

Über die F dur-Toccata von J. S. Bach.

Von Prof. Dr. W. Voigt (Göttingen).

Eine der eindrucksvollsten Veranstaltungen der Royal Society in London bei Gelegenheit ihres in dem vergangenen Sommer begangenen 250jährigen Jubiläums war ein Festgottesdienst in Westminster Abbey. Der herrliche stimmungsvolle Raum, geweiht durch die Erinnerung an alle geistigen Größen Englands, ist ja zu jeder Stunde ein Heiligtum, abseits aller Unruhe des Tages, aber er wirkte damals mit besonderer Gewalt, weil das Andenken an die führenden Geister Englands in den Naturwissenschaften in der ganzen feierlichen Versammlung lebendig war.

Dem Deutschen mußte neben jenen alten stolzen Erinnerungen die Wissenschaftspflege seines eigenen Landes einigermaßen jugendlich und bescheiden vorkommen, und ich weiß, daß außer mir auch anderen Landsgenossen, die (wie ich) amtlich der Feier beizuwohnen hatten, derartige Gedanken sich aufgedrängt haben.

In die so geweckte ernste Stimmung hinein brachte der Schluß der Feier eine unerwartete freundliche und rührende Wendung. Zur Krönung des Erinnerungsgottesdienstes, den die erste wissenschaftliche Körperschaft Englands in dem verehrtesten Kirchenraum des Landes veranstaltete, hatte man doch nicht Würdigeres zu wählen gewußt, als unser liebes „Nun danket alle Gott“, in ausgezeichnete englischer Übersetzung und mit der originalen Melodie, und daranschließend die F dur-Toccata von J. S. Bach.

Das bewies in ergreifender Weise, daß unser armes Deutschland auch in seiner trübsten Zeit doch noch etwas gehabt hat, um reichere Völker damit zu beschenken.

Viele Jahre hatte ich die vertraute Fdur-Loccata nicht gehört. Während sie in meinen Knabenjahren in Leipzigs Nikolai- und Thomaskirche öfters erschien und mich dann immer mit erhabner Bonne erfüllte, ist sie jetzt in den Programmen der Kirchenkonzerte ein seltener Gast, und Aesthetiker loben sie mit dem Prädikat „grandiose Monotonie“ tot. Da war mir's denn eine Art Genugtuung, sie in Westminster Abbey bei dieser stolzesten Gelegenheit in ihrer unverwüßlichen siegreichen Jugendkraft daherschreiten zu hören. Aus jener Stunde stammt die Idee, eine kurze Betrachtung über das, wie es scheint, gegenwärtig etwas verkannte Werk für das Bach-Jahrbuch zu schreiben.

Die Form des Präludiums — welcher Gattung die Loccata gemäß ihrer Verbindung mit der Fuge zuzurechnen ist — hat bei Bach während seiner Entwicklung eine bedeutungsvolle Umgestaltung erfahren, und zwar im Sinne der Erhebung aus einer nur vorbereitenden, dienenden Stellung zu einer selbständigen Bedeutung. Nicht mit Unrecht bezeichnet Spitta die Paare: Präludium—Fuge aus der letzten Bach'schen Periode als „zweifäßige Orgelsinfonien“.

Die Erhebung zur Selbständigkeit vollzog sich bei dem Präludium insbesondere durch die Einführung einer gesetzmäßigen Gliederung, die den Eindruck eines in sich ruhenden und abgerundeten Organismus hervorruft. Es ist sehr lehrreich, an den vorliegenden Werken Bachs die Stufen dieser Entwicklung nachzuweisen. Ich will zu dem Zweck nur die bekanntesten heranziehen, wobei ich nach der Ausgabe von Peters zitieren werde.

Auch unter denjenigen Präludien, deren Fugen bereits die Züge der Reife und Meisterschaft aufweisen, finden sich noch Beispiele eines völlig freien Spieles mit einem einzigen Motiv. Hierher gehört besonders das Präludium zu der gewaltigen Amoll-Fuge (P. II. 8); nicht minder zählen dazu die Präludien zur Adur-Fuge (P. II, 3) und zu zwei Gdur-Fugen (P. II, 2 und IV, 2), die sämtlich nach ihrer Bedeutung durch die Fugen weit überwogen werden. Weniger streng nur aus einem Motiv entwickelt, aber doch den vorgenannten

im formlosen Hinträumen oder -spielen verwandt, sind die Präludien der Paare in Emoll, Gmoll (P. III, 10 und 5), Ddur (P. IV, 3).

Die Tendenz zu architektonischem Aufbau kündigt sich zunächst in der parallelen Gegenüberstellung sich entsprechender Glieder an, mehrfach so, daß einem Eingangssatz sogleich dessen Wiederholung in der Tonart der Dominante gegenüber tritt. Diesen Bau zeigen u. a. die Präludien in Cdur und Fmoll (P. II, 1 und 5). Eine vierstimmige Fantasie in Cmoll (P. III, 6) enthält hierzu eine Erweiterung durch Einführung eines zweiten Themas. Die Wiederholung derselben Periode in mehreren Tonarten, insbesondere auch in den zu Tonika und Dominante parallelen Moll- oder Durtonarten bei Abschluß mit einer Wiederholung in der Grundtonart weisen auf: die schöne fünfstimmige Fantasie in Cmoll (P. IV, 12) — das Präludium zu einer unvollendeten Fuge —, weiter der Hauptsatz der Cdur-Toccata (P. III, 8), endlich ein offenbar sehr frühes einzelnes Präludium in Gdur (P. VIII, 11). Inmitten einer im übrigen freien Entwicklung folgen mit einzelnen Gliedern dem Parallelenprinzip auch die gewaltige Gmoll-Fantasie (P. II, 4) und die dorische Toccata (P. III, 3).

Diese Vorstufen leiten zu einer Art von Endform hin, zu dem Schema des sinfonischen Präludiums, dem sich mehrere der allergrößten Werke dieser Art fügen. Ein Hauptsatz erscheint hier viermal, nämlich nacheinander in der Tonika, Dominante, Unterdominante, Tonika, und zwischen diesen vier Grundpfeilern sind als leichtere Gewinde Zwischensätze ausgespannt, nach dem übersichtlichen Schema:

(T) — (D) — (U) — (T).

Aber, so befriedigt Bach anscheinend bei diesem großartigen Bildungsgesetz verweilte, so hat er dasselbe doch stets mit souveräner Freiheit gehandhabt, und jedes der vier großen Orgelpräludien in Cmoll, Emoll, Hmoll und Esdur (P. II, 6, 9, 10, III, 1), die ihm unterworfen sind, zeigt in Einzelheiten Abweichungen. Die Hauptsätze wiederholen sich bald mehr, bald

weniger vollständig, die Zwischensätze verarbeiten bald gleiches, bald verschiedenes Material usw. Es ist von großem Interesse, die vier genannten Werke — zu denen übrigens noch ein einzeln überliefertes großes Präludium (mit Doppelfuge) in Amoll für Klavier¹⁾ zu ziehen ist — auf die bez. Gleichheiten und Verschiedenheiten zu studieren, auch die Beziehungen zu untersuchen, welche sie mit dem großen Cdur-Präludium (P. II, 7) verbinden. Man erhält dadurch eine besonders deutliche Vorstellung von der Verbindung von Gesetzmäßigkeit und Freiheit, die für unsern Meister so charakteristisch ist.

Ein Seitenzweig der vorstehend geschilderten Entwicklung, der aber nahe am Gipfel derselben ansetzt, führt nun zu der Fdur-Toccata. Der Hauptteil dieses Werkes hat in der Tat eine jenen vier sinfonischen Präludien nahe verwandte Architektur. Deutlich markieren sich vier Wiederholungen eines Hauptsatzes, zwischen denen sich (hier durch bloße Dreistimmigkeit leichter wirkende) Zwischensätze ausbreiten. Aber in Einzelheiten gestaltet sich der Bau des Teiles doch wesentlich anders als bei den genannten Präludien. Die Hauptsätze modulieren z. B. in sich so stark, daß ein zu dem obigen analoges Tonartenschema für sie nicht wohl anzugeben ist; dagegen entsprechen ihm bis zu einem gewissen Grade die Nebensätze, die in den zur Tonika, Dominante und Unterdominante parallelen Molltonarten stehen.

Außerdem aber hat der Meister diesem Hauptteil eine mächtige Einleitung vorgelegt und eine kürzere, aber gleichfalls prachtvolle Coda angehängt. Die Einleitung behandelt dasjenige Thema, das weiterhin in den Zwischensätzen auftritt, und läßt dieses somit gewissermaßen zum Hauptthema werden; hierdurch entsteht eine erneute Abweichung von dem obigen Präludiumschemata. Die Coda hingegen bewegt motivisch sich im Gebiete der Hauptsätze.

Dem Zug zu architektonischem Aufbau in dem ganzen Stück entsprechend gliedert sich auch die Einleitung wieder reich und

¹⁾ Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. 36, Nr. 11.

symmetrisch: zwei genau korrespondierende Teile in Tonika und Dominante, und jeder wieder aus zwei gegensätzlichen Hälften bestehend. Die erste Hälfte behandelt das Hauptthema im zweistimmigen Kanon über einem langausklingenden Orgelpunkt, die zweite in einem kühnen Pedalsolo.

Über Orgelpunkte bei Bach wäre an und für sich mancherlei zu sagen. Hier genüge nur der Hinweis, daß der bei der schulmäßigen Fuge stereotype Abschlußorgelpunkt auf der Dominante sich bei ihm relativ sehr selten findet. Gerade eine Zahl der gewaltigsten Fugen weist ihn (und überhaupt einen Orgelpunkt) nicht auf. Zwei schöne Orgelpunkte auf der Tonika mögen erwähnt werden, der eine am Schluß der großen Cdur-, der andere an dem der Gdur-Fuge (P. II, 7 und 2), im letzteren Falle mit überwältigender Wirkung in der Oberstimme auftretend, während zugleich die Fuge fünfstimmig wird. (Hierher gehört beiläufig auch der grandiose Orgelpunkt am Ende des figurierten Chorals „Du sollst Gott, deinen Herrn lieben“ in der Kantate Nr. 77.)

Die beiden Orgelpunkte im Eingang der Fdur-Toccata stehen an Ausdehnung und Kühnheit unter allen Bachschen so ziemlich außer Wettbewerb; ihre eberne Ruhe gegenüber dem festlich kraftvollen Treiben der imitierenden Oberstimmen wirkt geradezu erhaben und stellt einen wirkungsvollen Gegensatz dar zu den bez. zweiten Teilen, in denen nun das Pedal selbst das Thema übernimmt. (Es versteht sich übrigens wohl von selbst, daß man während des Orgelpunktes die Baßstimmen nicht mit der vollen Kraft dröhnen läßt, welche das folgende Pedalsolo erfordert, — etwa während desselben die Pedalkoppel ausschaltet.)

Im übrigen sei bezüglich des Einganges noch auf einzelne Züge künstlerischer Weisheit aufmerksam gemacht, die gleichzeitig zeigen, wie sehr der Meister „Effekt“ im edeln Sinne des Wortes im Auge gehabt hat. Einmal auf die geübte Ökonomie der Mittel. Erst erscheint das Thema zweistimmig über dem (gedämpften) Baß, dann im (vollen) Baß allein. Damit ist denn für den Eintritt des Hauptsatzes der Effekt der vollstimmigen Kraft aufbewahrt. Ferner auf die über-

legte Lösung des strengen Kanons an den Stellen, wo wie durch zufällig festgehaltene Töne für kurze Zeit eine dritte Oberstimme sich einschleicht. Endlich in dem Kanon selbst auf das blühende Leben, das durch die Strenge der Form ein Element von triumphierender Kraft erhält, und auf den starken Wechsel in der Höhenlage der imitierenden Stimmen, welche einem Wechsel in Klangstärke und Klangfarbe bei Festhaltung derselben Registrierung äquivalent ist.

Auf die originelle und geistreiche Art sei gleichfalls hingewiesen, in welcher der Übergang von der Einleitung zum Hauptteil gewonnen wird. Dieselben zwei Akkordschläge, die den ersten Teil der Einleitung abschlossen, leiten, zum Motiv ausgestaltet, zu dem neuen Thema über. Sie treten dann in gleicher Entfaltung im Hauptteil wiederholt auf, meist in einem kühnen Trugschluß endend.

In der viermaligen Wiederholung des oben so genannten „Hauptsatzes“ mit dazwischen gefügten „Nebensätzen“ mögen wohl die Kritiker besonders die Veranlassung zu dem kühlen Lob der „grandiosen Monotonie“ gefunden haben. Aber die Nebensätze sind doch bei Übereinstimmung des Materiales durch die verschiedene Folge der imitierenden Stimmen (1, 2, 3; 2, 3, 1; 3, 1, 2) sehr fühlbar differenziert, und das die Hauptsätze beherrschende Motiv

erleidet auch mancherlei feine Umgestaltungen, einerseits in der Modulation und sodann in der Art des Wechsels zwischen Dur und Moll. In bezug auf letzteres haben mir die zwei

letzten Hauptsätze jederzeit besonderes Vergnügen gemacht, der dritte durch den systematisch verwendeten Durabschluss des Motives bei vorbereitetem Moll, der vierte durch das fecke Ergreifen der Durtonart durch die Oberstimme im 2. Takt, nachdem der Baß in Moll begonnen hat.

Und nun endlich die das Ganze krönende Coda! Schon ihre breite Vorbereitung durch das Festsetzen auf dem Unterdominant-Orgelpunkt, dem sich das Motiv der Akkordschläge (hier zum erstenmal in Dur auftretend) verbindet, ist geistvoll und spannend: eine Ankündigung kommender Überraschungen. Sodann die wundervolle Erweiterung des obigen (zweiten) Motives (1. Beispiel) zu der folgenden Form

in welcher der frühere Baßgang auf nahe die dreifache Ausdehnung gereckt ist und mit Siegerschritt dahinwandelt.

Ferner das Ausmünden dieses Ganges (beim zweitenmal) in den letzten großen Dominantenorgelpunkt, der (auch durch die imitatorische Führung der Oberstimme) eine Beziehung der Coda zum Eingang herstellt, und sein Übergehen in das umgestaltete

Akkordmotiv, das jetzt durch anderthalb Oktaven herabsteigend einen beruhigten Abschluß anzukündigen scheint. Dann der frühere, und jetzt doch nach dem Dur-Motiv ganz neu wirkende Trugschluß der seinerzeit Mendelssohn so begeisterte („er klingt, als sollte die Kirche einfallen“; „das war ein furchtbarer Kantor!“ schreibt er an seine Schwester), und endlich der Abschluß in voller stolzer Kraft und Frische.

Nach meinem Gefühl stellt dies alles zusammen eine solche Fülle von Phantasie und Kraft, von leidenschaftlichem Feuer und künstlerischer Weisheit dar, daß dem Werk wenig, selbst unter Bachschem gleich kommt. Dabei ist — wie schon oben bei einer besondern Gelegenheit bemerkt wurde —, durch planvollen Wechsel in der Vieltimmigkeit für eine Buntheit der sinnlichen Wirkung gesorgt, die sogar Registerwechsel (mit Ausnahme etwa des S. 4 erwähnten) entbehrlich macht. In der That habe ich in früheren Zeiten die Toccata in völliger Einheitlichkeit ohne Spur von Monotonie spielen gehört, und es ist keine Frage, daß eben jene feineren und organischen Mittel der Abstufung, die der Meister anwendet, hierbei am vollkommensten zur Geltung kommen.

Zimmerhin besitzt ja die Mehrzahl der Hörer den Sinn für diese feineren Mittel der Bachschen Kunst nicht, will vielmehr drastischere Gegensätze. Und so wird denn auch jeder Virtuos bei der Fdur-Toccata darauf ausgehen, spezielle Registereffekte anzubringen. Mag er denn; nur sollte er mit denselben vor allen Dingen der Gliederung sich anpassen, die der Meister dem Werk gegeben hat, und ihren Eindruck dem Hörer aufzwingen. Diese Architektur verlangt nach dem Gesagten ganz besonders eine starke Betonung der vier Hauptsätze, jener Grundpfeiler, die sich auch in den sinfonischen Präludien geltend machen, einerseits gegenüber den (dreistimmigen) Zwischensätzen, andererseits gegenüber der Einleitung, die nach den vom Meister selbst getroffenen Maßregeln ersichtlich von dem Hauptteil überboten werden soll. Außerdem wird der Spieler eine Reserve von Glanz und Kraft für die Coda aufsparen müssen.

Im übrigen sollte er auf Crescendi und Decrescendi ver-

zichten. Der Stil des Werkes ist so lapidar, daß ihm gegenüber dergleichen kleinlich wirkt. Insbesondere ist ein Herabgehen bis zum piano in der Coda vor dem letzten Trugschluß (wie ich das — neben leichtfertigen spizen Staccati in dem bezeichneten Motiv — einmal von einem berühmten Künstler hörte) nach meinem Gefühl völlig verfehlt. Ich kann mir nicht denken, daß ein Spieler, der auf einen solchen Einfall kommt, von der Sturmesgewalt dieses Abschlusses innerlich ergriffen ist.

Und hiermit sei der in Westminster Abbey empfangenen Anregung Genüge getan.

