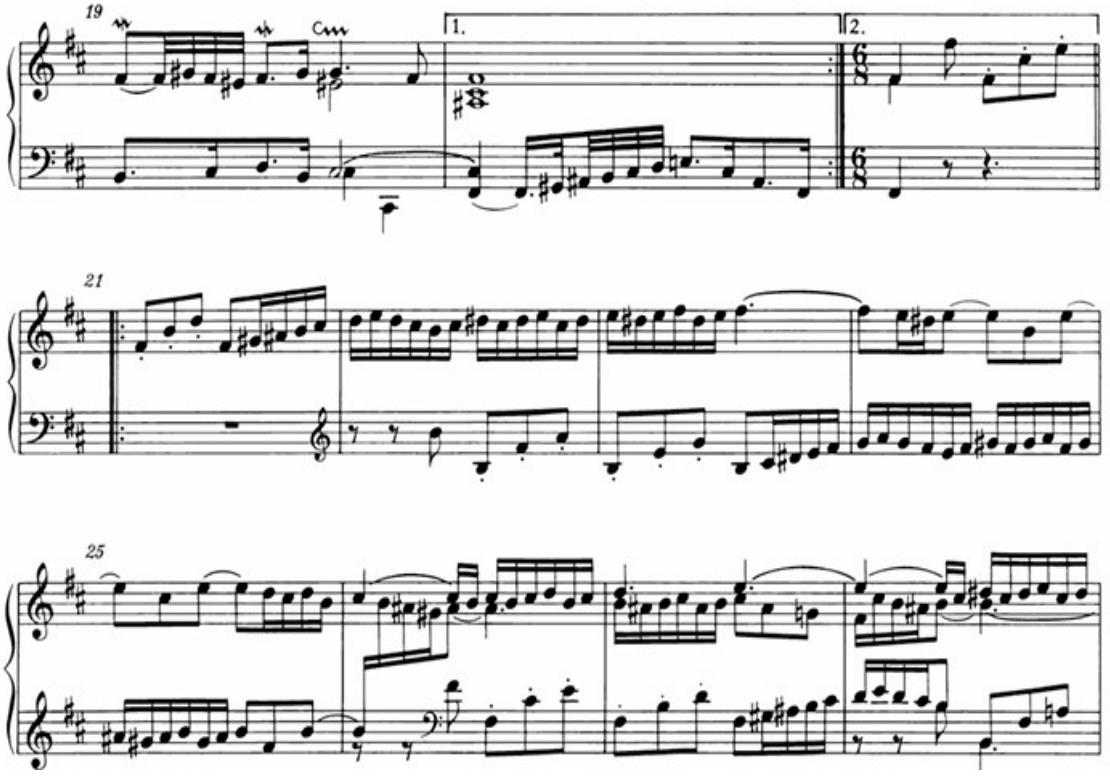
Beide Ouvertüren beginnen mit einem vollstimmigen Akkord. Im Fall von D'Anglebert wird ein Akkord in oberer Lage in der rechten Hand von oben nach unten gebrochen, was der diagonale Strich über dem Notenhals andeutet. Bei Bach wird ein Akkord im tiefen Register mit der linken Hand von unten nach oben arpeggiert. In T. 1 auf Zählzeit 3 wird der Bass bei beiden Komponisten nach oben oktaviert. In T. 2 auf Zählzeit 1 befindet sich ein Sekundakkord, der folgerichtig durch Sekundabstieg des Basses zum Sextakkord auf Zählzeit 3 jeweils aufgelöst wird. Lully wählt daraufhin in T. 4-5 eine kurze Quintfallsequenz mit der halbtaktigen Bassfortschreitung d-G-c, die zudem in T. 4 und 5 jeweils auf Zählzeit 1 mit Septimen harmonisch angereichert wird. Bach wählt in T. 3 und 4 auch die Quintfallsequenz als Modell. Hier bestreitet der Bass ebenfalls halbtaktig den Weg g-cis-Fis und ist auch mit Septakkorden in T. 3 auf Zählzeit 3 und T. 4 auf Zählzeit 1

angereichert.

In T. 7, Zählzeit 4 moduliert Bach nach e-Moll, die IV. Stufe. Dazu benutzt er eine harmonische Wendung, die in französischer Musik häufig anzutreffen ist.[115] Auf der 4. Zählzeit ist ein Sekundakkord über G erreicht (durch gleichzeitiges Erklingen des über der 3. Zählzeit angeschlagenen A-Dur-Akkords). Bei der Auflösung zum Sextakkord mit Fis im Bass erhöht Bach das d'' im Sopran chromatisch zu dis'', wodurch die Note leittönig wird und nach e-Moll moduliert. Couperin benutzt diese harmonische Wendung beispielsweise im Prélude der ersten Suite in e-Moll seiner *Pièces de viole avec la basse chiffrée*.



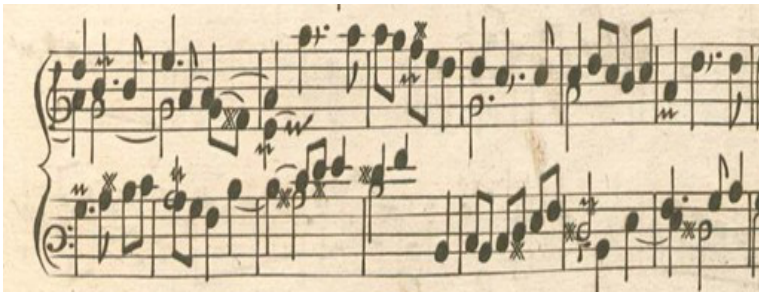
François Couperin, „Prélude", in: *Pièces de viole avec la basse chiffrée,* Paris 1728, S. 1, T. 33-34.



Johann Sebastian Bach, „Ouverture", BWV 831, T. 19-28.

115 Vgl. Menke, Johannes, „Französische Satzmodelle des Grand Siècle" (=Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis 2020), online, https://www.forschung.schola-cantorum basiliensis.ch/de/publikationen/menke-franzosische-satzmodelle.html.

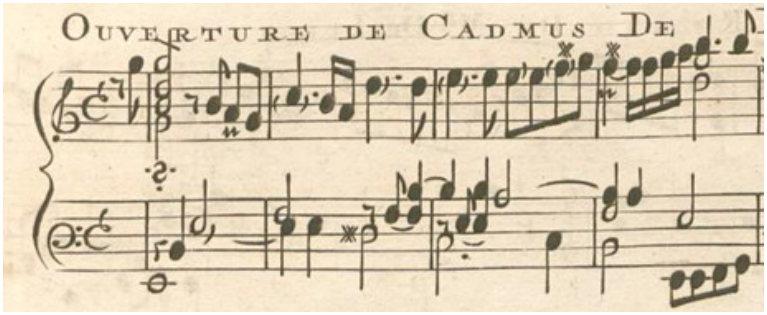
Im sich anschließenden fugierten Teil mit ternärer Taktart (bei Lully 3/4 bei Bach 6/8) arbeiten beide Komponisten in der Exposition des Fugenthemas jeweils auf Zählzeit 1 mit Dissonanzen,[116] deren Auflösungstendenz dem Stück Schwung und Antrieb verleiht. Während Bachs Fugatoteil kontrapunktisch komplex ausgearbeitet ist, geht Lully nach dem sukzessiven Eintreten der vier Stimmen in freiere imitatorische Teile über, die durch Kadenzen interpunktiert sind. Das imitatorisch einsetzende Thema wird lediglich akkordisch in den übrigen Stimmen begleitet. In D'Angleberts Transkription sind zudem klangorientierte Finessen zu beobachten, wenn er z.B. in T. 25 das Fugenthema im Bass in den Notenwerten verändert, um harmonieeigene Töne länger erklingen zu lassen. Auf Zählzeit 1 wird das fis, dem Fugenthema nach eigentlich eine Viertelnote, zur Halben verlängert und erklingt damit gleichzeitig mit der sich anschließenden Note d des Themas. Dadurch erklingt auf Zählzeit 2 die volle Harmonie von D-Dur.



Jean-Henri D'Anglebert, „Ouverture de Cadmus“, in: *Pièces de Clavessin composées par J. Henry D'Anglebert,* Amsterdam 1704, S. 13, T. 20-26.

Im Grunde handelt es sich hier um ein auskomponiertes Überlegato. Die kontrapunktische Strenge wird gegenüber dem klangorientierten Ideal aufgeweicht. Dies äußert sich auch im nichtfugierten A-Teil, was zu nicht ordnungsgemäß aufgelösten Dissonanzen wie der Septime c' zu d im Bass in T. 4 führt (siehe Abb. weiter unten), die auf Zählzeit 3 nicht zu h aufgelöst wird, sondern zum g abspringt. Der Sopran übernimmt dahingegen die Durterz, jedoch in der Lage h'. Der G-Dur Akkord auf Zählzeit 3 klingt dadurch kerniger, gesättigter, was zur Einhaltung der Taktstruktur auf Zählzeit 3 passt. Solche klangmotivierten Eingriffe sind bei Bach weniger denkbar. Zumindest kommt derartiges nicht in seiner Fugenexposition der Französischen Ouvertüre vor.

116 besonders mit der Septime und None (bei Bach z. B. T. 24, 26, 28, Zählzeit 1 jeweils, bei D'Anglebert z. B. T. 16, 19, 20 auf Zählzeit 1).



Jean-Henri D'Anglebert, „Ouverture de Cadmus“, in: *Pièces de Clavessin composées par J. Henry D'Anglebert,* Amsterdam 1704, S. 13, T. 1-4.

Bach setzt zudem das konzertante Prinzip von Tutti und Solo-Episode, das er in den Fugatosätzen seiner Orchesterouvertüren verwendet, auch im Fugatoteil des Einleitungssatzes sowie im Schlusssatz, dem Echo von BWV 831 ein und greift damit auf die italienische Konzertform zurück, geprägt von Antonio Vivaldi (1687-1741). Meist stehen nichtthematische Passagen (T. 47-59, 77-89, 104-123) ohne Fugenthema in der Nuance *piano* und haben solistischen Duktus, während die Abschnitte mit Fugenthema im *forte* stehen, symbolisch für das Orchestertutti. An anderer Stelle lässt Bach ein neu eingeführtes Thema durch alle Stimmen wandern und lässt den jeweiligen Stimmeinsatz gesondert in forte einsetzen (T. 89-97), um die Stimme klanglich isoliert herauszustellen.

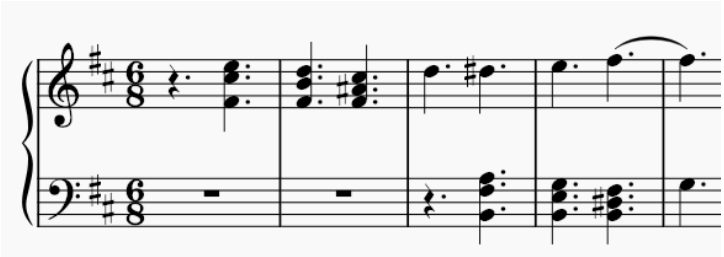
Lullys fugierter B-Teil der Ouverture de Cadmus in D'Angleberts Transkription ist in der Anlage weniger strukturiert. Zwar wird auch mit der Stimmenanzahl variiert,[117] jedoch ist die Stimmführung insgesamt deutlich weniger konsequent gehalten wie bei Bach.[118]

Bachs Fugatothema ist harmonisch gedacht und ändert die Harmonie halbtaktig. Der Auftakt mit dem harmonischen Tonvorrat eines Fis-Dur Septakkords in T. 20 wird in T. 21, Zählzeit 1 zwar aufgelöst zu einem h-moll Akkord, jedoch in Quart-Sext-Stellung als Vorhalt, der widerum ab der Taktmitte zu einem Fis-Dur-Akkord aufgelöst wird. Vereinfacht ergibt sich folgende harmonische Progression:

117 Im Auftakt zu T. 28 tritt zum ersten Mal die 4. Stimme mit dem Fugatothema im Bass ein, im Auftakt zu T. 30 im Sopran die 5. Stimme, hier jedoch schon nicht mehr konsequent, da der Auftakt durch Verwendung eines vollstimmigen Akkords schon sechsstimmig ist.

118 Dies fiel auch den deutschen Komponisten auf. Quantz in einem Schreiben an Telemann am 11. Januar 1753: „Daß aber Telemann und Hendel nicht noch unendlich beßere Ouvertüren als Lully gemacht haben sollten, dießes lasse ich mir nimmermehr einreden. Sie wissen ja selbst wohl was für ein Commoder Schreiber, und seichter Helld Lully in der arbeitsamen und fugirten Mußick war.“

Telemann, Georg Philipp, *Briefwechsel. Sämtliche ereichbare Briefe von und an Telemann,* hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 365., zit. nach Schulze, „Zum geschichtlichen Umfeld von Bachs Orchestersuiten“, S. 70.



Modell des Verfassers. Akkordische Reduzierung von T. 20-24 des Ouvertürensatzes von BWV 831.

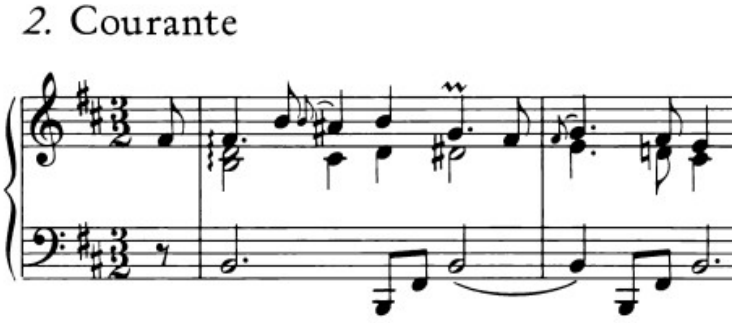
Auffällig ist die Verwendung von Chromatik in der Taktmitte von T. 22. (3. Takt des Notenbeispiels). Wie schon gezeigt, ist die Alteration der Moll- zur Durterz eine der Charakteristiken französischer Musik.

Ein Unterschied zu D'Anglebert/Lully ist, dass der Fugatoteil bei Bach durch seine Länge zudem enorm hohe Anforderungen an Technik, Konzentration und Durchhaltevermögen des Spielers stellt, da ein 16-tel-Band pausenlos durch die Stimmen läuft und stimmenbezogene Dynamikanweisungen gewagte Sprünge zwischen den Manualen fordern.

Bach nimmt nach dem fugierten B-Teil den gravitätischen Anfangsteil verändert wieder auf, was zu einer ABA'-Form führt. Lully bleibt in der *Ouverture de Cadmus* in der AB-Form.

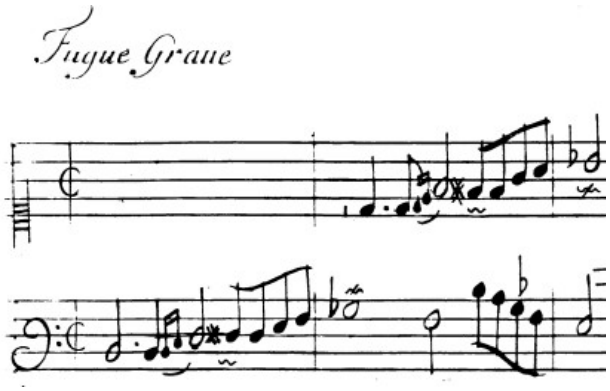
Courante

In der Courante lassen sich ebenfalls untersuchte Charakteristika des französischen Stils in Form der Ambiguität zwischen Moll- und Durterz mittels Chromatik, die beschriebene couperinesque Wendung und der Akkord der *Quinte superflue* wiederfinden.



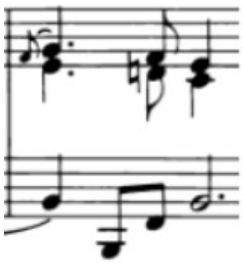
Johann Sebastian Bach, „Courante“, BWV 831, T. 1-2.

Gleich in T. 1 sieht man, wie die Mittelstimme ähnlich wie bei Boyvin und Marchand durch Chromatik die Mollterz d' zur Durterz dis' erhöht. Dadurch lässt Bach dieselbe Dissonanz erklingen, die auch bei Boyvin häufig auftaucht. Das dis' steht hier im Intervall einer verminderten Quarte zu g'. Boyvin bindet diese harsche Dissonanz in die Melodieführung seiner Fuge mit ein, indem er das schon besprochene Fugenthema von der Mollterz über die Durterz zur sechsten Stufe der d-Molltonleiter, b' führt. Auch hier besteht das Spannungspotential der Dissonanz fis'-b' als verminderte Quarte.



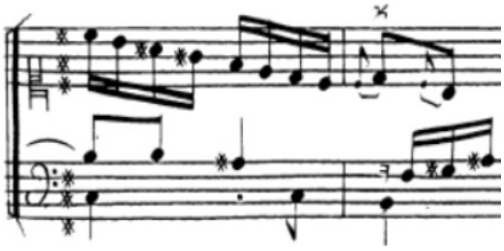
Jacques Boyvin, „Premier ton grand plein Jeu Continu“, in: *Premier Livre d'orgue,* Paris 1700, S. 2, T. 1-2.

In T. 2 auf Zählzeit 1 wendet Bach die rhythmisch-melodische Wendung an, die auch bei Marchand und Couperin aufgezeigt wurde, um die musikalische Phrase abzuschließen.



Johann Sebastian Bach, „Courante“, BWV 831, T. 2 (Moderne Schlüssel).

Zum Vergleich noch einmal die Wendung, wie sie bei Couperin in T. 3, Zählzeit 1 vorkommt:



François Couperin, „L'Exquise“, in: *Quatrième Livre de Clavecin, Vingt-Septième Ordre,* Paris 1730, S. 66, T. 2-3.

Bei Bach sind Unterschiede in der Notation zu beobachten, die zwei Merkmale klarstellen, die aus der Notation Couperins nicht zu erlesen sind (abgesehen davon, dass Bach Viertelnotenwerte benutzt und Couperin Achtel). Zum einen wird die erste Note mit Vorhalt durch Punktierung verlängert, zum anderen wird der zweite Vorhalt ausnotiert, und dies vor die Zeit.

Zwar würde man Couperins Beispiel ähnlich spielen: Die erste Achtel überlang, darüber hinaus mit einem Mordenttriller akzentuiert, und den zweiten Vorhalt vor die Zeit. Die Notation alleine reicht jedoch nicht aus, um das Stück in der Intention des Komponisten wiedergeben zu können. Das beobachtet auch François Couperin persönlich in seinem *Art de Toucher le clavecin,* wenn er schreibt:

> „Ich finde, dass es in unserer musikalischen Notation Mängel gibt, die sich ähnlich wie die Mängel in der Schreibweise unserer Sprache verhalten. Wir schreiben anders, als wie wir etwas ausführen. Das ist der Grund, warum die Ausländer unsere Musik weniger gut spielen, als wir die Ihre. […] Zum Beispiel punktieren wir mehrere Achtel innerhalb eines stufenförmigem Melodieverlaufs und schreiben sie dennoch auf, als wären sie gleichförmig.“[119]

Den letzten Satz des Zitats, „[bspw.] punktieren wir mehrere Achtel innerhalb eines stufenförmigem Melodieverlaufs und schreiben sie dennoch auf, als wären sie gleichförmig“, hat Bach in seine Notation übersetzt und wird damit dem französischen *jeu inégal* gerecht, auch wenn es sich dabei in der Realität um

119 Deutsche Übersetzung des Verfassers.

„Il y a selon moy dans notre facon d'écrire la musique, des dèffauts qui se raportent a la manière d'ècrire notre langue. C'est que nous ècrivons diffèremment de ce que nous exècutons: ce qui fait que les ètrangers jouent notre musique moins bien que nous ne fesons la leur. […] Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suites par degrés = conjoints; Et cependant nous les marquons ègales.“

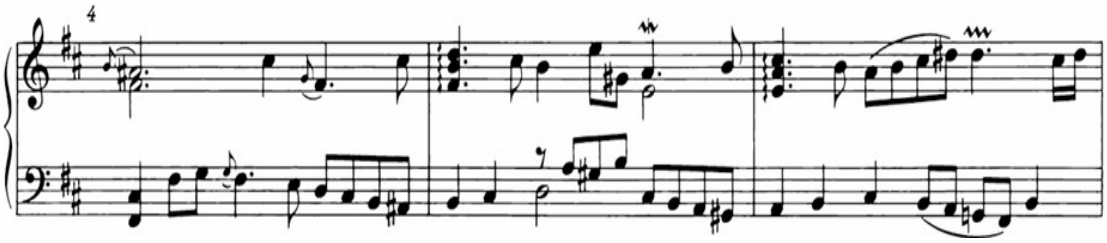
Couperin, François, *L'Art de toucher le clavecin,* Paris 1716, S. 39.

eine Zwischenform zwischen Punktierung und zwei gleichen, aufeinanderfolgenden Achteln handelt.

Auch der Möglichkeit, den zweiten Vorhalt auf die Zeit zu spielen und dadurch eine falsche Akzentuierung herbeizuführen, beugt Bach vor, indem er den Vorhalt als Durchgangsachtel notiert und so der Betonungsstruktur von schwer–leicht gemäß der Betonungsstruktur der Silben „quI-se“ von *L'Exquise* gerecht wird.

Das Beispiel zeigt, dass Bach mit französischer Aufführungspraxis vertraut war. Er hörte französische Musiker ihre Musik spielen, wurde sich den Unterschieden zwischen Notation und Interpretation bewusst und übersetzte eine kodifizierte französische Spielpraxis in eine für jedermann verständliche Notation. Heißt diese Genauigkeit in der Notation im Umkehrschluss aber auch, dass das Notenbild in Bachs Französischer Ouvertüre immer rhythmisch identisch wiedergegeben werden soll? Diese Frage wird ausführlicher im sich anschließenden Kapitel „Gedanken zur Aufführungspraxis“ besprochen.

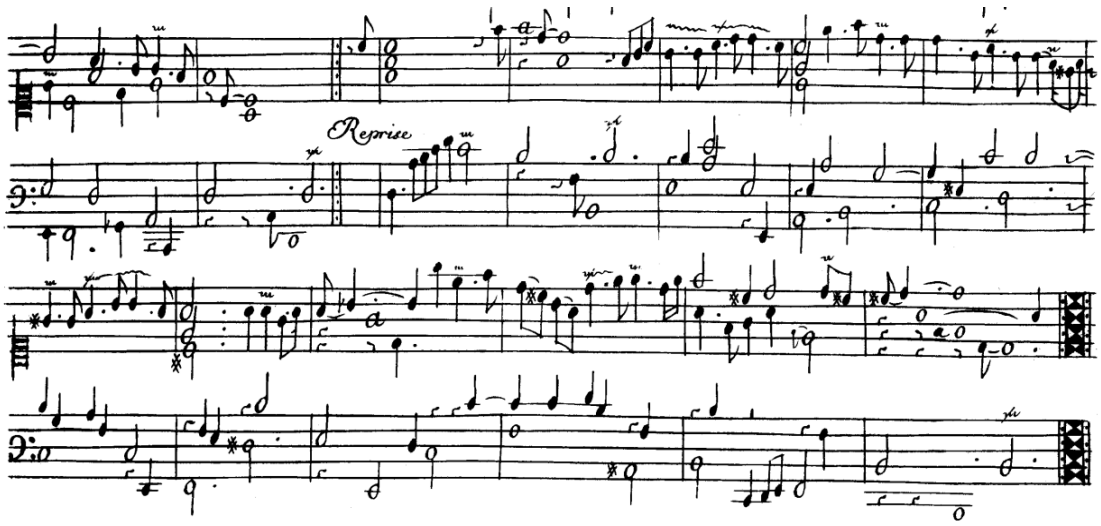
Kommen wir zur Courante zurück. In T. 6 (siehe Abb. unten, Taktart 3/2) streift ein Bassdurchgang die *Quinte superflue.* Tonartlich befindet sich der Abschnitt in e-Moll mit Dis als Leitton. Unter dem Triller über Dis der rechten Hand erklingt im Bass die Note G als Durchgang, wodurch die Dissonanz der übermäßigen Quinte entsteht. Wie schon am Beispiel Boyvins und Marchands gezeigt, ist dieses Intervall in französischer Tonsprache häufig anzutreffen und als Akkord sogar kodifiziert.



Johann Sebastian Bach, „Courante“, BWV 831, T. 4-6.

Ein weiterer Aspekt einer französischen Courante ist der Parameter Rhythmus. In einem 3/2-Takt kann entschieden werden, ob der Takt in drei Teile, mit Akzentuierung auf jeder der drei Halben, oder in zwei Teile, durch Akzentuierung auf zwei punktierten Halben unterteilt wird. Ob es sich um einen 3-er Takt (drei Halbe) oder 2-er Takt (zwei punktierte Halbe) handelt, kann der Komponist je nach Betonung der Melodie, Harmonie und Ornamentik beeinflussen.

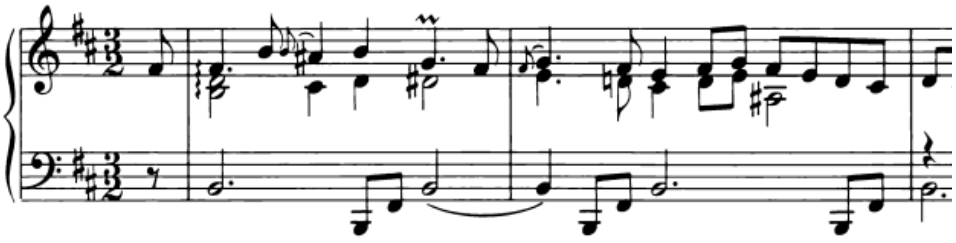
Auch bei Marchand ist dies in der schon besprochenen Courante in d-Moll aus dem Andreas-Bach-Buch der Fall.



Louis Marchand, „Courante" der Suite Nr. 1, in: *Pièces de clavecin*, Zweitdruck Paris 1702, S. 6, T. 8-22 (3/2-er Takt).

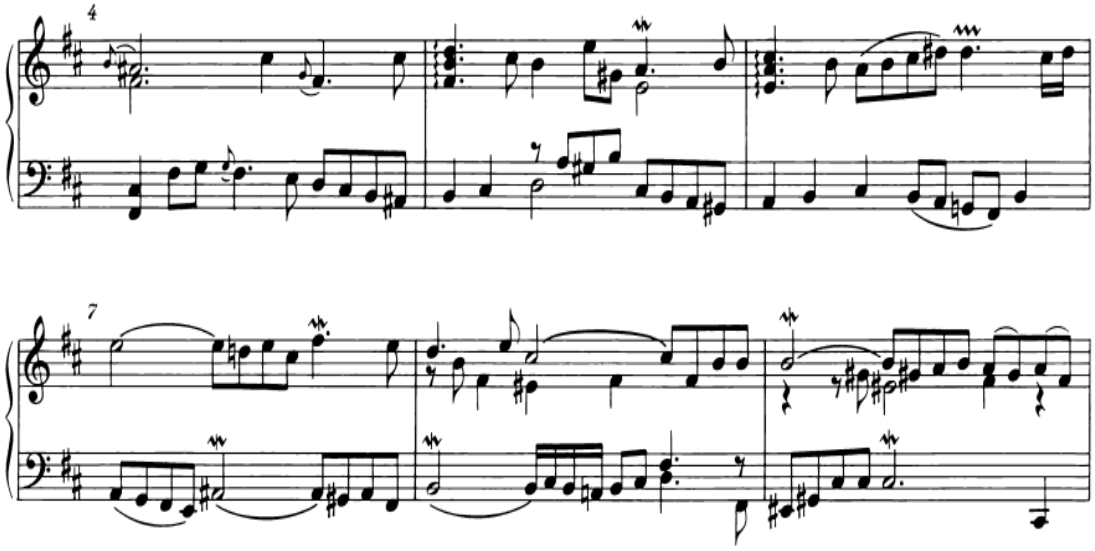
Im ersten Takt der *Reprise* lässt Marchand offen, ob es sich um einen Zweier- oder Dreiertakt handelt. Der Akzenttriller auf Zählzeit 3 über dem e' im Bass deutet auf einen Dreiertakt hin, jedoch erscheint es unlogisch, die Achtel auf Zählzeit 2 zu akzentuieren, da sie sich in der Mitte einer Achtelgruppe, bestehend aus drei Achteln befindet und als Zweiertakt empfunden werden kann. Marchand lässt diesen Takt in rhythmischer Schwebe. Der darauffolgende Takt ist ein Zweiertakt mit Impuls zu Taktbeginn und Taktmitte (Mordent in der Mittelstimme). Der darauffolgende Takt wiederum ist eindeutig als Dreiertakt zu verstehen, da die Verzierungen der Melodiestimme im Sopran auf Zählzeit 1, 2 und 3 sitzen. Die beiden nachfolgenden Takte (T. 12 und 13) vereinen nun beide Rhythmen gleichzeitig. Während die Melodiestimme im Sopran ihre Akzentuierung von Zählzeit 1, 2 und 3 beibehält, geht der Bass zu einer Zweiertaktbetonung über. Erst im sich anschließenden Takt, der die Kadenz markiert, übernimmt der Bass die Dreiertaktteilung der Oberstimme.

Bach spielt in der Courante der Französischen Ouvertüre ebenfalls mit dem Aspekt der unterschiedlichen Taktaufteilungen. Schon in den ersten beiden Takten, setzt er in der Basslinie rhythmische Impuls, die zu einer hemiolischen Wirkung führen. Die beiden Stimmen der rechten Hand akzentuieren dahingegen jede Halbe, was zu zwei Dreiertakten führt.



Johann Sebastian Bach, „Courante“, BWV 831, T. 1-2.

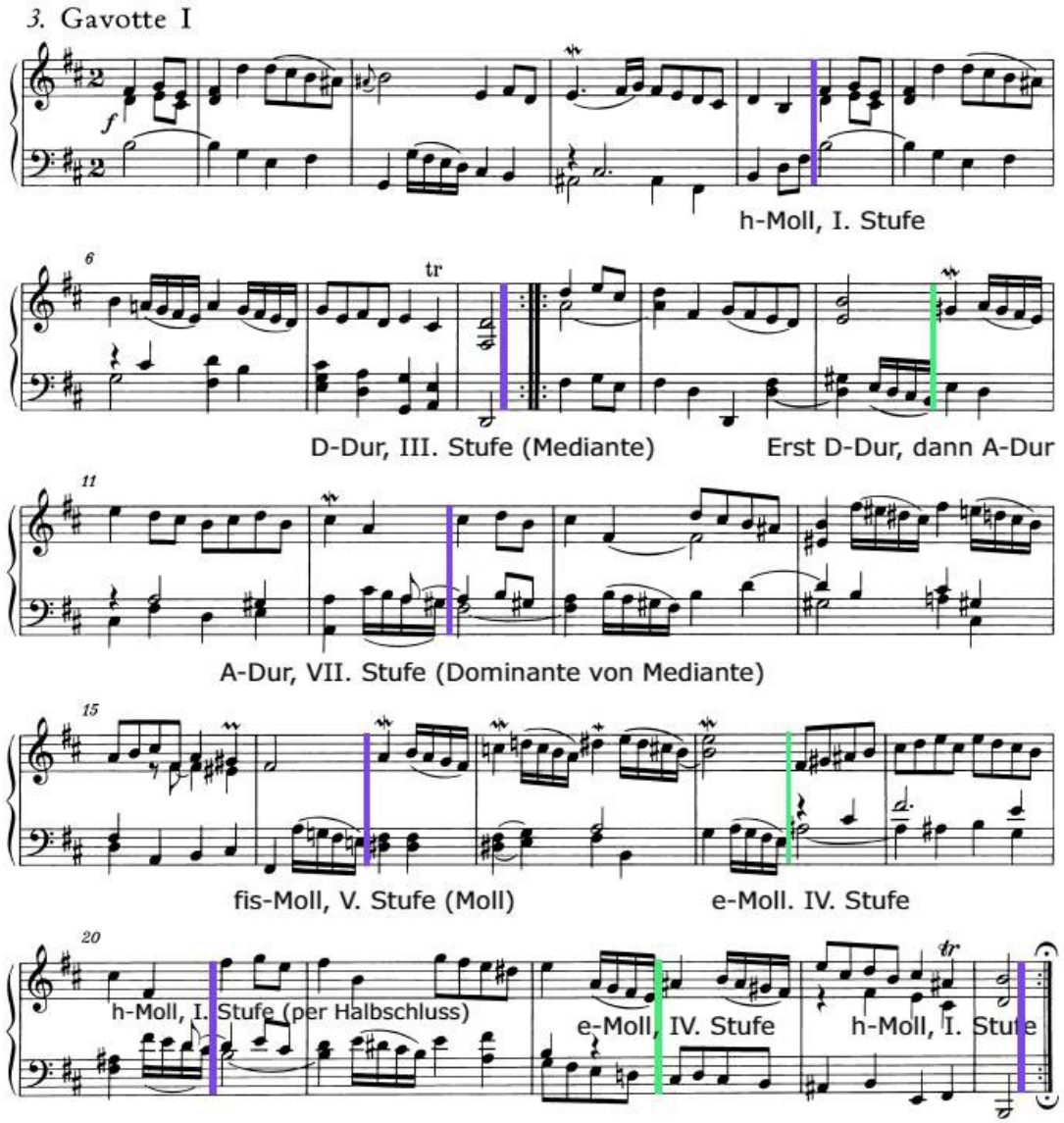
Ähnliches ist zu beobachten in T. 6:



Johann Sebastian Bach, „Courante“, BWV 831, T. 4-9.

Die Basslinie ist als Zweiertakt komponiert, akzentuiert folglich Taktbeginn und Taktmitte, wohingegen die Melodie der rechten Hand einen Dreiertakt ausführt. In T. 7 gibt Bach den Zweiertakt im Bass auf und kehrt zum Dreiertakt zurück. Dadurch, dass die linke und rechte Hand einen unterschiedlichen Puls innehaben, herrscht von Beginn an eine metrische Instabilität.

Gavotte I + II



Johann Sebastian Bach, „Gavotte I", BWV 831, T. 1-24.[120]

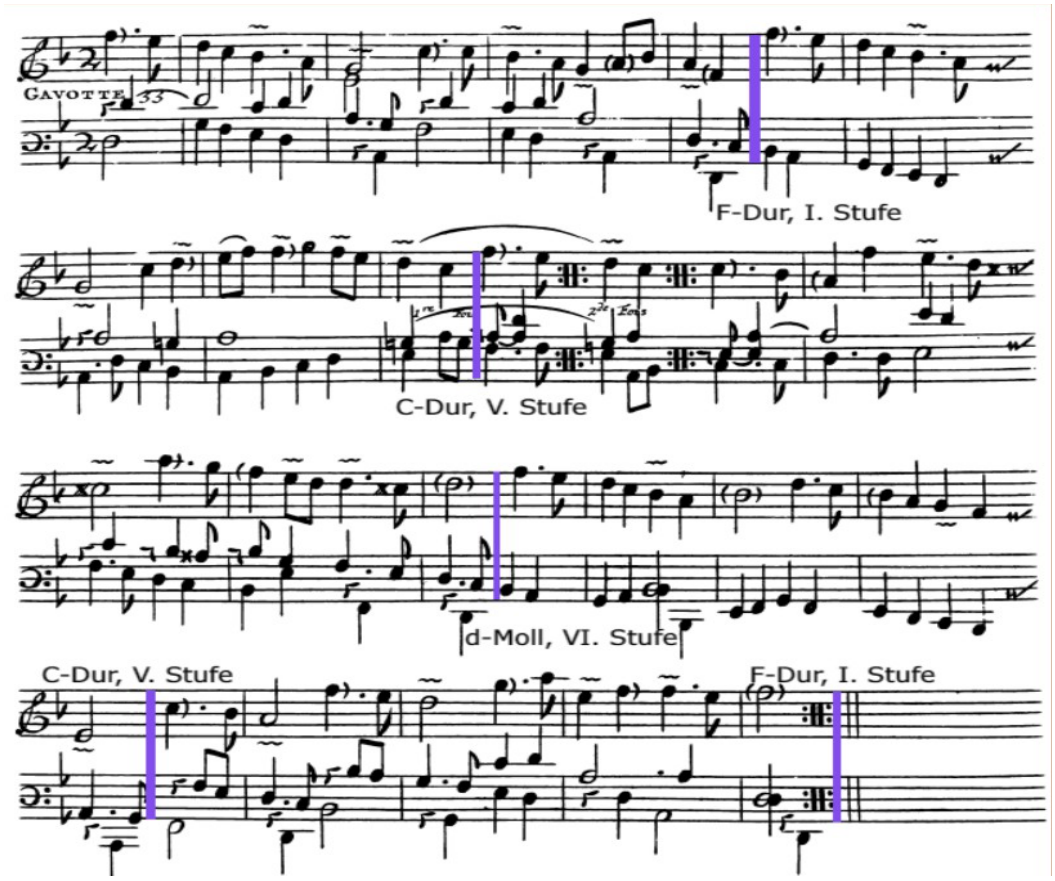
In den Gavotten stellt Bach rhythmische Bezüge zwischen beiden Sätzen her. Der daktylische Rhythmus des Auftakts in Gavotte I dient auch als Auftakt in Gavotte II und hat Wiedererkennungswert. Die vier Sechzehntel, die als rhythmisches Motiv in Gavotte I immer wieder auftauchen, finden ihre gestische Entsprechung im wiederkehrenden Schleifer in Gavotte II (T. 2, 6, 17).[121] Dadurch haben beide Sätze trotz unterschiedlicher Tonart (Gavotte I in h-Moll, Gavotte II in D-Dur) ähnlichen Charakter.

120 Die violetten Balken gliedern die Tonartenwechsel innerhalb der Viertaktgruppen, die grünen Balken die Tonartenwechsel innerhalb von Zweitaktgruppen. Die Beschriftungen an den Balken beziehen sich immer auf den Abschnitt vor dem Balken.

121 Vgl. Jacob, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* S. 139.

Formal bricht Bach nicht mit der französischen Norm. Die A-Teile der beiden Gavotten sind in zwei motivisch verwandte Viertaktgruppen aufgeteilt. Jeweils die zweite Taktgruppe moduliert in den letzen Takten in eine neue Tonart (in Gavotte I von h-Moll zu D-Dur, in Gavotte II von D-Dur nach A-Dur). Die Reprise besteht in beiden Gavotten aus vier Viertaktgruppen (16 Takte), von denen jede in eine neue Tonart moduliert.

In den sechs Suiten Dieuparts befinden sich in fast jeder Suite eine Gavotte, jedoch keine Gavottenpaare wie in BWV 831. Die Gavotte der vierten und die Gavotte der fünften Suite ähneln strukturell den Gavotten Bachs Französischer Ouvertüre. Im A-Teil stellt die erste Viertaktgruppe das Thema in der Ausgangstonart vor, welches in der zweiten Viertaktgruppe aufgegriffen und zum Taktgruppenende hin moduliert (hier in beiden Fällen zur dominantischen V. Stufe). Beide Reprisen arbeiten mit drei Viertaktgruppen (nur 12 Takte, nicht 16 wie bei Bach), von denen jede Viertaktgruppe, wie bei Bach, in eine neue Tonart moduliert.



Charles Dieupart, Gavotte der Suite Nr. 5, in: *Six Suittes de Clavessin*, Amsterdam 1701, S. 39, T. 1-22.

Dieupart stellt das erste Viertaktthema im A-Teil vor und verändert es in der Wiederholung, indem er es zur dominantischen V. Stufe hin modulieren lässt. Im B-Teil moduliert die erste Viertaktgruppe zur VI. Stufe, bevor die letzten beiden Viertaktgruppen über die V. Stufe wieder zurück zur I. Stufe leiten. Man erkennt einen einfachen tonartlichen Verlauf.

Wie Dieupart stellt Bach im A-Teil ein Thema in der ersten Viertaktgruppe vor und verändert es in der Wiederholung, sodass es zur parallelen Durtonart, D-Dur moduliert. Der B-Teil ist harmonisch jedoch komplexer als bei Dieupart und kann als „harmonisches Irren" bezeichnet werden. Selbst die harmonische Stabilität innerhalb der Viertaktgruppen wird in Frage gestellt und zum Teil auf Zweitaktgruppen begrenzt.

Aus dem Vergleich der beiden Gavotten geht hervor, dass sie strukturell ähnlich funktionieren (zwei Viertaktgruppen mit thematischem Bezug im A-Teil und ein längerer, freierer B-Teil, der entferntere Harmonien anschneidet). Bach geht im B-Teil jedoch harmonisch weiter als Dieupart, welcher kurz in die parallele Molltonart moduliert, um gleich darauf wieder in die Ausgangstonart zurückzukehren. Man erkennt, wie Bach die äußere Form und Struktur der französischen Gavotte wahrt, jedoch eigene Impulse in Form von entlehnterer Harmonik setzt.

Passepied I + II

Die beiden Passepieds[122] von Bach berücksichtigen eine französische Charakteristik, die bei François Couperin zu erkennen ist. Couperin gruppiert seine Suiten in *Ordres*, deren Einzelsätze in der selben Tonstufe komponiert sind, jedoch sowohl in Moll als auch in Dur. Die erste Suite des *Premier Livre* der *Pièces de clavecin* beinhaltet Stücke in G-Dur und g-Moll, die zweite Suite Stücke in D-Dur und d-Moll, die 3. Suite Stücke in D-Dur und d-Moll etc.[123]

In Bachs *Ouverture nach Französischer Art* stehen der Passpied 1 in h-Moll und Passepied 2 in H-Dur.[124] Die beiden weiteren Tanzsatzpaare, Gavotte 1 (h-Moll)

122 Das Vorhandensein eines Passepieds kann Grund sein, warum Bach in der Französischen Ouverture kein Menuett eingefügt hat, obwohl das Menuett mit Ludwig XIV. so eng verwachsen und als der höfische französische Tanz schlechthin gilt.

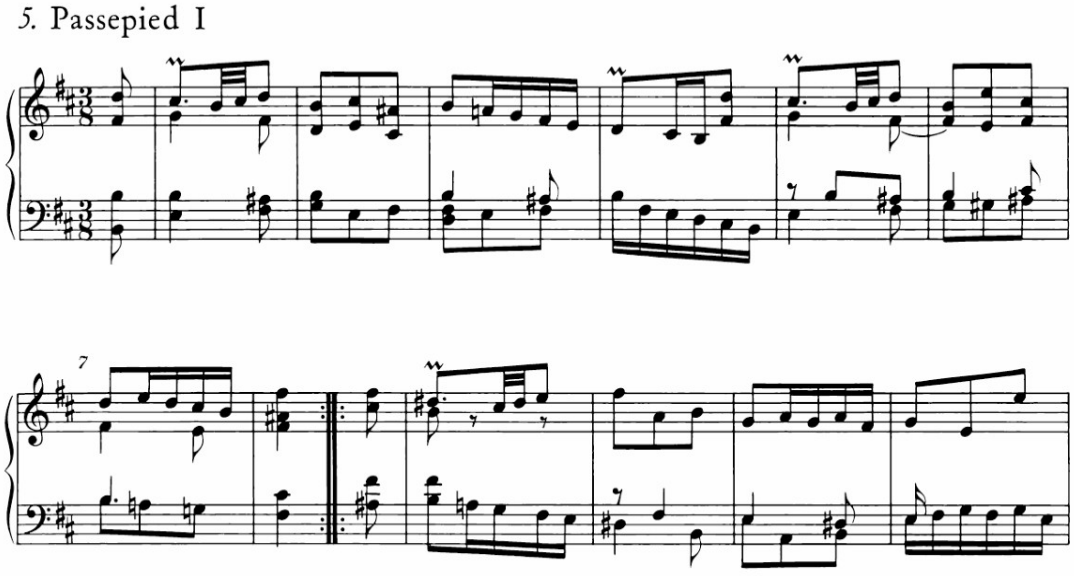
Daniel Gottlob Türk (1750-1813) gibt in seiner Klavierschule von 1789 einen Verweis darauf, dass der Passepied dem Menuett ähnelt:
„Passepied nennt man ein französisches Tanzstück im Drey- oder Sechsachteltakte, welches mit dem Menuett vieles gemein hat."
Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen,* Leipzig 1789 S. 401 f., zit. nach Jacob, S. 86.
Auch bei Mattheson findet sich ein Eintrag:
„*Passepieds sind eine Art geschwinder Menuetten*"
Mattheson, Johann, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 190 f., zit. nach Jacob, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* S. 86.

123 Vgl. Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 278.

124 Desgleichen in den Orchestersuiten: Die erste Bourrée der 1. Suite in C-Dur, BWV 1066 steht in C-Dur, die zweite Bourrée in c-Moll. Ebenfalls kommt diese Kompositionsweise in den

und 2 (D-Dur) und Bourrée 1 (h-Moll) und 2 (h-Moll) nehmen tonartlich jedoch keine Rücksicht auf diese französische Besonderheit.

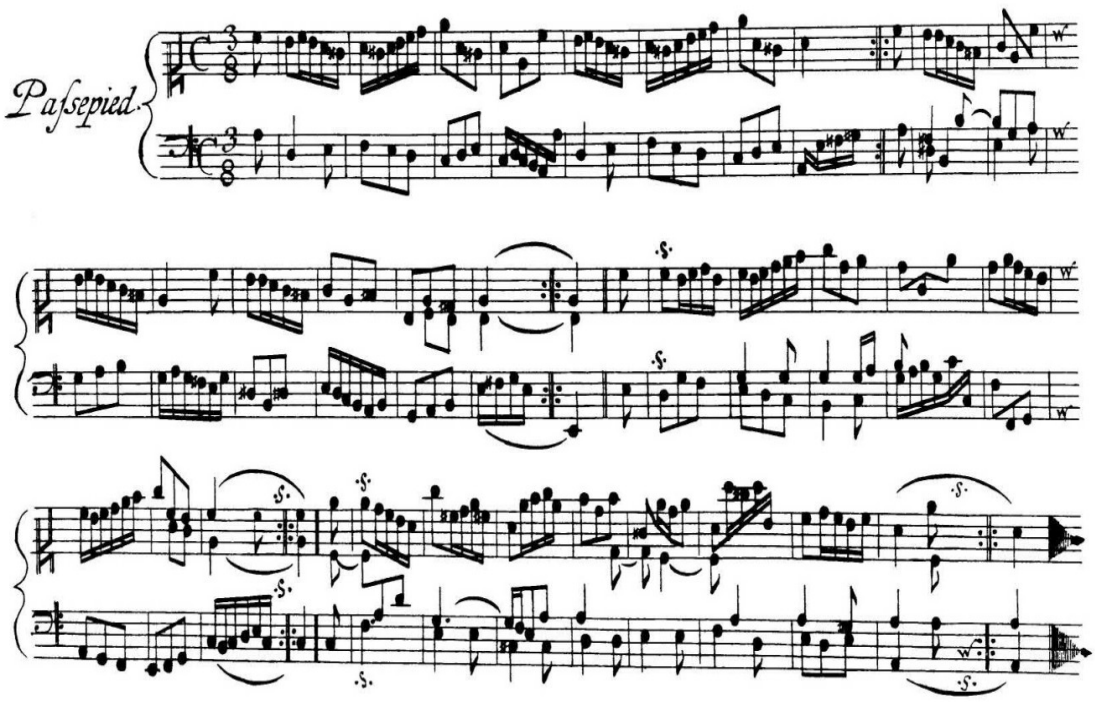
In Johann Caspar Ferdinand Fischers 9 Suiten in der Sammlung *Musikalischer Parnassus* befindet sich ein Passepied, der der Struktur und dem Vokabular des Passepied I aus Bachs Französischer Ouvertüre ähnelt. Bach hat die Stücke gekannt, denn im *Andreas-Bach-Buch* befinden sich ein Praeludium und eine Chaconne in G-Dur aus der Suitensammlung Fischers, der dieser Passepied entstammt. Fischer hat, wie schon beschrieben, einen stark französischen Einschlag in seinen Kompositionen. Anbei Passepied I aus BWV 831 und der Passepied aus Fischers Suite:



Johann Sebastian Bach, „Passepied I“, BWV 831, T. 1-12.

Englischen Suiten, BWV 806-811 vor. In den Tanzsatzpaaren vor der finalen Gigue stehen der erste der beiden Sätze auf der gleichen Tonstufe systematisch in Dur, der 2. in Moll oder umgekehrt. In den Französischen Suiten, BWV 812-817 ist dies jedoch nicht der Fall, auch wenn es dort auch Tanzsatzpaare mit ähnlichem Charakter gibt.

Vgl. ebd. S. 279-280.

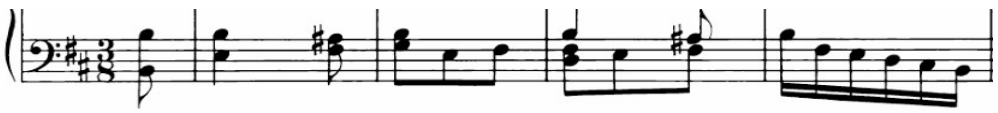


Johann Caspar Ferdinand Fischer, „Passepied" der Suite Nr. 3, in: *Musikalischer Parnassus*, S. 14, T. 1-32.

Der typische Passepied-Rhythmus von einer Achtel gefolgt von vier 16-tel kehrt in jedem 1. Takt eines Abschnitts wieder. Der Satz ist zudem in vier Abschnitte gegliedert, die je in zwei Viertaktgruppen aufgehen. Demnach folgt dieser Passepied der Beschreibung Friedrich Erhard Niedts (1674-1708). Für ihn ist ein Passepied

> „[...] ein frischer Frantzösischer Tantz... Etliche setzen solche Passepiés im ¾ oder 3/8 Tact/ und fangen mit dem Auffschlag an/ brauchen auch meistentheils in jeder reprise 8 Mensuren."[125]

Vergleicht man die Basslinie der beiden Passepieds Bachs und Fischers, fällt auf, dass sie genau den gleichen Rhythmus verwenden: Achtel als Auftakt, gefolgt von Viertel, Achtel, sechs Achtel, sechs Sechzehntel:



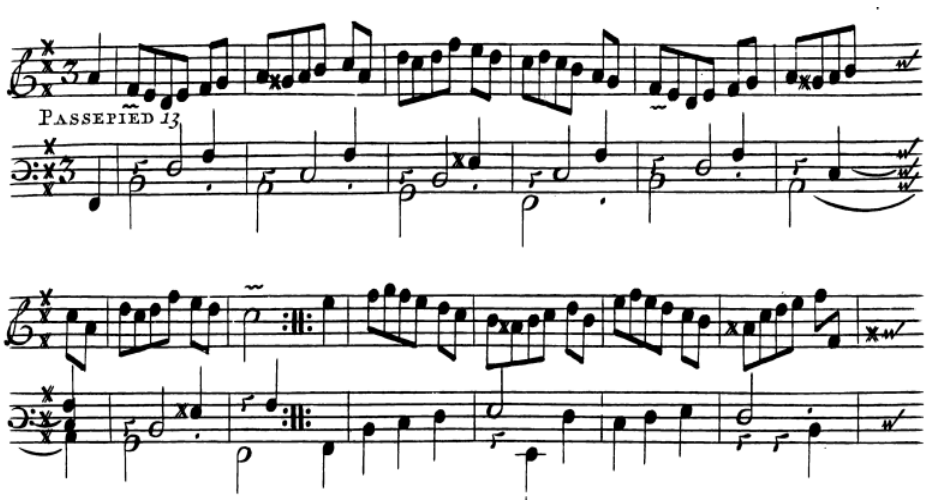
Bach, „Passepied" (linke Hand), BWV 831, T. 1-4.

125 Niedt, Friedrich Erhardt, *Musikalische Handleitung II,* Hamburg 1721, S. 101, zit. nach Jacob, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* S. 86.



Fischer, „Passepied“ (linke Hand) der Suite Nr. 3, in: *Musikalischer Parnassus,* Augsburg 1700, S. 14, T. 1-4.

In Dieuparts Sammlung *Six Suittes* findet sich nur in der 2. Suite ein Passepied. Dieser hat jedoch wenig mit Bachs Passepieds gemeinsam. Auffällig ist hier, dass die linke Hand bloße harmonische Auffüllfunktion hat:

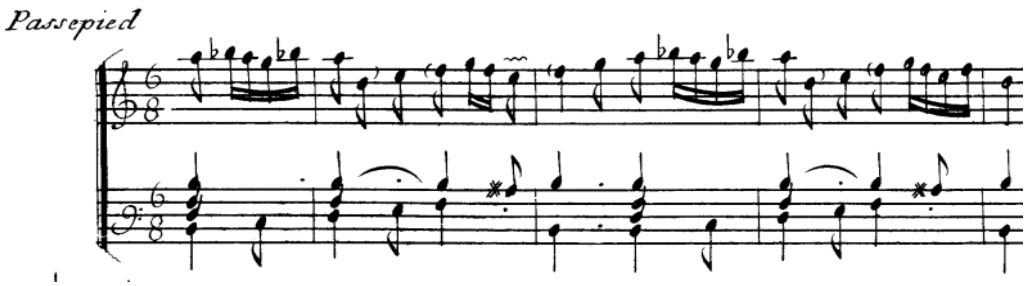


Charles Dieupart, Passepied der Suite Nr. 2, in: *Six Suittes de Clavessin,* Amsterdam 1701, S. 15, T. 1-12.

Die rechte Hand hat eine in Achteln durchlaufende Melodie, die weniger differenziert ist als die beiden Passepieds von Bach und Fischer. Dieuparts Satz fehlt die kontrapunktische Faktur als auch die rhythmische Differenziertheit, die die Passepieds von Fischer und Bach aufweisen.

Ein Passepied aus Gaspard Le Rouxs *Pièces de Clavessin*[126], zeigt jedoch die charakteristische Verwendung des Passepiedrhythmus in Form von einer Achtel, gefolgt von vier Sechzehntel, der auch bei Bach und Fischer Verwendung findet:

126 Le Roux, Gaspard, *Pièces de Clavessin,* Paris 1705.

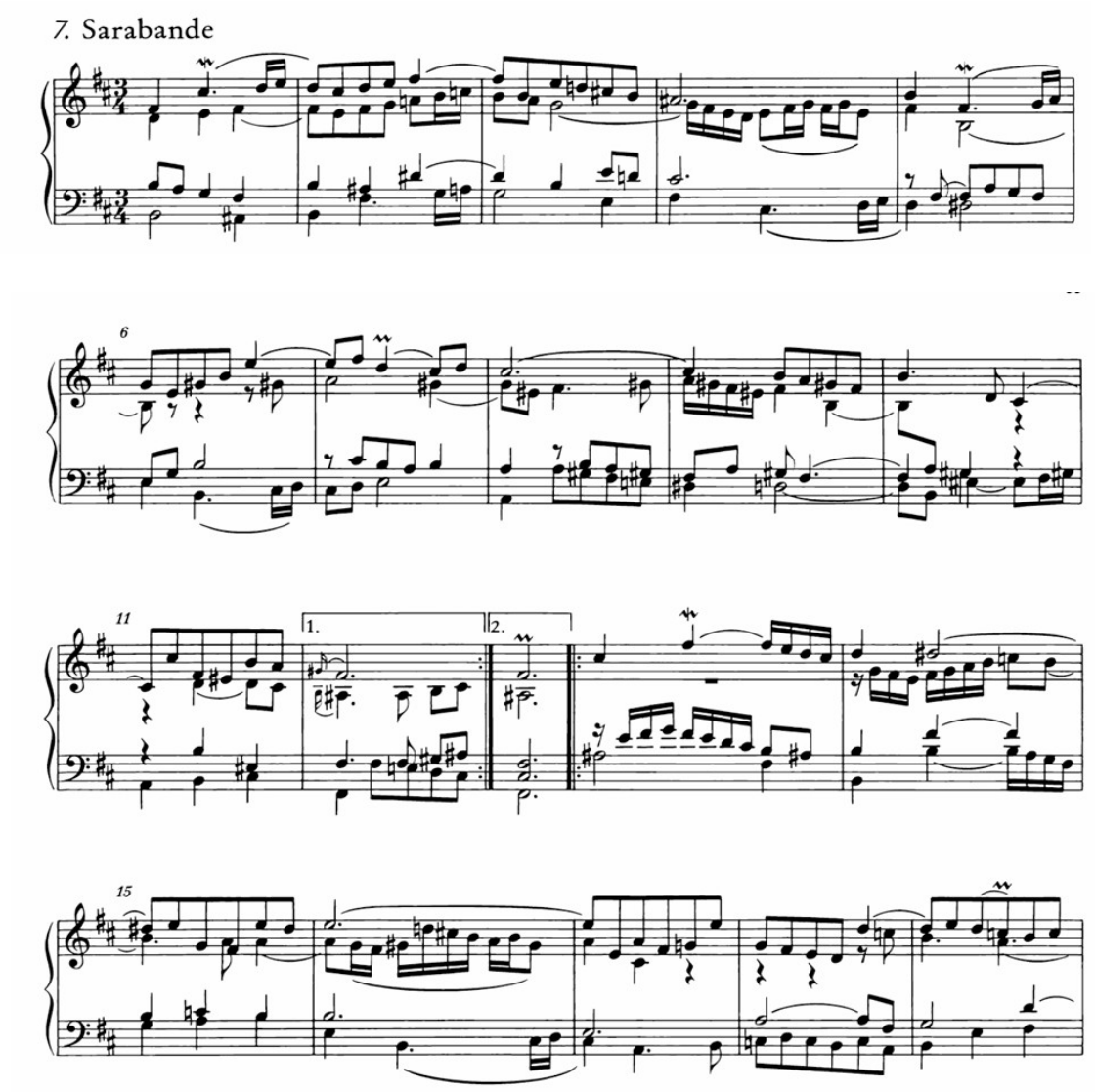


Gaspard Le Roux, „Passepied“ der Suite Nr. 1, in: *Pièces de Clavessin,* Paris 1705, S. 7, T. 1-4.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob Bach sich mehr an französisch orientierten deutschen Komponisten, wie Fischer, als an tatsächlich französischer Musik orientiert hat, da der Passepied verblüffende Ähnlichkeit mit demjenigen Fischers aufweist.

Sarabande

Die Sarabande erfüllt bei Bach in BWV 831 die Aufgabe einer Sarabande grave und kontrastiert in ihrer kontrapunktischen Strenge mit den leichten Galanteriesatzpaaren, die sie umgeben. Sie ist mit Ausnahme von zwei fünfstimmigen Stellen (Klammer 2 von T. 12 und T. 26 letzte Achtel, T. 27 erste Viertel) konsequent vierstimmig. Tritonussprünge (T. 10 im Bass, T. 11 im Tenor, T. 16 im Alt) und chromatische Umdeutung von d und dis (T. 5 im Bass, T. 9 im Bass, T. 14 im Sopran) unterstreichen den Charakter des Satzes.



Johann Sebastian Bach, Sarabande, BWV 831, T. 1-19.

Bach betont von Beginn an den zweiten Schlag, indem er den ersten Schlag oft durch Überbindungen in den verschiedenen Stimmen von Zählzeit 3 auf Zählzeit 1 abmildert (z.B. T. 2, 3). In T. 19 kombiniert Bach in vier Stimmen vier Rhythmen. Der Sopran läuft in Achteln, der Alt in punktierten Vierteln (die zweite punktierte Viertel auf der Taktmitte ist zudem durch einen Pralltriller akzentuiert), der Tenor in Halbe + Viertel und der Bass in Vierteln.[127] All diese rhythmischen und harmonischen Aspekte führen dazu, dass die Sarabande instabil wirkt. In diesem Aspekt stellt sie ein Gegengewicht zu den leichten, sie umgebenden Tanzsatzpaaren dar. Wirkliche Entsprechungen, also Sarabanden, die vergleichbar kontrapunktisch komplex gearbeitet sind, finden sich nicht bei französischen Komponisten. Daher sticht dieser Satz aus den ihn umgebenden Sätzen heraus.

127 Vgl. Jacob, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* S. 143.

Bourée I + II

Die beiden Bourrées passen sich in Form und Taktbildung dem an, was man in Frankreich unter einer Bourrée versteht. Louis de Cahusac (1706-1759) schreibt in Denis Diderots (1713-1784) *Encyclopédie:*

> „La *bourrée* est à deux tems, & composée de deux parties, dont il faut que chacune ait quatre mesures, ou un nombre de mesures multiple de quatre. Elle differe peu du rigaudon.“[128]

Die Vierertaktbildung sowie Metrum und formaler Aufbau wird von Bach eingehalten:

Bourrée I + II: 12 + 12 / 12 + 16

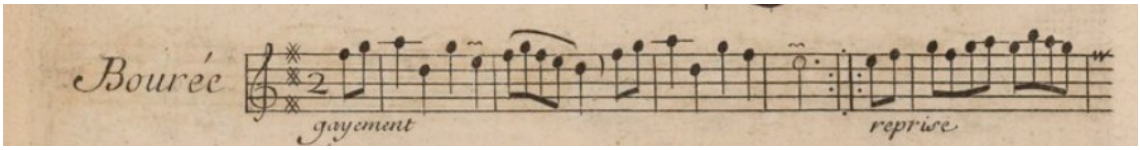
Auch in den beiden anderen Galanteriesatzpaaren verfährt er auf diese Weise:

Gavotte I + II: 8+16 / 8+16

Passepied I + II: 8+24 / 8 + 16

Die jeweiligen A-Teile haben immer die gleiche Taktanzahl, wohingegen die B-Teile in ihrem Umfang ab- oder zunehmen können.[129] Bach spielt mit dieser Variantenbildung.

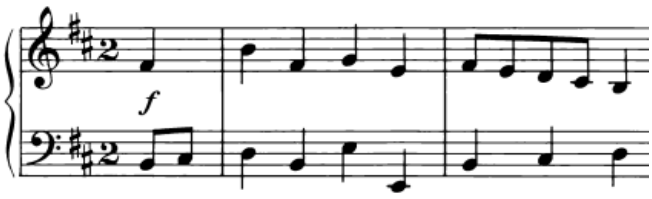
Auffällig ist eine Ähnlichkeit zwischen dem Beginn einer Bourrée von François Couperin aus dem 3e ordre von *Les Nations,* eine Sammlung von Triosonaten, und dem Beginn von Bachs Bourrée I:



François Couperin, „La Impériale“ (Oberstimme der Bourées), in: *Les Nations, Troisième Ordre,* Paris 1726, S. 20, T. 1-5.

128 Cahusac, Louis, „Bourrée“, in: *Encyclopédie,* Bd. II, hrsg. von Denis Diderot, Paris 1752, S. 372, online, https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v2-1980-0/.

129 Vgl. Jacob, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* S. 138.

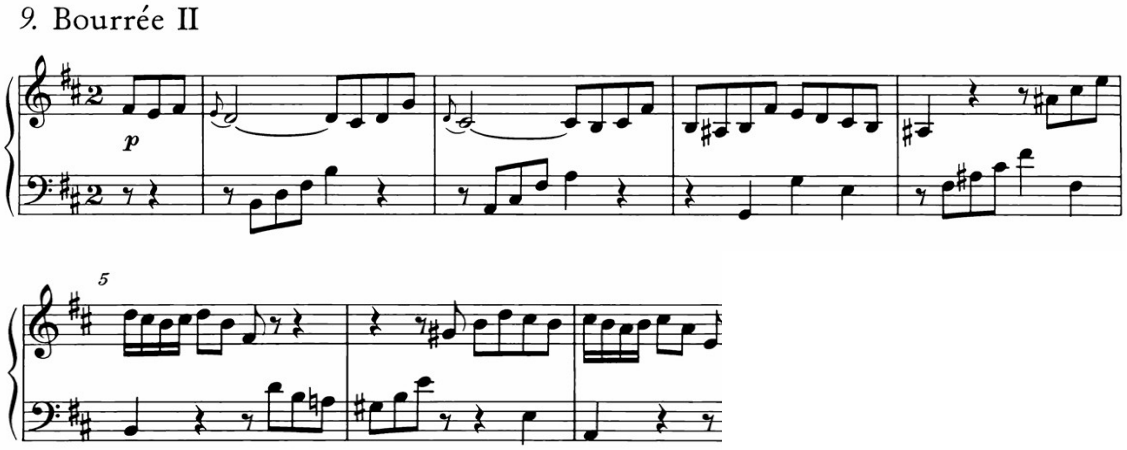


Johann Sebastian Bach, „Bourrée I“, BWV 831, T. 1-2.

Die beiden Anfangstakte ähneln sich verblüffend in Bezug auf Rhythmik und Intervallstruktur. Couperins Bourrée beginnt mit zwei Auftaktsachteln im Dessus, die Bach in den Bass verlegt. Auch der Melodieverlauf der Viertel in T. 1 weist Ähnlichkeiten auf mit einem abfallenden Intervall (Quinte bei Couperin/Quarte bei Bach in der Oberstimme), einem steigenden Intervall (Quarte, Sekunde) und einer fallenden Terz in beiden Fällen. Der Takt 2 ist in beiden Fällen geprägt durch die vier Achtel.

Bach kannte Couperins *Les Nations* mutmaßlich, da er mit der *Aria,* BWV 587 eine Transkription für Orgel für eine Vorgängerversion[130] von Couperins Trio *L'Impériale* angefertigt hat, das den Beginn des 3e *Ordre* in *Les Nations* markiert.[131] Die besprochene Bourrée stammt aus genau diesem *Ordre.* Es ist wahrscheinlich, dass Bach auch die übrigen Sätze des 3e *Ordre* kannte und sich von Couperins Bourrée inspirieren ließ.

In Bourrée II benutzt Bach gängige Kompositionsmodelle wie den Lamentobass in Form des stufengängigen Abstiegs von H taktweise bis Fis (hier jedoch zu fis nach oben oktaviert) und die sich anschließende Quintfallsequenz mit dem Bassgang fis-H von T. 4 auf T. 5 und e-A von T. 6 auf T. 7. :

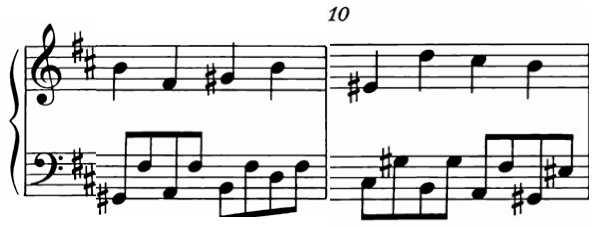


Johann Sebastian Bach, „Bourrée II“, BWV 831, T. 1-7.

130 *La Convalescente* betitelt. Das Stück befand sich handschriftlich im Umlauf.

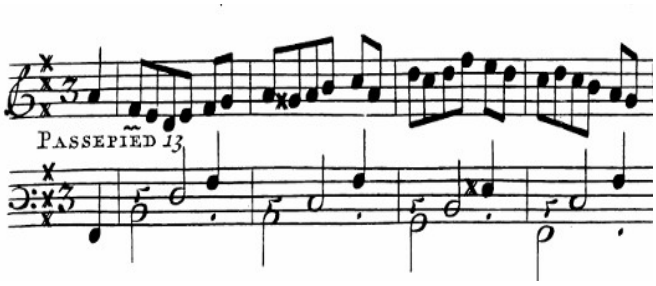
131 Vgl. Delpech, *Ouvertures à la française,* S. 264-265.

Bach verwendet auch einen in Dezimen geführten Außenstimmensatz in T. 9-10, um in die Kadenz überzuleiten:

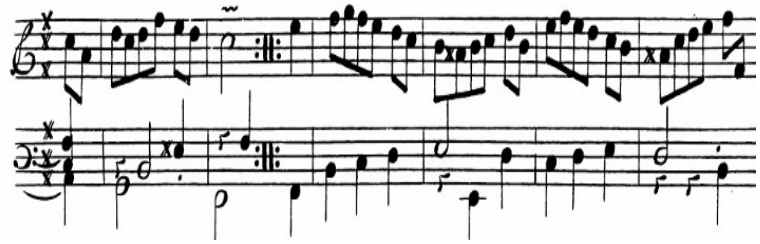


Johann Sebastian Bach, „Bourée II“, BWV 831, T. 9-10.

Solche Kompositionsmodelle lassen sich in französischen Galanteriesätzen häufig antreffen. Beispielsweise im Passepied von Dieupart, der weiter oben schon besprochen wurde. Wie Bachs Bourrée beginnt Dieuparts Passepied mit einem abfallenden Quartgang (jedoch von d bis A. Es ist daher kein Lamentobass wie bei Bach, da zwischen dem 3. und 4. Schritt des Quartgang ein Ganzton H-A steht) und führt den Satz im B-Teil ab der Reprise sequenzartig fort.



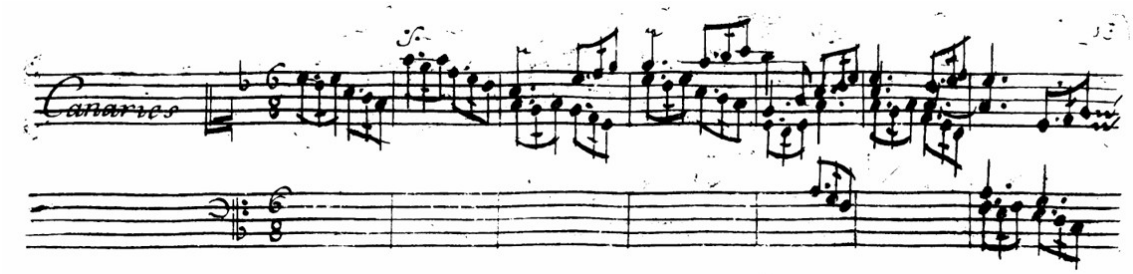
Charles Dieupart, Suite Nr. 2 , in: *Six Suittes de Clavessin,* Amsterdam 1701, S. 15, T. 1-4.



T. 6-12.

Gigue

Die Gigue ist als Canarie[132] im 6/8-Takt komponiert (punktierte Achtel, gefolgt von einer Sechzehntel und einer Achtel). Im deutschen Sprachraum muss der Rhythmus als typisch französisch empfunden worden sein.[133] Tatsächlich zeigt ein Blick in die Kompositionen französisch beeinflusster Komponisten wie Johann Caspar Ferdinand Fischer oder Christian Ritter eine deutliche Präsenz der Canarie. Fischer veröffentlichte 1738 eine Suitensammlung mit neun Suiten in Augsburg. Zwei der Suiten haben keine Gigue, zwei weitere Suiten weisen nicht die charakteristischen Merkmale eines Canariesatzes auf, jedoch die fünf übrigen Gigues sind systematisch als Canarie komponiert. In einer früheren Veröffentlichung von acht Suiten in der Sammlung „Musikalisches Blumen-Büschlein" Fischers im Jahre 1696 gibt es nur eine Gigue ohne Canariemerkmale, aber auch einen Canariesatz in der zweiten Suite, der als solcher bezeichnet wird und den typischen Rhythmus systematisch bewahrt:



Johann Caspar Ferdinand Fischer, „Canaries" der Suite Nr. 2, in: *Musikalisches Blumen-Büschlein*, Schlackenwerth 1696, S. 13, T. 1-7.

Auch die Suite in c-Moll von Christian Ritter, die in der *Möllerschen Handschrift* kopiert wurde, endet mit einer Gigue in Canarieform.

Es ist besonders, dass Bach für die Französische Ouvertüre ausgerechnet den Canarierhythmus für die Gigue gewählt hat. In den vier Orchestersuiten hat Bach nur eine Gigue in der Suite Nr. 3 in D-Dur, BWV 1068, eingefügt; jedoch ohne den Canarie-Rhythmus. In den 12 Suiten für Tasteninstrument, den 6 Französischen und 6 Englischen Suiten und in den 6 Partiten taucht die Gigue fast immer als Schlusssatz auf (die einzige Ausnahme bildet die zweite Partita

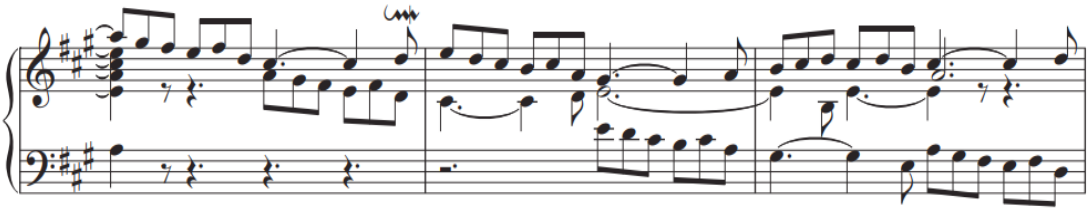
132 Johann Mattheson schreibt zur Canarie:

> „*Canaries* sind sehr geschwinde" aber dabey kurtze Giquen, haben den 3/8. Tact/ und die ersten *Noten* in jedem Tact sind mehrentheils mit einem Punct versehen/ da denn die folgende ein Sechszehntheil wied/ wie sich das verstehet... Eine *ordinaire Gique* aber hüpffet nicht so sehr als eine *Canarie,* hat 3. 6. auch wol 12/8. Tact/ und *couli*ret etwas mehr/ wiewol ihre Natur hurtig ist/ und 2. *Reprisen* hat."
>
> Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre,* S. 192, zit. nach Jacob, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* S. 81.

133 Vgl. Jacob, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* S. 144.

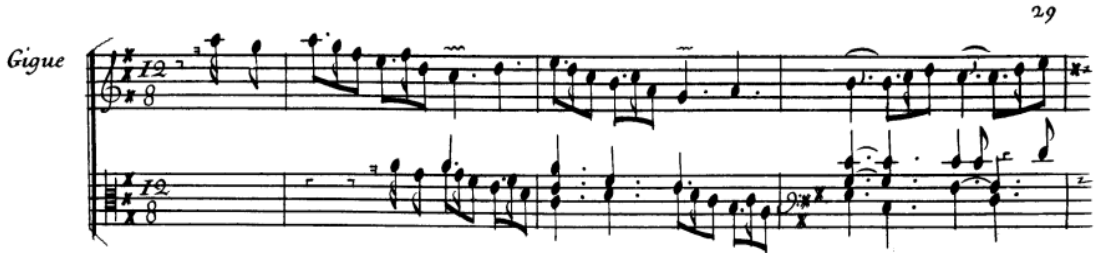
in c-Moll, die mit einem Capriccio endet). Auffällig ist, dass der Canarierhythmus nur ein einziges Mal in der Gigue der 2. „Französischen" Suite, BWV 813 verwendet wird.

Es lohnt, das Prélude der „Englischen Suite" Nr. 1, BWV 806, gesondert zu betrachten:[134]



Johann Sebastian Bach, „Prélude", in: *Englische Suite Nr. 1*, BWV 806, *NBA*, T. 3-5.

Das Thema des Préludes ähnelt sehr einer Gigue aus Gaspard Le Rouxs zuvor veröffentlichten *Pièces de Clavessin.*[135] Dort befinden sich drei Gigues, von denen nur eine systematisch im Canarierhythmus komponiert ist. Eine weitere Gigue nimmt zwar den Rhythmus auf, jedoch nicht konsequent, die Dritte weist den Rhythmus nicht auf. Anbei der Beginn der Gigue, die den Canarierhythmus systematisch verwendet:



Gaspard Le Roux, „Gigue" der Suite Nr. 2, in: *Pièces de Clavessin,* Paris 1705, S. 29, T. 1-4.

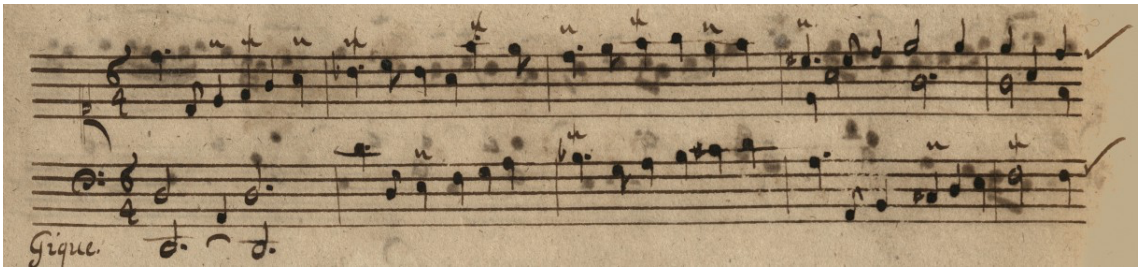
Aus dem Vergleich der beiden Stücke wird erkenntlich, dass Bach das Thema übernahm und lediglich den typischen Canarierhythmus entfernte und in drei gleichförmige Achtel umwandelte. Wollte er dem Prélude einen weniger französischen Anklang geben, indem er den für ihn charakteristisch

134 Vgl. McKean, „Gaspard Le Roux's Pièces de Clavecin: Issues of Textuality and Transmission", S. 9.

135 Le Roux, Gaspard, *Pièces de Clavessin.*

französischen Rhythmus herausnimmt oder sah er ein generelles Problem im punktierten Rhythmus als ein Stocken des melodischen Flusses?

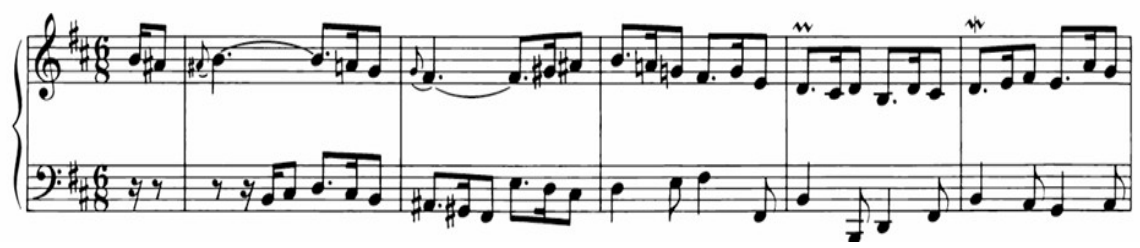
Ein Blick auf französische Giguesätze für Tasteninstrument von Komponisten wie Charles Dieupart, Jean-Henry d'Anglebert und Louis Marchand, die Bach nachweislich kannte, zeigt, dass Canariesätze seltener vorkommen als erwartet. In den sechs Ouvertürensätzen Dieuparts, die allesamt mit einer Gigue enden, ist keine einzige davon im Canarierhythmus gehalten. D'Angleberts vier Suiten beinhalten insgesamt fünf Gigues, von denen zwei zwar mit dem Rhythmus spielen, jedoch nicht so, dass man den Satz als Canarie bezeichnen könnte. Die Systematik, mit der Bach mit dem Rhythmus arbeitet, fehlt gänzlich. In den zwei Suiten Marchands, die jeweils eine Gigue aufweisen, spielt zumindest die Suite in d-Moll, die im *Andreas-Bach-Buch* kopiert wurde, mit dem Rhythmus:



Louis Marchand, Gigue der Suite en ré-mineur, in: *Pieces de Clavecin. Composées par Monsieur Marchand, Org : de l'église St. Benoist à Paris, Andreas-Bach-Buch,* D-LEm Becker III.8.4., S. 184, T. 1-5.

Man sieht, dass Marchand den Rhythmus (hier rhythmisch augmentiert zu punktierter Viertel, Achtel, Viertel) nicht einheitlich anwendet und mit Variationen desselben spielt (T. 2 ab Zählzeit 5, Viertel, punktierte Viertel, Achtel). Zumindest kommt diese Gigue der Canarie noch am nächsten.

Zum Vergleich in Bezug auf die Systematik mit der Bach mit dem Canarie-Rhythmus umgeht, wird hier der Beginn der Gigue aus Bachs Französischer Ouvertüre, BWV 831 abgebildet:



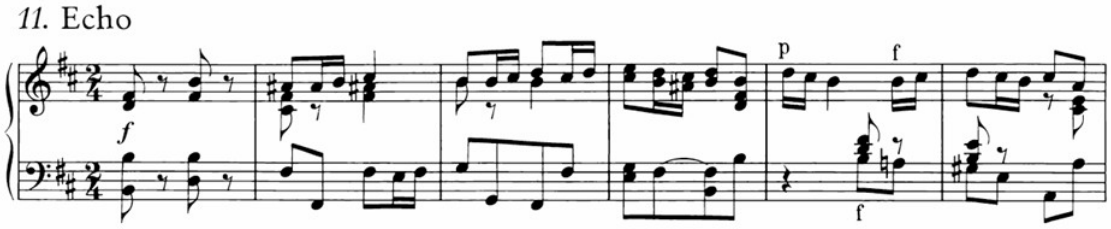
Johann Sebastian Bach, Gigue, BWV 831, T. 1-5.

Man kann daraus schlussfolgern, dass die Canarie zwar ursprünglich aus Frankreich stammt, in Deutschland aber ihre eigenen Wege ging und als französisch stilisiert wurde. Die Systematik mit der deutsche Komponisten wie Fischer, Ritter oder Bach mit dem Rhythmus umgingen, geht über das französische Vorbild hinaus.

Echo

Die Satzform des Echos als Instrumentalsatz entstammt der orchestralen französischen Ouvertürensuite und wurde schon früh von deutschen Lullysten übernommen.[136] Komponisten wie François Couperin oder Jacques Hotteterre (1674-1763) verwendeten sie in ihren Werken.[137] Es handelt sich um Stücke, bei denen die Satzbezeichnung zum Prinzip erhoben wird. Eine musikalische Idee wird unter einer Spielanweisung wie *doux* unverändert, aber verhaltener wiederholt.

Bach lotet im *Echo* aus BWV 831 ebenfalls dieses Prinzip mit der Spielanweisung *piano* aus. Diese bezieht sich aber nicht auf eine bloße Wiederholung des vorgestellten musikalischen Materials, sondern nutzt den Echoeffekt für eine thematische Fortführung des Satzes. Unter der *piano*-Anweisung in T. 5 bspw. wird sich auf die in T. 4 vorangegangene Terz d''-h' in der Oberstimme bezogen, jedoch wird diese nun skalenartig aufgefüllt und wirkt wie eine *Tierce coulée*. Der Daktylus aus T. 2 und T. 4 wird dadurch gleichzeitig zum Anapäst verkehrt.[138]



Johann Sebastian Bach, „Echo“, BWV 831, T. 1-6.

136 G. Muffat (*Florilegium*, Bd.1, Augsburg 1695, Schluß von Fasciculus 6 »*Blanditiae*«), Joh. C. F. Fischer (*Le Journal du printemps,* op. 1, Augsburg. 1695, Ouverture 8) und Joh. S.Kusser (*Apollon enjoué*, Stuttgart 1700, Ouverture 1 und 4).

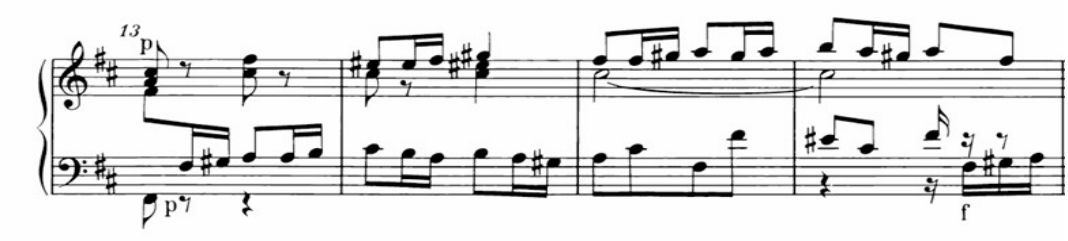
Vgl. Braun, Werner, „Echo, Gattungen, Air en Echo“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/531621.

137 Couperin, François, *Deuxième Concert Royal,* Paris 1722, S. 12.

Hotteterre, Jacques, *Pièces pour la Flute traversière, Premier Livre,* Paris 1708, S. 63.

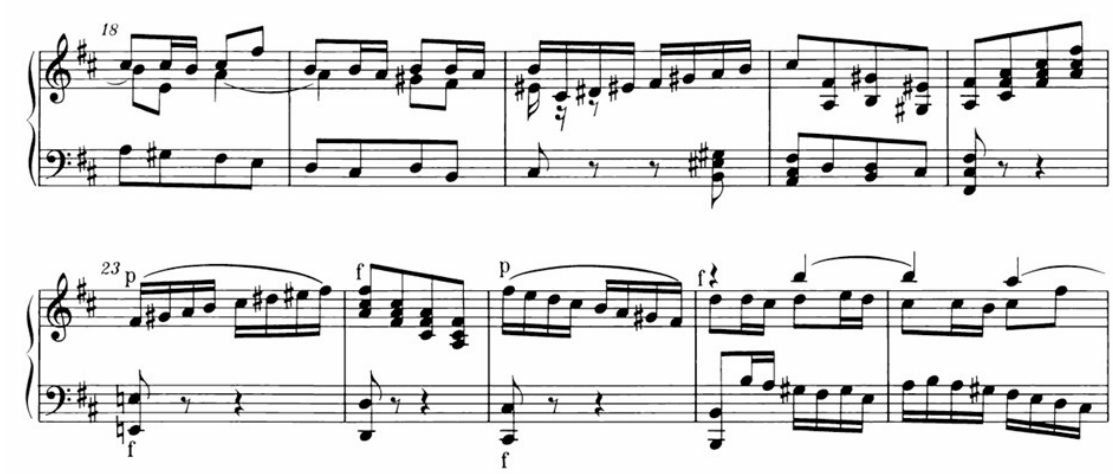
138 Vgl. Jacob, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen* S. 146.

Das *piano* in T. 13-16 ist eine Variation der ersten 4 Takte, jedoch auf der V. Stufe. Die Wiederholung der Einleitungstakte bewirkt eine Ritornellwirkung, hier als wiederkehrendes Thema im *piano.*[139]



Johann Sebastian Bach, „Echo", BWV 831, T. 13-16.

Die *Piano*-Anweisung in T. 23 bezieht sich auf eine skalenartige Auffüllung der Oberstimme der in T. 22 vorangegangenen aufsteigenden Akkorde in fis-Moll; die *Piano*-Anweisung in T. 25 auf die absteigenden Akkorde in fis-Moll in T. 24.



Johann Sebastian Bach, „Echo", BWV 831, T. 18-27.

Generell ist dieser Satz, wie schon einleitend erwähnt, sehr konzertant gehalten, was mehr italienisch als französisch anmutet.

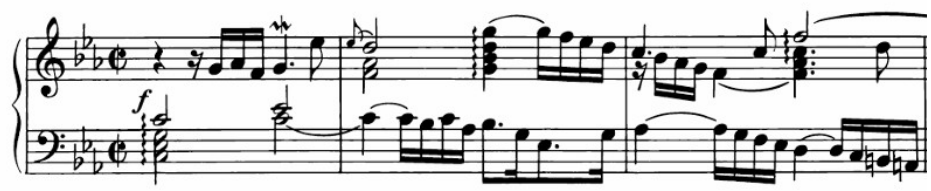
139 Vgl. ebd.

Abschließend fällt auf, dass Bach alle Mollsätze der Französischen Ouvertüre (alle Sätze außer Gavotte II und Passepied II) mit einer Mollterz schließen lässt. Ein Hinweis, dass dies eine französische Eigenart ist, findet sich in Niedts *Handleitung I*:

> „Zu mercken und wohl in acht zu nehmen ist es/ daß man bey der letzten Noten im Aushalten allezeit die Tertia major greiffen muß/ oder wann auch gleich der gantze vorhergehende Gesang aus dem Mol gewesen ist/ so hält man zuletzt doch aus dem Dur. Zwar weiß ich woll/ daß die Frantzösische Componisten das Contrarium thuen/ es ist aber nicht eben alles darum gut/ weil es aus Franckreich her ist/ oder den Nahmen daher führet/ sonsten würde die abscheuliche Seuche die Frantzosen genannt/ auch bald in Aestim kommen."[140]

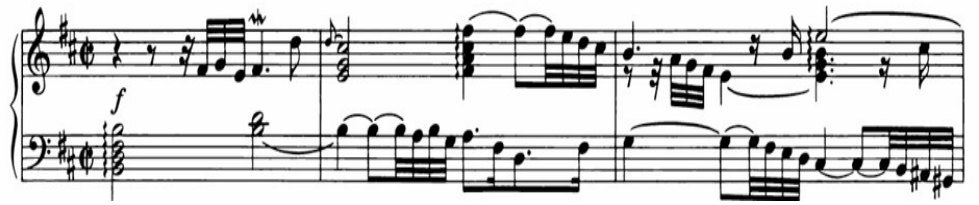
Gedanken zur Aufführungspraxis

Bach scheint sich, wie schon erwähnt, Fragen zu Notation und Aufführungspraxis französischer Musik gestellt zu haben. Im Manuskript der Frühfassung der Französischen Ouvertüre (hier noch in c-Moll) beginnen die ersten Takte des Einleitungssatzes wie folgt:



Johann Sebastian Bach, „Ouverture", BWV 831a, T. 1-3.

Daraus wird in der Endfassung:

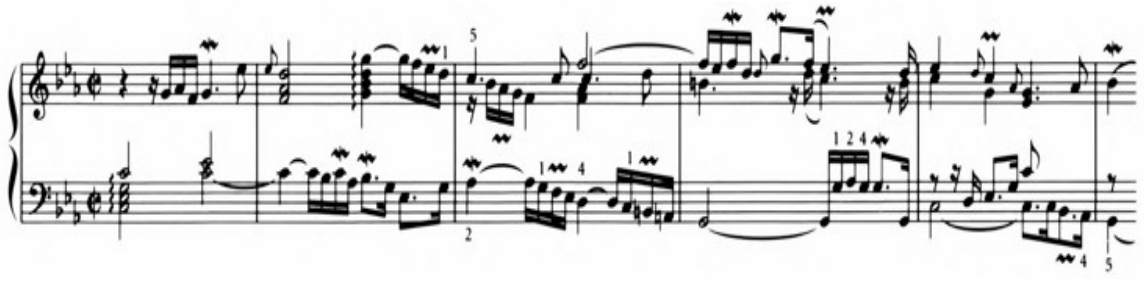


Johann Sebastian Bach, „Ouverture", BWV 831, T. 1-3.

140 Niedt, *Musikalische Handleitung I,* Kapitel VIII „Von dem beziefferten *General-Bass*", Regel 6., Hamburg 1710, zit. nach Jacob, Andreas, *Studien zu Kopmositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* S. 135-136.

Man sieht, wie aus den Sechzehntel-Läufen Zweiunddreißigstel-Läufe wurden. Auch hier zeigt sich, dass die Ouvertüre im deutschen Sprachraum eigene Wege gegangen ist. Die Zweiunddreißigstel-Bewegung taucht bei Scheibe in der schon erwähnten Beschreibung der deutschen Konzertouvertüre auf. In französischer Notation wie im Beispiel D'Angleberts/Lully erkenntlich, kommen nur Sechzehntel-Läufe vor. Dies schließt jedoch nicht aus, dass in der Praxis solche Läufe in Frankreich rhythmisch geschärft gespielt wurden, so wie es auch bei Punktierungen der Fall ist. Ist Bach beim Anhören französischer Musiker ein solcher Unterschied zwischen den notierten Sechzehntel-Läufen und der Aufführung derselben aufgefallen? Wurden sie nur als „flüchtige impulsgebende Geste" empfunden und wollte Bach dieser „Flüchtigkeit" mittels der Umdeutung in Zweiunddreißigstel Nachdruck verleihen?

Geht man davon aus, dass Bach eine „stramme Ausführung" der Sechzehntel schon in der frühen c-Moll-Fassung, an Kenner gerichtet, voraussetzte, muss man sich Fragen zu einer Abschrift der frühen c-Moll-Fassung des Dortmunder Organisten Johann Gottlieb Prellers (1727-1786) stellen, die Preller neben einigen Fingersätzen auch mit zusätzlichen Verzierungen versieht. Dies verkompliziert den Sachverhalt zusätzlich:[141]



Johann Sebastian Bach, „Ouverture", BWV 831a, Abschrift von Preller, in: „Kritischer Bericht", *NBA* V/2, S. 87, T. 1-5.

Man sieht hier, wie der Kopist über die Sechzehntel in T. 2, T. 3 und T. 4 zusätzliche Akzenttriller setzt, die in einer Ausführung in Zweiunddreißigsteln nicht technisch zu bewältigen wären. Aber auch dieses Beispiel erhellt nicht über den Sachverhalt. War Preller nicht in der „richtigen" Aufführungspraxis eingeweiht, spielte die Notenwerte, wie sie im Text stehen und setzte daher Ornamentik hinzu, um die Musik zu beleben? Oder wollte Bach wirklich, dass die Sechzehntel als solche gespielt werden? Auch wenn ersteres plausibler erscheint, gibt es keine endgültige Antwort auf die Frage. Festzuhalten ist, dass Bach in der Druckfassung den Rhythmus korrigierte. Ob dies als für jedermann verständliche Präzisierung, um Missverständnissen aus dem Weg zu gehen, oder rhythmische Verbesserung anzusehen ist, bleibt offen.

141 Vgl. Emery, *Kritischer Bericht*, S. 87.

Das Beispiel gibt einen Einblick in die Rezeption französischer Aufführungspraxis im deutschen Sprachraum.

Was bedeutet dies dann für das von Couperin beschriebene *jeu inégal,* die ungleiche Betonung von Achtel- und Sechzehntelketten, welche in französischer Notation jedoch nicht gekennzeichnet wird? Dass Bach keine Notationsversuche unternommen hat, lässt zwei Deutungsversuche zu. Entweder verlangte Bach kein *jeu inégal* für die Interpretation dieses Werkes, was jedoch widersprüchlich gegenüber dem französischen Anspruch an die Komposition ist, oder er erachtete keine andere Notation der Praxis des *jeu inégal* als präziser, auch nicht die Möglichkeit der Punktierung, da die Realität des *jeu inégal* wie bereits beschrieben zwischen den beiden Möglichkeiten der Notation liegt. Das Hinzufügen einer Punktierung wie bei Muffat im Vorwort des *Florilegium Secundum* würde zu weit gehen. Eine korrekte Ausführung ist in einem undefinierten Punkt zwischen der Notation von zwei gleichwertigen Achteln/Sechzehnteln und einer punktierten Achtel/punktierten Sechzehntel gefolgt von einer Sechzehntel/Zweiunddreißigstel zu finden. Bach präzisiert nicht, ob BWV 831 in französischer Aufführungspraxis, so wie Muffat es beschreibt, zu interpretieren ist. Für eine Verwendung des *jeu inégal* spricht jedoch, dass Bach mit dem Titel *nach Französischer Art* wahrscheinlich auch eine französische Aufführungspraxis bevorzugte.

Rezeptionsgeschichte

Die Rezeptionsgeschichte der Französischen Ouvertüre BWV 831 war, wie schon in der Einleitung angedeutet, lange Zeit von einem aufkommenden Nationalismus überschattet. Dadurch wurde dem Werk zunächst wenig Beachtung geschenkt. Dies ist jedoch weniger auf ihren musikalischen Inhalt zurückzuführen, als auf die Titelbezeichnung *nach Französischer Art*. Musiktheoretiker, Musikgeschichtsschreiber und Interpreten störten sich offensichtlich in Zeiten des aufkommenden Nationalismus des 18. und 19. Jahrhunderts, gebunden an einen Genieglaube und die damit zusammenhängende Forderung nach Originalität, an einer offenbaren Stilkopie.

Schon Johann Nikolaus Forkel schreibt in einem Brief am 05.03.1802 an Hoffmeister & Kühnel (ein Verlag, der mit Forkel im Versuch einer ersten Gesamtausgabe von Bachs Werk kooperierte), ohne Belege anhand des musikalischen Materials zu nennen: „Zum zweyten Theil der Clavierübung rathe ich noch nicht. Sie ist überhaupt Seb. Bachs beßtes Werke nicht.“[142]

Forkel rät von einem Druck im Frühstadium der Gesamtnotenausgabe ab, da er

142 *The Forkel - Hoffmeister & Kühnel correspondence: a document of the early 19th-century Bach revival*, hrsg. von Georg Stauffer, New York 1990, S. 28.

mit einer ihm zufolge unoriginellen *Clavierübung II* nicht die Kundschaft vertreiben wollte. Im *Critischen Musicus* von Johann Adoph Scheibe findet sich auch ein Hinweis für eine Rezeption der *Clavierübung II* noch zur Bachzeit. Während er das Italienische Konzert BWV 971 als „vollkommenes Muster eines wohl-eingerichteten einstimmigen Concerts lobt",[143] lässt er die Französische Ouvertüre, BWV 831 gänzlich unkommentiert. Eine generelle Frankophobie breitete sich im 19. Jahrhundert aus, gewiss auch durch die napoleonische Besetzung angefeuert. Gleichzeitig wurden verschiedene Versuche unternommen, Bachs Ruf von einem als negativ empfundenen französischem Einfluss zu bewahren und einen solchen zu leugnen. Davon zeugt ein Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Carl Friedrich Zelter, der Direktor der Berliner Singakademie. Aufgrund seiner Aussagekräftigkeit lohnt es, den Briefwechsel nachfolgend in seiner Gänze abzubilden:

Am 08.04.1827 schreibt Zelter an Goethe:

> „Der alte Bach ist mit aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehn können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen, und so entsteht – was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unnmittelbar darunter."[144]

Goethe antwortet am 21.04.1827:

> „Um wieder zu Couperin und Bach zurückzukehren, ersuche ich Dich schönstens: Du mögest demjenigen, was Du den französischen Schaum nennst und den Du Dir von dem deutschen Grundelement abzusondern getraust, einige gewichtige Worte gönnen und auf irgendeine Weise mir dieses belehrende Verhältnis vor den äußern und innern Sinn bringen."[145]

Am 08.06.1827 erfolgt die Antwort Zelters:

> „Was ich an Sebastian Bach den französischen Schaum nannte, ist freilich nicht so leicht abgehoben, um nur zuzugreifen. Er ist wie der Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich. […] Sein Stil ist Bachisch, wie alles, was sein ist. Daß er sich der gemeinen Zeichen und Namen *toccata, sonata, concerto etc.* bedienen müssen, ist soviel, als ob jemand Joseph oder Christoph heißt. […] Da nun doch alle Menschen französisch sein müssen, wenn sie leben wollen, so ließ auch Bach

143 „Dok. II, Nr. 463", zit. nach: Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician,* S. 406.

144 *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter; im Auftrag des Goethe- und Schiller- Archivs nach den Handschriften,* Bd II, hrsg. von Max Hecker, Leipzig 1915, S. 513.

145 Ebd. S. 516.

> seine Söhne die kleinen, feinen, niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe üben, ja er selber versuchte sich mit größtem Glücke als Komponist in dieser Manier, und so schlich sich das französische Gekräusel bei ihm ein."[146]

Es wird deutlich, wie Zelter versuchte, Bachs Stil als einzig „Bachisch" zu bewahren und jeglichen französischen Einfluss zu diskreditieren. Auch bis ins 20. Jhd. hinein zieht sich diese Anschauung eines von als negativ empfundenen äußeren Einflüssen gänzlich geschützten Bach, der seinen eigenen Weg geht und an seiner ihm ganz eigenen künstlerischen Ästhetik feilt.

Frederick Neumann schreibt Folgendes:

> „Bachs reifer Stil war ungefähr in seinem dreißigsten Lebensjahr etabliert und unterlag keinen signifikanten Veränderungen mehr. Er blieb resistent gegenüber dem galanten Stil, der ihm oberflächlich und frivol erschienen sein mag. Dieser leichte und „modernere" Stil hatte keinen längerfristigen Einfluss auf sein künstlerisches Credo."[147]

Auch wenn hier der eindeutige Verweis auf ausländische Provenienz fehlt, mag diese Positionierung extrem erscheinen und auch sicher nicht von einer großen Masse geteilt werden. Die genannten Beispiele zeigen jedoch, wie aktuell das Thema der nationalen Beanspruchung von Kulturgut ist und wie schnell Ressentiments sich einschleichen können. Bachs *Ouverture nach Französischer Art,* BWV 831 war diese Entwicklung jedenfalls sehr abkömmlich, wodurch das Werk nicht aus einem Schattendasein hervorkam und eine Neubewertung verdient.

---

146 Ebd. S. 524-525.

147 Vom Verfasser ins Deutsche übersetzt.

> „[Bach's mature style] evolved by the age of about thirty [and] underwent no significant changes for the rest of his life. [… Bach] remained essentially impervious to [the] blandishments [of the style galant], rock-like among the rising floods of a style that must have seemed superficial and frivolous to him. [… The] lighter and more "modern" style had no lasting impact on his artistic credo."
>
> Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music with special emphasis on J. S. Bach*, New Jersey 1978, S. 41-42. zit. nach Dirst, Matthew, „Bach's French overtures and the politics of overdotting" (=Early music 25/1), Oxford 1997, S. 40.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Arbeit hat Anspruch, Etappen der Entwicklung und Charakteristika des französischen Stils und dessen Interpretation auf dem Cembalo aufgezeigt. Neben typischen Akkordverbindungen, Dissonanzbildungen und Übertragungen der französischen Sprache auf die Musik wurde deutlich gemacht, wie sich politische Forderungen an die Kultur am Hofe auf die Gestalt der Musik auswirkten. Konkret bei französischer Musik dieser Zeit fällt auf, dass ihr eine Dimension eigen ist, die mit „Versunkenheit im Moment" beschrieben werden kann.

Desweiteren wurde festgestellt, dass im 18. Jahrhundert das kategorische Unterscheiden in „Nationalstile" vermehrt eine Rolle spielte und, wie bei Mattheson theoretisiert, Instrumentalgenres wie die Französische Ouvertüre, BWV 831 oder das Italienische Konzert, BWV 971 im deutschen Sprachraum als repräsentativ für den jeweiligen Nationalstil galten. Das „sich Üben" in den Stilen wurde von vielen deutschen Komponisten speziell für diese beiden Genres praktiziert. Dafür wurden Modelle zur Orientierung gesucht, deren Charakteristika auf eigene Ideen angewendet wurden.

Bach befand sich zum Zeitpunkt der Komposition von BWV 831 in einer unliebsamen Lage. In Leipzig hatte er sich mit den Kirchenobersten verstritten und zog keine positive Bilanz für den Zustand der Leipziger Kirchenmusik im Allgemeinen. Mit einem Auge schaute er nach dem musikalischen Zentrum Dresden, wo die aktuelle „galante" italienische, aber auch französische Musik eine große Rolle spielte. Seine Tätigkeit im *Collegium Musicum* zeugt ebenfalls von diesem Interesse. Mit *Clavierübung II* versuchte er, die neue musikalische Mode einzufangen, sich mit der Drucklegung einen Namen zu machen und dadurch eventuell eine neue, befriedigendere Anstellung zu finden.

Sein Verständnis des französischen Stils war umfassend. Dies spiegelt sich in BWV 831 wider. Charakteristische Akkorde und Harmonieverbindungen, Rhythmik, Taktgruppenbildung und rhythmisch-melodische Wendungen wie sie in französischer Musik häufig anzutreffen sind, können auch in Bachs Einzelsätzen wiedergefunden werden:

Der einleitende Ouvertürensatz ähnelt harmonisch der *Ouverture de Cadmus de Mr. de Lully* in der Transkription von D'Anglebert. Die Abfolge von einem Sekundakkord zu Beginn, gefolgt von Quintfallsequenzen zeugt davon, dass Bach repräsentative Modelle berücksichtigte. Besonders in der Courante von BWV 831 wird dies deutlich. Dort können viele Elemente angetroffen werden, die sich in französischer Musik, die Bach bekannt war, wiederfinden lassen. Auch die von politischer Seite aus gestellte Anforderung an französische Musik, das Publikum „im Moment" festzuhalten, ist in dieser Courante präsent. Die metrische Instabilität, die gleich zu Beginn durch unterschiedliche Pulse in linker und rechter Hand hervorgerufen wird, lässt kein musikalisches Vorspüren zu für das, was folgen mag. Das Publikum wird im „Hier und Jetzt"

festgehalten.

Gleichzeitig wurden durch diese Arbeit auch andere Tendenzen deutlich, die im Folgenden zusammengefasst werden:

Der Vergleich der Gavotte I mit der Gavotte Dieuparts hat aufgezeigt, dass Bach die formale Anforderung an eine Gavotte repektiert und die Taktgruppenbildung einhält. Harmonisch setzt er jedoch eigene Akzente und lotet entferntere Tonarten aus, was nicht der Norm entspricht.

In den beiden Passepieds setzt Bach den typischen Passepiedrhythmus (Achtel, gefolgt von vier Sechzehnteln) ein. Die Ähnlichkeit des Basses mit einem Passepied Johann Caspar Ferdinand Fischers lässt vermuten, dass sich Bach bei der Komposition von BWV 831 auch an Modellen deutscher Komponisten mit französischer Färbung orientiert hat. Auffällig ist im Passepied I zumal die kontrapunktische Faktur, die im Vergleich mit französischen Kompositionen kontrastiert. Dies fällt verstärkt in der äußerst polyphonen Gestaltung der Sarabande als zentraler Satz von BWV 831 auf, die dadurch Alleinstellungsmerkmal erhält. Französische Sätze in derartig kontrapunktischer Komplexität sind weniger denkbar.

Bei der Gigue zeigt sich, dass sich die Idee verselbständigt hat, die sich deutsche Komponisten vom französischen Stil machten. Ein als französisch empfundener Rhythmus, wie im Fall des Canarie-Rhythmus wird zum Satzprinzip erhoben und beinahe schematisch auf das musikalische Material angewendet. Dies kommt in französischer Literatur zwar auch vor (siehe das Beispiel von Le Roux), jedoch nicht in der Häufigkeit und Systematik mit der deutsche Komponisten wie Bach, Fischer oder Ritter damit umgehen.

Das Echo wurde von „deutschen Lullysten" wie Muffat, Fischer oder Kusser als typisch französische Satzform empfunden und in ihren Werken verwendet. Bach scheint sich daran orientiert zu haben, geht jedoch über ein lediglich Wiederholen des thematischen Materials im *piano* hinaus und nutzt den Echoeffekt auch für eine thematische Fortsetzung des Satzes. Desweiteren ist der Satz konzertant gehalten, was eher auf italienische Provenienz schließen lässt. Desgleichen fällt im fugierten Mittelteil des eröffnenden Ouvertürensatzes von BWV 831 auf. Beide Ecksätze von BWV 831 eint dieses Element. Auch der in seiner Länge ausufernde fugierte Teil des Einleitungssatzes ist ein Eingriff in die französische Norm, die in ihrer Dimensionierung weniger üppig ausfällt. Dies zeigt, dass der einleitende Ouvertürensatz im deutschen Sprachraum eigene Wege ging und sich zur Konzertouvertüre weiterentwickelte, wie sie von Scheibe beschrieben ist.[148]

Es ist auffällig, dass Bach in seiner Notation die Unterschiede zwischen französischer Notationsform und Aufführungspraxis, welche von Couperin in dessen *Art de toucher le clavecin* angesprochen wurden, zu minimieren versucht.

148 Bei Fasch, Telemann und Graupner sind ähnlich dimensionierte Proportionierungen im Ouvertürensatz vorzufinden. Bei den „deutschen Lullysten" wie Fischer, Kusser und Erlebach hat der Ouvertürensatz kleinere Ausmaße.

Dies äußert sich bspw. wenn er die bei Couperin vorkommende rhythmisch-melodische Wendung (in Couperins Allemande *L'Exquise*) in der Courante von BWV 831 rhythmisch präzisiert oder die Sechzehntel-Läufe der ersten Fassung der Französischen Ouvertüre in c-Moll, BWV 831a zu Zweiunddreißigstel-Läufen in der Endfassung korrigiert. Diese Beobachtung wirft widerum Fragen auf, ob das *jeu inégal,* wie es in französischer Aufführungspraxis üblich war, auch in BWV 831 angewendet werden soll. Bach präzisiert dies zumindest nicht durch die Notation. Auffällig ist auch, dass Bach weitaus weniger Verzierungszeichen in BWV 831 im Vergleich zu französischem Cembalorepertoire der Zeit verwendet. Die präzise Notation spricht eher dagegen, dass der Interpret, wie in der Abschrift des Bachschülers Prellers von BWV 831a der Fall, eigenständig Verzierungen hinzufügt.

Um abschließend zu bewerten, was nun Bachs Idee der *Französischen Art* war, kann Folgendes festgestellt werden:

Bach trug der Ouvertürensuite mit den in Mode gekommenen Galanteriesätzen in BWV 831 mit seinem ihm eigenen harmonisch und kontrapunktisch komplexen Vokabular einen persönlichen Stempel auf und pflegte auch konzertante Elemente italienischer Provenienz ein. Dabei respektierte er die gängige Norm, was Form und Taktgruppenstrukturen betrifft. Als Modell verwendete er nicht nur französisches Repertoire, sondern auch Werke lullyorientierter deutschsprachiger Komponisten.

Durch das stark nationalistisch und zudem frankophob eingestellte 19. und 20. Jahrhundert blieb der *Ouverture nach Französischer Art,* BWV 831 lange Zeit nur ein Nischendasein vorbehalten. Das im gleichen Zyklus eingegliederte *Concerto nach Italiaenischem Gusto,* BWV 971 erlangte daneben eine viel größere Öffentlichkeitswirksamkeit. Ziel dieser Studie war es, BWV 831 wieder mehr in den Fokus zu rücken und in Bachs Schaffen einzuordnen. Die zahlreichen Fragen, die dabei aufkamen und teilweise im Rahmen einer Masterarbeit nur angerissen wurden, können in weiteren Studien vertieft werden.

In den Augen des Verfassers lohnt sich eine Vertiefung des Quellenmaterials zur Aufführungspraxis, um insbesondere der Frage nach den Verzierungen und nach der Anwendung des *jeu inégal* nachzugehen. Desweiteren ist ein Vergleich mit den in etwa zeitgleich entstandenen Orchestersuiten lohnenswert. Ähnlichkeiten in der formalen Anlage, vergleichbare Proportionen des ausufernden Fugatoteils des Einleitungssatzes von BWV 831 mit denen der Orchestersuiten (besonders der Suite in h-Moll, BWV 1067), das Weglassen der Allemande in BWV 831 (wie in den Orchestersuiten) und die relativ zeitnahe Entstehung lassen den Rückschluss zu, dass noch mehr Parallelen gefunden werden können. Im Bereich der Rezeptionsforschung kann die Rezeptionsgeschichte von BWV 831 vertieft und mit Werken verglichen werden, denen durch politische Umstände aufgrund der „fremden Einflüsse" lange Zeit ein ähnliches Nischendasein beschert war.

Literatur-, Quellen- und Notenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Anthony, James Raymond, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau,* New York 1974.

Baselt, Bernd, „Philipp Heinrich Erlebach und seine VI Ouverturen, begleitet mit ihren darzu schicklichen Airs, nach französischer Art und Manier (Nürnberg 1693)“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert. Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau.* (=Michaelsteiner Konferenzberichte; 49.), Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom (1933-1993), Michaelstein 1996, S. 9-30.

Baumont, Olivier: „Quelques réflexions sur la naissance du style francais de clavecin“, in: *La naissance du style francais 1650-1673* (=Regards sur la musique), hrsg. von Jean Duron, Wavre 2008, S. 53-68.

Braun, Werner, „Echo, Gattungen, Air en Echo“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/531621.

Breig, Werner, „Französische Ouverture und „Stile francese“ in Bachs Werken für Tasteninstrumente“, in: *Beiträge vom Symposium „Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen“ am 8. November 2003 im Rahmen des 4. „Köthener Herbstes“* (=Cöthener Bach-Hefte 12), Köthen 2004, S. 101-124.

Delpech, Louis, *Ouvertures à la française. Migrations musicales dans l'espace germanique, 1660-1730,* Tournai, Brepols 2020.

Dirst, Matthew, „Bach's French overtures and the politics of overdotting“ (=Early Music 25/1), Oxford 1997, S. 40, S. 35-44.

Emery, Walter, „2. Teil der Klavierübung: BWV 971, 831, 831a“, in: *Kritischer Bericht* (=Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach. Serie V, Bd. II), hrsg. von Walter Emery und Christoph Wolff, Kassel 1981.

Fechner, Manfred, „Ouverturen-Suiten “auf neue Art”: Johann Friedrich Faschs Beitrag zur Fortentwicklung der Orchestersuite – Eine Skizze“, in: *Bachs Orchesterwerke* (=Dortmunder Bachforschungen 1), hrsg. von Martin Geck und Werner Breig, Witten 1997, S. 329–334.

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicaco 1988.

Froebe, Folker, „Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs Pièce d’Orgue (BWV 572)“ (=Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 9/1), Hildesheim 2012, S. 51–68, online, https://doi.org/10.31751/662.

Glöckner, Andreas, „Französische Ouvertüren (Suiten) in Bachs Aufführungsrepertoire“, in: *Beiträge vom Symposium "Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen"* (=Cöthener Bach-Hefte 12), hrsg. von Landkreis Köthen u.a., Köthen 2004, S. 83-100.

Großpietsch, Christoph, „„In Deutschland nicht mehr üblich?“ Suite, Gattung, Zeit, Geschmack in Orchesterwerken Bachs und Graupners“, in: *Bachs Orchesterwerke* (=Dortmunder Bachforschungen 1), hrsg. von Martin Geck und Werner Breig, Witten 1997, S. 321–328.

Gustavson, Bruce, „d’Anglebert, Jean-Henry, Würdigung“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/518334.

Gustafson, Bruce, „The legacy in Instrumental Music by Charles Babel, Prolific Transcriber of Lully's Music“, in: *Jean-Baptiste Lully, Kongressbericht Saint-Germain en Laye – Heidelberg*, hrsg. von Herbert Schneider, Jérôme de La Gorce, Laaber 1987, S. 495-516.

Härtwig, Dieter, „Buffardin, Pierre-Gabriel“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/20375.

Jacob, Andreas, *Studien zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen,* Diss., Stuttgart 1996.

Kritischer Bericht. 2. Teil der Klavierübung: BWV 971, 831, 831a (=Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach, V/II), hrsg. von Walter Emery und Christoph Wolff, Kassel 1981.

Lang, Paul Henry, „Introduction“, in: *Jean-Baptiste Lully and the Music of French Baroque,* hrsg. von John Hajdu Heyer, Cambridge 2008.

Le Brun, Charles, *Expressions des passions de l'âme,* Paris 1727.

Leisinger, Ulrich, „Vorwort“, in: *Johann Sebastian Bach. Französische Ouverture BWV 831, 831a* (=Wiener Urtext Edition), Wien 2000, S. 3-5.

Marshall, Robert Lewis, *The music of Johann Sebastian Bach. The sources, the style, the significance,* New York 1989.

McClary, Susan, *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music,* Berkeley u.a. 2012.

McClary, Susan, „Temporality and Ideology: Qualities of Motion in Seventeenth-Century French Music“, in: Tagung der *American Musicological Society*, Phoenix 1997, online , https://echo.humspace.ucla.edu/issues/temporality-and-ideology-qualities-of-motion-in-seventeenth-century-french-music/.

McKean, John A. Hansmann, „Gaspard Le Roux’s Pièces de Clavecin: Issues of Textuality and Transmission“, Cambridge 2011, S. 1-14.

Menke, Johannes, „Französische Satzmodelle des Grand Siècle“ (=Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis 2020), online, https://www.forschung.schola-cantorum basiliensis.ch/de/publikationen/menke-franzosische-satzmodelle.html.

Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music with special emphasis on J. S. Bach*, New Jersey 1978.

Owens, Samantha, *The Well-Travelled Musician: John Sigismond Cousser and Musical Exchange in Baroque Europe,* Woodbridge 2017.

Pelker, Bärbel, „Ouvertüre, Französischer Ouvertürentypus“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., online veröffentlicht November 2021, online, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/401844.

Rasch, Rudolf. “ROGER, BACH AND WALTHER: Musical Relations between Amsterdam and Weimar.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Bd. 69, Utrecht 2019, S. 75-90, online, *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/45284497.

Stauffer, George, „Boyvin, Grigny, D'Anglebert, and Bach's Assimilation of French Classical Organ Music“ (=Early Music 21/1), Oxford 1993, S. 83-96.

Schneider, Herbert, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime,* Tutzing 1982.

Schulze, Hans-Joachim: „Zum geschichtlichen Umfeld von Bachs Orchestersuiten“, in: *Beiträge vom Symposium "Suiten und Partiten im Werk Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen"* (=Cöthener Bach-Hefte 12), hrsg. von Landkreis Köthen u.a., Köthen 2004, S. 67-82.

Van Asperen, Bob: „Dieupart François, Würdigung“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Oktober 2023, online, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/524997, letzter Onlinezugriff am 18.11.2024.

Van Orden, Kate, „Le plaisir du pouvoir et le pouvoir du plaisir“, in: *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle* (=Musique-Musicologie), hrsg. von Université de Bourgogne u.a., Sprimont 2006, S. 131-144.

Wilkinson, Tom, "Musical influences on the young J.S. Bach" (=RCO journal 9), London 2015, S. 5-17.

Wilson, David K., *Georg Muffat on Performance Practice. The texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum and Auserlesene Instrumentalmusic. A new translation with commentary,* Indianapolis 2001.

Wójcikówna, Bronislawa, „Un disciple de Jean-Baptiste de Lully: Johann Fischer (Contribution à l'Histoire des Influences Françaises sur la Musique Allemande au XVIIe Siècle)“ (=Revue de Musicologie 10/32), Paris 1929, S. 246-254, online, https://www.jstor.org/stable/926376.

Wolff, Christoph, „J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century“ (=Bach Studies 2), hrsg. von Daniel R. Melamed Bach, Cambridge 1995, S. 192-201.

Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician,* New York 2001.

Wollny, Peter, „Bach, Einzeldarstellungen, Wilhelm Friedemann, Biographie“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ez.folkwang-uni.de/mgg/stable/13787.

Zehnder, Jean-Claude*, Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs,* Schwabe 2009.

Quellenverzeichnis

Bach, Anna-Magdalena, *Abschrift der Frühfassung von BWV 831a in c-Moll,* D B, P 226/9.

Bach, Johann Sebastian, *Abschriften von Dieupart, D'Anglebert und Grigny,* Mus. Hs. 1538.

Bach, Johann Sebastian, „Verzierungstabelle", in: *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach,* US-NHub Music Deposit 31.

Bacilly, Bénigne de, *L'Art de bien chanter,* Paris 1671.

Cahusac, Louis, „Bourrée", in: *Encyclopédie,* Bd. II, hrsg. von Denis Diderot, Paris 1752, S. 372, online, https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v2-1980-0/.

D'Anglebert, Jean-Henri, „Preface" in: *Livre de clavecin,* Paris 1689.

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter; im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs nach den Handschriften, Bd II, hrsg. von Max Hecker, Leipzig 1915.

Greuze, Jean-Baptiste, *Jeune Fille qui pleure la mort de son oiseau,* 1765.

Kusser, Johann Sigismund, „Vorwort" in: *La Composition de musique suivant la méthode francoise contenant six Ouvertures de Theatre accompagnées de plusieurs Airs,* Stuttgart 1682.

„Lebenslauf des Hochfürstlichen Anhalt-Zerbstischen Capellmeisters, Herrn Johann Friedrich Fasch", in: „*Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik,* Bd. III, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1757, S. 124-129.

Louis XIV, *Mémoires,* hrsg. von Jean Longnon, Paris 1978.

Marpurg Friedrich Wilhelm, „Lebenslauf des Hochfürstlichen Anhalt-Zerbstischen Capellmeisters, Herrn Johann Friedrich Fasch“, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik,* Bd. III, Berlin 1757, S. 124-129.

Mattheson, Johann, *Das Neu-Eröffnete Orchestre,* Hamburg 1713.

Mattheson, Johann, *Große General-Baß-Schule,* Hamburg 1731.

Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte,* Hamburg 1740.

Mersenne, Marin, „Première preface generale au lecteur“, in: *Harmonie universelle,* Paris 1636.

Muffat, Georg, „Vorwort“, in: *Florilegium Primum,* Passau 1695.

Muffat, Georg, „Vorwort“, in: *Florilegium Secundum*, Passau 1698.

Niedt, Friedrich Erhardt, *Musikalische Handleitung I,* Hamburg 1710.

Niedt, Friedrich Erhardt, *Musikalische Handleitung II,* Hamburg 1721.

Philidor, André Danican, *Collection Philidor*, Bd. III, S. 88, F-Pn Rés 497.

Philidor, André Danican, *Recueil de plusieurs belles pieces de Simphonie,* Bd. II, Paris 1651, F-Pn Rés 533.

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen,* Berlin 1752.

Saint-Évremond, *Lettres* (=Société des textes français modernes), Bd. I, Paris 1967-1968.

Scheibe, Johann Adolph, *Der Critische Musicus,* Bd. II, Hamburg 1740.

Scheibe, Johann Adolph, *Critischer Musicus, neue, vermehrte und verbesserte Auflage,* Leipzig 1745.

Telemann, Georg Philipp, *Briefwechsel. Sämtliche ereichbare Briefe von und an Telemann,* hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972.

The Forkel - Hoffmeister & Kühnel correspondence: a document of the early 19th-century Bach revival, hrsg. von Georg Stauffer, New York 1990.

Türk, Daniel Gottlob, *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen,* Leipzig 1789.

Walther, Johann Gottfried, *Abschriften von Le Roux, D'Anglebert, Dandrieu, Dieupart und Marchand*, Mus.ms.Bach P 801.

Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon,* Leipzig 1732.

„1730, 23. August (Leipzig): Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig“, in: *Bach-Dokumente 22* (=Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach, IX/Supplement 1/I), hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1982, S. 60-66.

Notenverzeichnis

Bach, Johann Sebastian, *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach,* Cöthen 1720 angefangen, US-NHub Music Deposit 31.

Bach, Johann Sebastian, „Ouverture nach franzoesischer Art“, BWV 831 / BWV 831a (=Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach, V/II), hrsg. von Walter Emery, Kassel 1977.

Bach, Johann Sebastian, „Englische Suite Nr. 1“, BWV 806 (=Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke / Johann Sebastian Bach, V/VII), hrsg. von Alfred Dürr, Kassel 1979.

Boyvin, Jacques, *Premier Livre d'orgue,* Paris 1700.

Boyvin, Jacques, *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin,* Paris 1705.

Couperin, François, *Les Nations*, Paris 1726.

Couperin, François, *Pièces pour viole avec la basse chiffrée,* Paris 1728.

Couperin, François, *Quatrième Livre de Clavecin,* Paris 1730.

Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin,* Paris 1718.

D'Anglebert, Jean-Henri, *Pièces de Clavessin composées par J. Henry D'Anglebert […] Diverses Chaconnes, Ouvertures & autres airs de Monsieur Lully mis sur cet instrument,* Amsterdam 1704.

D'Anglebert, Jean-Henri, „Preface“ in: *Livre de clavecin,* Paris 1689.

Dieupart, Charles, *Six Suittes de Clavessin,* Amsterdam 1701.

Fischer, Johann Caspar Ferdinand, *Musikalisches Blumen-Büschlein,* Schlackenwerth 1696.

Fischer, Johann Caspar Ferdinand, *Musikalischer Parnassus,* Augsburg 1700.

Kusser, Johann Sigismund, *Notizbuch*, US-Nhub, Osborn Music MS 16.

Leroux, Gaspard, *Pièces de Clavessin*, Paris 1705.

Marchand, Louis, *Pièces de Clavecin*, Zweitdruck, Paris 1702.

Marchand, Louis, *Pieces de Clavecin. Composées par Monsieur Marchand, Org : de l'église St. Benoist à Paris,* in: *Andreas-Bach-Buch*, D-LEm Becker III.8.4.