

# Die Sequenz bei Bach

Von Hermann Keller (Stuttgart)

Daß in Bachs Formgebung die Sequenz eine bedeutsame Rolle spielt, weiß jedermann; da die Sequenz als Kunstmittel aber in der Literatur meist nur flüchtig, ja oft geringschätzig behandelt worden ist, so möge ihr hier eine kurze Sonderbetrachtung gewidmet werden.

Zunächst muß der Begriff der Sequenz klar umrissen werden. Es soll darunter die mehrmalige gleichartige Versetzung (Rückung) eines Motivs oder einer Phrase verstanden werden. Eine einmalige Versetzung, wie sie häufig schon in den Themen Bachscher Fugen vorkommt (Wohltemperiertes Klavier I, G-dur):



ist also noch keine Sequenz. Auch eine ungleichartige Versetzung (etwa das erstemal um eine, das zweitemal um drei Stufen [Wohltemperiertes Klavier I, G-dur-Präludium]):



ist keine Sequenz im strengen Sinne. Die Versetzung muß sich auf alle Stimmen erstrecken, kann aber auch über einem Orgelpunkt stattfinden; das zu versetzende Material kann ein Motiv oder eine ganze Phrase sein.

Die hergebrachte Unterscheidung melodischer und harmonischer Sequenzen ist unnötig, da jede melodische Bildung eine harmonische Grundlage hat, und jede harmonische Versetzung aus melodischen Bildungen besteht. Wird aber unter harmonischer Sequenz eine durch die Tonarten (chromatisch oder im Quintenzirkel) modulierende Sequenz verstanden, so kann diese für Bach außer Betracht bleiben, da sie bei ihm nur sehr selten vorkommt: in der Phantasie g-moll für Orgel (in Engführung und mit Daß in der Gegenbewegung):

und, in einer für uns kaum mehr erträglichen Gleichförmigkeit, im Orgelpräludium g-moll durch alle Halbtöne elfmal (!) absteigend (Peters, Bd. III, 5):

Auch der chromatisch absinkende Schluß der Chromatischen Phantasie wirkt sequenzartig, ohne es im strengen Sinne zu sein.

Die tonale, diatonische Sequenz ist die Lieblingsform Bachs; sie ist der modulierenden an Mannigfaltigkeit überlegen, da sie z. B. in Dur eine Stufe tiefer einen verminderten (VII), zwei Stufen tiefer (VI) einen Moll-, dann erst wieder (V) einen Dur-Dreiklang bringt; in Moll sind es noch mehr Variationsmöglichkeiten.





liche Verwendung eines sequenzartig behandelten Motivs (in der dreistimmigen Invention Es-dur), aber mit zunehmender Meisterschaft Bachs wird die Sequenz von ihm immer mehr eingehüllt und auf die seither klassisch gewordene Dreizahl (Grundstellung und zwei Versetzungen) beschränkt. Eine Übersicht über die Anwendung der Sequenz in den Inventionen und im Wohltemperierten Klavier zeigt, daß die lebhaft figurierenden, nur zweistimmigen Stücke (etwa die Präludien Cis-dur, F-dur, G-dur, B-dur, d-moll; die Fugen Es-dur und G-dur) unbedenklicher und offener mit Sequenzen arbeiten, als die dichter gewobenen. Auch das Zeitmaß ist dabei maßgebend: je weniger dem Ohr Zeit gelassen wird, ein Sequenzmotiv festzuhalten, desto weniger wird ihm eine mehrmalige Versetzung bewußt; wenn dagegen etwa eine zweitaktige Phrase in mäßigem Zeitmaß einmal versetzt wird, hat unser Ohr so viel Zeit, diese Rückung bewußt aufzunehmen, daß eine nochmalige Versetzung als zu verstandesmäßig abgelehnt würde.

Daß steigende Sequenzen im Sinne einer inneren Steigerung, fallende als Entspannung gedeutet werden können, liegt auf der Hand. Als bewußt angewandtes Mittel zur Steigerung (meist mit einem großen crescendo verbunden), findet sich die Sequenz erst bei den Wiener Klassikern, besonders bei Beethoven (*Eroica*, I. Satz; 3. Leonoren-Duvertüre); bei Bach ist die Sequenz selten formal selbständig (so z. B. in den homophon gehaltenen Zwischensätzen der Fis-dur-Fuge, Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 13, Takt 24–32), sondern meist in größere Zusammenhänge so eingespannt, daß weder Anfang noch Schluß bewußt empfunden werden. Es ist bezeichnend für die Rolle, die ihr Bach zuteilt, daß die um einen Ton fallende Sequenz bei ihm die weitaus häufigste ist. Die akkordlichen Schemata, deren er sich bediente, findet man, von ihm selbst zusammengestellt, in der Generalbasslehre, die er für seine Thomaner verfaßte<sup>1)</sup>; auch da überwiegt die stufenweise absteigende Sequenz. Dreiklangsfolgen wie IV – VII, III – VI, II usw. werden dabei, um die Abwärtstendenz noch zu verstärken, und die Akkorde fester zu verkitten, häufig in Septakkorde verwandelt: I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> III<sup>7</sup> usw. mit allen Um-

<sup>1)</sup> Abgedruckt bei Spitta, II, S. 942 ff.; Kellner, *Schule des Generalbassspiels*, Beispiel 20–31; Grabner, *Generalbassübungen*.

kehrungen. Häufiger als die um einen Ton steigende Sequenzen sind bei Bach solche, die um eine Terz steigen, nach dem Schema



den Gegensatz Sequenz-Kadenz ästhetisch wertvolle Gegensätze. Als Schulbeispiel sei die erste zweistimmige Invention genannt, bei der nach der Exposition die Fortführung und Modulation in Form einer Sequenz erfolgt:



Hunderte ähnlicher Beispiele ließen sich leicht anführen.

Es kommen auch Verkettungen von Sequenzreihen vor, die erste abwärts schwebend, die zweite aufsteigend (z. B. Wohltemperiertes Klavier I, Präludium As-dur, Takt 9–13 und 13–15; in Takt 16 und 17 wird kadenziert); die zweite entsteht dabei häufig durch Verkürzung aus der zweiten Hälfte der ersten. Ein für Bach besonders charakteristisches Mittel zur Vergeistigung der Sequenztechnik ist die Variation einzelner Glieder. Dadurch wird bewirkt, daß der „Schein des Bekannten“ gewahrt bleibt, während das Ohr in Wirklichkeit doch etwas anderes hört. Die Mittel, deren sich Bach dabei bedient, sind unerschöpflich. Oft genügt ihm eine Ausweitung oder Verengung der Intervalle; so liegt z. B. den Sechzehnteln beider Hände im c-moll-Präludium (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 2, Takt 5–14) folgendes Schema zugrunde:

Am häufigsten wird beim drittenmal das Sequenzmotiv durch Variation verlassen (Wohltemperiertes Klavier I, Fuge Es-dur, Takt 4–5):



Stets bereitet eine solche Wendung einen Themeneintritt vor, also ein Ereignis, das wieder unsere ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht. In der f-moll-Fuge (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 12) sorgen sieben diatonische Zwischenspiele von je drei Sequenztakten für die notwendige Abspannung gegenüber der sehr stark angespannten Durchführung des chromatischen Themas.

Vertauschung und zugleich Variation der Glieder zeigt auf reizvollste Weise die G-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier I, Nr. 15) in Takt 31–37:

(Eine unverhüllte Sequenz von drei Takten war vorausgegangen; die variierte bereitet den Themeneintritt vor.)

Wisweilen liegt schon im Thema selbst eine kunstvoll variierte Sequenz verborgen, etwa im Thema der A-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 19):



Auch das Thema der e-moll-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 10) enthält kunstvoll verarbeitete Sequenzen:

The image shows two systems of musical notation for the e-moll fugue. The first system is labeled "Idee:" and shows the initial subject in the right hand and its answer in the left hand. The second system continues the sequence, with the right hand playing a higher register of the subject and the left hand playing a higher register of the answer, ending with "usw." (etc.).

Wo die Sequenz dagegen zu offen liegt (Wohltemperiertes Klavier I, Fuge a-moll; Bd. II, Fugen in Es-dur und gis-moll) kann sie der Fuge gefährlich werden, doch kann schon der Gegensatz des Sequenzmotivs zum Fakt lebendig wirken (Wohltemperiertes Klavier II, Fuge F-dur):

The image shows two systems of musical notation for the F-dur fugue. The first system is labeled "Idee:" and shows the initial subject in the right hand and its answer in the left hand. The second system continues the sequence, with the right hand playing a higher register of the subject and the left hand playing a higher register of the answer, ending with "usw." (etc.).

In der As-dur-Fuge (Wohltemperiertes Klavier II, Nr. 17) wird der Comes sequenzartig fortgeführt und verliert sich unmerklich:

The image shows two systems of musical notation for the As-dur fugue. The first system is labeled "Idee:" and shows the initial subject in the right hand and its answer in the left hand. The second system continues the sequence, with the right hand playing a higher register of the subject and the left hand playing a higher register of the answer, ending with "Thema" (Theme).

Es ist schlechterdings unmöglich, die Fülle der Möglichkeiten, die sich im Wohltemperierten Klavier finden, auch nur anzudeuten; an diesem unübersehbaren Reichtum entzündet sich unser Interesse und unsere Bewunderung stets von neuem.

Zum Schluß sollen noch einige Grobpanwendungen der Sequenz in den Orgelwerken wenigstens angeführt werden: die Zwischensätze der dorischen Loccata mit ihrer Verteilung auf zwei Manuale, und die sequenzartigen Versehungen des zweiten Themas der F-dur-Loccata:



In der Fortführung dieses Themas und in dem berühmten Schluß der Loccata wendet Bach die harmonische Sequenz in einer zukunftsweisenden Größe und Klarheit an: die vertiefte zweite, dritte und die vierte Stufe werden je durch ihre Zwischendominanten in Sekundlage eingeleitet; gerade wegen ihrer Seltenheit bei Bach ist diese Stelle noch heute von so außerordentlicher Wirkung! So wie Bach nur selten die Grenzen der streng tonalen Harmonik überschritten hat (trotzdem er es „konnte“: siehe g-moll-Fantasie und Chromatische Fantasie!), so hat er auch nur ganz selten die Sequenz als selbständiges Ausdrucksmittel offen hingestellt, meist ist sie als dienendes Glied in die Konstruktion des Ganzen fast unsichtbar eingebaut, aber darum von nicht geringerer Wichtigkeit. Über die Vergeistigung der Sequenz bei Bach ist auch die folgende Zeit nicht hinausgegangen.