

Über J. S. Bachs Konzertform.

Von August Halm (Eßlingen am Neckar).

I. Formale Harmonik.

Wir bestimmen die Form in der Hauptsache nach der Harmonik. Zwar sprechen wir, um sie zu gliedern, von ersten und zweiten Themen, womit wir uns ja auf das melodische Gebiet begeben; doch sagt das nicht gar viel und auch nichts besonders deutliches: denn wir legen damit die Zahl der Themen nicht fest, erkennen vielmehr das Wichtige darin, wie sich die Themen in die harmonische Entwicklung einordnen, und sehen ihre Gestalt überdies auch von dem harmonischen Willen abhängig, keineswegs nur diesem gebietend. So meinen wir mit den „zwei Hauptthemen“ der klassischen Sonaten-Hauptform ebensowohl einzelne Themengestalten als auch Themenkomplexe, also keine Zweizahl, sondern eine, zumeist gegensätzliche, Zweifheit von Hauptgruppen. Eher noch beschränkt sich Bach in seiner Konzertform auf eine wirkliche Zweizahl von Hauptthemen, oder ein Haupt- und ein Nebenthema; dafür sind seine Themen, namentlich seine ersten, nicht wie meistens in der Sonate, mehr nur Thesen, Überschriften, sondern ausgeführte Satzgebilde, auf langen Atem berechnete Satzperioden, wie sie in der Sonate nur ausnahmsweise versucht wurden und sich dort auch eher hinderlich erwiesen. Etwas Überschriftenähnliches scheint ja der Anfang des Italienischen Konzerts zu haben, doch wenn wir, in der Absicht, das erste Thema vorzuführen, durch die Dominant veranlaßt, nach der ersten Viertel-pause weiterspielen, so können wir auch schon nicht mehr aufhören, bis wir bei dem ersten Ganzschluß in der Tonika, d. h. aber

zugleich: an der Wende der ganzen ersten Gruppe angelangt sind, also unmittelbar vor dem Eintritt des 2. Themas. In dem ersten Satz der Englischen Suite in Gmoll geht es in einem Atem bis zum ersten Ganzschluß (33. Takt); in dem der Amoll-Suite wäre zwar ein Aufhören in der Oberstimme zu Anfang des 4. Taktes harmonisch, nicht aber dynamisch möglich. Kurz: bei den Sonaten kann man in der Regel das 1. Thema angeben und irgendwo in Bälde einen vorläufigen Abschluß oder einigermassen starken Einschnitt benützen, um wenigstens halbwegs mit Fug und einigem Anstand aufzuhören, bei Bachs Konzertform dagegen kann man das in der Regel nicht.

Mit diesem Unterschied hängt ein anderer zusammen: nämlich die Sonate stellt ihr 2. Thema in eine neue, Bach in seiner Konzertform dagegen stellt es noch in die erste Tonart, womit er die größere Stetigkeit und Unauflösbarkeit der ersten Gruppe herstellt; er braucht in ihr nicht zu modulieren bzw. ihr nicht ein modulierende Übergangsgruppe entgegenzusetzen oder jene durch eine solche ablösen zu lassen.

Das rein harmonische Schema der Konzertform, d. h. das harmonische Verhältnis ihrer Gruppen, ähnelt oder gleicht dem der Fuge: die erste Hauptgruppe gehört der Haupttonart, die zweite der parallelen, die dritte der Unterdominanttonart. (Wohlgemerkt: es werden hier die Hauptgruppen wieder von dem 1. Thema angeführt, es setzt sich also nicht eine zweite Hauptgruppe einer ersten zugleich auch thematisch, wie in der Sonate, entgegen, so daß diese Form auch nach dieser Hinsicht der Fuge näher steht als der Sonate.) Endlich kehrt, zum Beschluß, der erste Teil der ersten Hauptgruppe, d. i. die Entwicklung des 1. Hauptthemas vom Anfang bis zum ersten großen Tonika-Ganzschluß wieder, also bis dahin, wo beim erstenmal der Eintritt des 2. Themas unmittelbar bevorsteht. Diese Wiederkehr pflegt wörtlich genau zu geschehen. So verläuft das harmonische Schema; die einzelnen Fälle behalten sich, wie wir sehen werden, einige und zum Teil sehr beträchtliche Freiheiten vor. Zunächst erwähnen wir als kleines Beispiel von Freiheit vom Schema die dritte Hauptgruppe der

Englischen Suite in Gmoll¹⁾: sie vereinigt in sich die Oberdominant-, die Unterdominant- und deren Paralleltonart, also Dmoll, Cmoll, Esdur, so daß wir hier eine stark bereicherte Unterdominantgruppe vor uns haben.

Erweist sich nun auch diese im Schema angegebene harmonische bzw. tonartliche Ordnung, da sie der natürlichen Verwandtschaft und Zuneigung der Tonarten Rechnung trägt, als unmittelbar vernünftig und lebensfähig, so könnte sie deshalb immer noch, als Regel gleichsam mit kaltem Gehorsam befolgt, des Lebens ermangeln. Wie Bach ihr lebendigen Geist einhaucht oder ihren Lebenswillen und Geist erkennt und ihm dient, das möge uns die folgende Betrachtung zeigen.

In der Englischen Suite in Gmoll, deren einfache und vollständige Struktur uns dazu einlädt, sie als schematisch vorbildlich zu benützen, beginnt die Gruppe der Paralleltonart sehr deutlich im 67. Takt. Der Einsatz des 1. Hauptthemas fand aber in derselben Tonart Bdur, auf derselben Stufe und sogar in derselben Stimme, schon im 53. Takt statt, und zwar dort mit dem 2. Thema verbunden, dessen Modulationstrieb aber von dem Bdur bald wieder ablenkte. Somit erfüllt die spätere und dann gültige Bdur-Tonart (eben im 67. Takt) ein vorher gegebenes Versprechen. Im Gegensatz zu diesem Verfahren geschieht der Eintritt der Oberdominant (im 107. Takt) mehr wie im Fluß, weniger prononziert. Beachten wir ja solche Unterschiede als Zeichen der geistigen Freiheit und Beweglichkeit des Gestaltenden, der sich mit einem Weg nicht auch zugleich den Zwang schafft noch auch die Bequemlichkeit verschafft, ihn immer wieder zu gehen.

Wir führen noch weitere Beispiele an für diese Technik des tonartlichen Entwickelns, des Beziehens von Versuch und Tat. Der 61. Takt des Allegros der 6. Englischen Suite eröffnet die hier ganz selbständig gewordene und breit ausgeführte (außerhalb des Fugenschemas stehende) Oberdominantgruppe (Amoll) mit dem Einsatz des 1. Hauptthemas im

¹⁾ Wir meinen immer die ersten Sätze, wenn wir nicht ausdrücklich anders angeben.

Baß¹⁾; vorher, schon im 56. Takt, hatte der Baß eine Oktav

1) 1. Für die heute ja leider nicht so seltenen Spieler, die durch Varianten, in diesem Fall präziser gesagt: „Diminutionen“, sich das Urbild leicht verhüllen lassen, bemerken wir: der Baß des 62. und 63. Taktes entspricht der Oberstimme des 2. und 3. Taktes (immer vom Allegro an gezählt), wie die kleinen Noten zeigen:



tiefer dieses Thema gebracht, aber weniger vollständig, und ebenfalls wirkten dort die Modulationen des vorhergehenden 2. Themas noch nach. — Einem merkwürdigen Fall begegnen wir im 6. Brandenburgischen Konzert. Klingt das tonartige Fdur im 32. Takt nicht eher wie nur behauptet, nicht aber ausreichend begründet? ja wäre es nicht fast ein Schulbeispiel für einen ungenügend gestalteten Übergang in eine

zu Anfang des 6., denn der Bass des 65. Taktes ist die melodische Umkehrung der Oberstimme des 5. Dem kleinen Akt von Befreiung des Nachbildes vom Vorbild, der in der Umkehrung selbst erblickt werden mag, folgte ein etwas größerer, immer noch bescheidener, aber doch schon mehr körperlicher, indem der Bass auf das 3. Viertel des 65. Taktes im Septsprung abwärts geht, anstatt des von seinem Vorbild im 5. Takt gegebenen Quartschritts aufwärts, welche Eigenmächtigkeit er im 66. Takt wiederholt, dies zugleich zu weiterer Emanzipation zum Anlaß nehmend: denn er sagt nun seinem bisherigen Vorbild überhaupt ab und wendet sich dem vom Tenor im 3. Viertel des 6. Taktes gegebenen Bild zu, ohne es jedoch genau zu kopieren. Den schönsten Zug aber sehen wir darin, wie die gewonnene Freiheit nunmehr, im 67. Takt, gesteigert, ja für empfindliche Sinne triumphierend erscheint: nämlich die Oberstimme beruft sich hier auf ihren Zustand im 7. und 8. Takt, dessen Geheimtheit sie nun abgeschüttelt hat, ganz als ob die allmähliche Befreiung des Basses auch ihr zugut gekommen wäre! Wie geistig lebendig erscheinen so die Beziehungen der Stimmen zueinander! Aber freilich, wie nöthig auch genau zu hören, um den Geist zu vernehmen; oder nachzuforschen, wo das Hören nicht ausreicht! — Endlich machen wir noch auf den zweistimmigen Kanon im 68. und 69. Takt aufmerksam. Der Einsatz auf e wird in der Untersepte Fis beantwortet; das 3. Viertel des Basses steht gleichfalls im gleichen Verhältnis zu seinem Vorbild, denn aus der Diminution gelbst heißt sein Gang in Achteln: d c h abwärts. Im 69. Takt hören wir plötzlich einen Kanon der Oktav und zwar im Abstand eines Achters. Wie vollzog sich der Wechsel? Nicht durch ein verändertes Intervall, d. i. durch ungenaueres Nachbilden, so wie bei dem Übergang vom Kanon der Oktav in den der Unternote in der zweistimmigen Fdur-Invention (8. Takt), sondern durch Beschleunigen: der Gang c H A zu Anfang des 69. Taktes, der seinem Vorbild h a gis (Ende des 68. Taktes, Oberstimme) entsprechend in Achteln geschehen sollte, preßt sich in den Raum eines punktierten Achters anstatt eines punktierten Viertels zusammen; sein Ende, nämlich der Ton A, gibt zugleich den Anfang der kanonischen Nachahmung des Taktanfangs in der Oberstimme. Der Bass wiederholt im 3. Viertel das 2. Viertel der Oberstimme; der normale Abstand entsteht wieder durch die Erweiterung des Vorbilds in der nachahmenden Stimme.

neue Tonart? Aber nein, dieses an sich nicht recht überzeugende Fdur, dessen Gültigkeit und Gewalttheit sich sonst erst aus seinem Beharren im folgenden, nicht aber aus eigener Kraft des Auftretens erwies, nährt sich von der im früheren vollzogenen Fdur-Kadenz (24.—25. Takt), wie auch umgekehrt diese, da ihr im Verhältnis zu ihrer Absichtlichkeit und Energie ein gar zu kurzlebiges Fdur folgt, nämlich nur zwei Takte lang, auf das Kommende hinwies, bzw. wie das, was zwischen dem 27. und 32. Takt geschieht, von vornherein mehr als ein Nachgeben zugunsten der Schwerkraft, ein vorübergehender Rückfall ins Bdur gefühlt werden will, der im 27. Takt sogar nach Esdur, ja zuletzt nach Asdur zu führen droht, welche letztere Gefahr aber gerade noch im äußersten Augenblick durch eine genial plötzliche Wendung verhütet wird: eine Wendung freilich, die wieder, obgleich zunächst nur nach Bdur führend, doch im Grund nur dank der Anziehungskraft des höher gelegenen, schon erreichten Fdur so gelingen konnte, gleichwie dieser Magnetismus nachher das Fdur, eben weil es erwartet wurde und schon in der Luft bereit schwebt, überzeugend macht, ohne daß eine neue Kadenz Arbeit zu leisten hätte. Fürwahr eine hochkünstlerische Ökonomie der Kräfte!

Uns Heutigen zwar bekundet sich in solchem die Stärke des harmonischen Formsinns nicht mehr unmittelbar genug. Nicht nur macht uns die Schönheit und Gewalt harmonischer Steigerungen größeren Stils, wie sie erst die chromatische Denkweise ermöglichte, anspruchsvoller; nein wir stumpften uns auch durch die gewissermaßen gröberen Kontraste der klassischen Sonate ab (von der nachklassischen zu schweigen), so daß wir vielleicht fast ausnahmslos durch Studieren und Beobachten nachhelfen müssen, um die bescheidenere und feinere, aber eben nicht schwächere Geistigkeit zu entdecken und als die Kraft zu erleben, die sie tatsächlich ist. Ich will nicht verhehlen, daß ich an anderem Ort von mir Gesagtes¹⁾ mit diesem teils ergånze bzw. einschränke, teils berichtige.

¹⁾ Vgl. Von 2 Kulturen der Musik, 1. Hauptstück und andere Stellen dort; ferner das Vorwort meines Cdur-Konzerts.

Wie Bach in seiner großen Fdur-Tokkata für Orgel den Eintritt der Paralleltonartgruppe entscheidend und sieghaft gestaltet: ja, den mächtigen Eindruck davon empfinden wir wohl alle; ein guter Teil von uns mag auch noch das Anwachsen der tonartlichen Deutlichkeit des Dmoll, die geistige Crescendolinie seiner Gewißheit miterleben, die sich von den Takten 188—190, sodann 195—203 nach den Takten 213—218 zieht; wogegen nicht wenige andere, durch kurzatmige Deutungen verwöhnte Zuhörer mehr die Gefahren für die Tonart spüren möchten, wo sie eben gerade im Gegenteil den Sieg der Tonart mitfeiern sollten: solche nämlich, die in den Takten 204—212 (wenn nicht gar schon in 191—192) ein ernstliches Modulieren sehen, denen also der tonale Magnetismus wirkungslos bleibt oder deren tonales Empfinden der Elastizität ermangelt, so daß ihnen der Faden abreißt: ihnen wird das Kraftgefühl der überwundenen Krisis im 219. Takt nicht oder nur abgeschwächt zu teil. Vollends aber werden sehr viele von uns mit ihrem Empfinden scheitern, wenn sie denselben kritischen Trugschluß des 204. Taktes später wiederfinden, da es die Gmoll-Gruppe zu gewinnen gilt (im 318. Takt): das genaue Wiederholen gerade einer mächtigen und auffallenden Wirkung fühlt uns eher ab als daß es uns berauschte, uns, die wir eben doch mehr Effekte als Wirkungen wahrnehmen. Ja: als Effekt dürfte die Stelle freilich nicht, als Wirkung und Auswirkung aber dürfte sie wiederholt werden. Dem überraschenden Effekt geben wir uns williger hin, wenn er, nur einmal erzielt, den Höhepunkt bedeutet. Hier aber will — und gerade solches hören wir Heutigen im allgemeinen zu wenig, falls wir es nicht sogar ganz mißhören — hier also will sich das Mächtige der Erscheinung des Trugschlusses eben nicht der Überraschung, sondern im Gegenteil einer sich folgerichtig auswirkenden Kraft verdanken, die im 196. Takt aufkeimt. Der Esdur-Akkord zu dessen Anfang gibt sich deutlich als die zweite Stufe in Dmoll kund, und zwar als die sogenannte phrygische zweite Stufe, oder, wie man auch sagt, als neapolitanischer Sextakkord. Auf diesen nun berufen sich die Takte 210 und 212, indem sie ihn ausbreiten; der 204. Takt

aber will das vorbereiten und rechtfertigen, indem er dem Esdur-Akkord seine Dominant vorausschickt: dies ist der wirkliche Sinn des Trugschlusses. Daß nun der 206. Takt sich wieder von Esdur entfernt, schädigt dessen jetzt größere Eigenkraft nicht; der Schwung des Trugschlusses führt zunächst naturgemäß über das Ziel hinaus, im 210. Takt fühlen wir uns aber durchaus als nach dem Esdur-Akkord zurückkehrend, dessen Zielhaftigkeit unserem Bewußtsein also durch die modulatorische Sequenz der Takte 206—209 nicht verloren geht. Leistet endlich unser Gedächtnis noch die kleine Arbeit, die Gleichheit der Anfangsakkorde der Takte 212 und 213 mit den beiden ersten Akkorden des 196. Taktes zu erkennen, so verstehen wir noch eine weitere Projektion. Endlich gebe ich noch zu erwägen, ob wir dieser nicht eine letzte und feinste zugewellen wollen: lesen wir nämlich den 196. Takt von hinten herein, so finden wir sein harmonisches Geschehen auseinandergelegt wieder in den Endakkorden der Takte 202 und 203 und in dem den 205. Takt füllenden Esdur-Akkord, dessen obere Oktav wir hinzudenken, wobei wir freilich den verminderten Septakkord inmitten des 196. Taktes durch die reine Dominant zu Ende des 203. Taktes vertreten sein lassen und den Orgelpunkt im Pedal in den Takten 202—203 die Akkorde nicht mitbestimmen lassen. —

Beachten wir aber außer der erwähnten Gleichheit der Trugschlüsse der Takte 318 und 204 auch die wenngleich zarten, so doch nicht unwesentlichen Unterschiede in dem, was ihnen vorausgeht! Ich meine nicht den freilich ausdrucksvollen Wechsel der Höhenlage bei den Akkordschlägen (vgl. die Takte 313, 315 mit 199, 201), sondern den andersartigen Verlauf des Harmoniengangs, dessen Linie das zweitemal gerader und stetiger geführt wird. Gehen wir von den Takten 310 und 196, die sich genau entsprechen, zurück, so finden wir den letzten Zugang zu ihnen, nämlich die vorhergehende Taktperiode, ebenfalls noch beidemale gleich; von da ab zurück jedoch beginnt Ungleichheit. Die zweite Entwicklung gliedert sich in folgender Art. Takt 290 hebt mit der gerade, und zwar zum Abschied der Amoll-Gruppe, erreichten Halbkadenz auf der Dominant von Amoll an, die im 293. Takt wieder in die

A moll-Tonika fällt; der 294. Takt bringt den Adur-Akkord, der zur Dominant von Dmoll wird. Die nächste Periode (294—297 bzw. 298) bildet ihre Vorgängerin harmonisch genau nach, und wird ihrerseits wieder genau nachgebildet von ihrer Nachfolgerin (298—301 bzw. 302). Die nun folgende Periode (der Vorhof vor dem letzten Zugang zu Takt 310), sonst desselben Inhalts, verzichtet auf den Moll-Durwechsel, für den Hörenden ein bedeutsames Zeichen, nach dem Modulieren sich auf ein tonartliches Ernstmeinen oder auf das Ernstwerden des Tonartlichen einzustellen. Wir machten also, äußerlich gehört, vier Quintfälle mit, dagegen nur dreimaliges Wechseln von Moll nach Dur, mit welchem zugleich wir jedesmal eine eben erreichte Tonika in eine Oberdominant umdeuteten. Innerlich gehört aber bedeutet der letzte Quintfall etwas anderes als die vorherigen. Klar ist, daß wir, im 306. Takt Cmoll anstatt des, nach Analogie, erwarteten Cdur hörend, uns nicht mehr in derselben Richtung befinden (die jetzt sonst nach Fmoll und Fdur, dann nach Bmoll usw. führen würde). Zweifelhaft dagegen könnte zunächst sein, ob wir das Cmoll im 306. Takt tonartlich hören sollen oder nicht. Dafür spräche scheinbar die vorhergehende halbe Kadenz (nicht Halbkadenz), aber nicht überzeugend, da solche Kadenzen schon vorher stattfanden und keine festen, sondern nur vorübergehende Tonarten schufen — sie sind durch die modulatorische Entwicklung hier entwertet, abgesehen von ihrer Unvollständigkeit, da ihnen die Unterdominant fehlt. Umgekehrt aber spricht gegen das tonartliche Hören dieses Cmoll der Eindruck von geringer Haltbarkeit. Eine Tonart nämlich, auf geradem Weg und in ungebrochenem Schwung erreicht, kann eben diesem Schwung nicht ohne weiteres widerstehen, der vielmehr über das Ziel hinausführen will; anders gesagt: nach Cmoll als Tonart so hinführen zu wollen, wäre unmeisterlich. Wollends aber belehrt uns, falls je unsere Empfindlichkeit im 306. Takt noch versagt hätte, der 308. Takt darüber, daß wir uns in Gmoll befinden, dessen Unterdominant wir also im 306. Takt hören oder nachträglich in ihn legen, indem wir wenigstens sein Erinnerungsbild richtig deuten. Damit aber,

sei es so oder so, verbessern wir auch unsere Auffassung der vorhergehenden Periode (302.—306. Takt), was wir, versteht sich, auf jeden Fall nur nachträglich können. Das nachträgliche Andersdeuten ist ja, beiläufig gesagt, einer der Hauptreize beim Musikhören und vor allem beim Genuß der Modulationen, freilich auch ein Reiz, der sich durch unvorsichtiges Häufen rasch verbrauchen kann. — Bach will nach Gmoll, von Amoll aus, und zwar in gerader Richtung. Der Schwung führte ihn nun tatsächlich über sein Ziel hinaus, nämlich um eine Quint weiter nach Cmoll, das aber, ebenso wie die vorhergehenden Tonarten, nur das Anrecht auf ein kurzes oder ein Scheinleben hat. Um wieder nach G zurückzufinden, mußte er das Cmoll vor dem Wechsel nach Dur bewahren; umgekehrt durfte oder mußte er das zielmäßige gewollte, im 301. Takt zwar erreichte, aber noch nicht mit dem Eindruck des Ziels erreichte Gmoll noch einmal preisgeben, um den von dem herrschenden Schwung veranlaßten letzten Quintfall zu erleichtern. Das Gdur des 302. Taktes zeigt sich also nachträglich als eine Scheindominant, oder als die Dominant eines scheinbaren Cmoll, es ist uneigentlich, wogegen das Adur und das Ddur vorher wirkliche Durakkorde und eigentliche Dominanten waren; ja, es ist auch als Dur noch Tonika geblieben, und zwar weniger von Gdur, als vielmehr von Gmoll, nämlich als Ersatz-Durbildung für den Moll-Akkord, die eigentliche und vollbürtige Gmoll-Tonika. Heinrich Schenker, dessen Harmonielehre¹⁾ ich als eine vortreffliche Schule des guten akkordlichen und hauptsächlich tonalen Hörens, wenigstens für schon einigermaßen Wissende und aus dem ersten Anfängertum Gelüste angelegentlich empfehle, Heinrich Schenker also würde den harmonisch tonalen Grundriß so aufzeichnen: 1. Amoll: Takt 290—292 v₂₃, Takt 293²⁾ 1, 294 1₂₃. 2. Dmoll: Takt 296

1) Neue musikalische Theorien und Phantasien, I. Bd.: Harmonielehre, bei Cotta, 1906.

2) Wollen wir ganz genau sein, so müssen wir hier die Harmonien trennen; nämlich während wir dem Pedalbaß die klare Tonikaharmonie zuschreiben, fügen wir im Manual noch die Oberdominant als zum mindesten vorherrschend, was schon die (hier vom 2. Alt übernommene) kanonische Nachahmung befürwortet.

bzw. schon 295_{V#3}, 297 (siehe Fußnote 2) auf Seite 10)_I, 298_{I#3}. 3. Gmoll: Takt 299 bzw. 298—300_{V3#}, 301 (siehe Fußnote 2) auf Seite 10)_I, 302—304_{I#3}, 305—307 bzw. 308_{IV}. Nach alledem haben wir ein äußerlich simples, innerlich aber schon einigermaßen kompliziertes Geschehen vor uns. Vergleichen wir nun damit die erste Entwicklung, so können wir umgekehrt sagen: sie weist den größeren äußeren Reichtum auf, ist aber dabei innerlich einfältiger, ohne Deutungskonflikte. Sie geht (im 176. Takt) vom Cdur-Akkord aus, den wir nach dem ihm vorhergehenden Cmoll der Takte 169—175 als die eigentliche Tonart zum Abschied der ihr gewidmeten Gruppe noch einmal wiederherstellend empfinden; es ist dies also ein Wechsel von Dur nach Moll, der nicht nur weiterführt, wie die oben erwähnten, sondern auch zurückblicken läßt. Der Cdur-Akkord wird zur Dominant von Fdur, dieses wieder fällt nach Bdur, zu dessen Dominant geworden. Es fehlt also hier der Wechsel von Moll nach Dur; dafür geht das Bdur jetzt (anstatt, wie es in der eingeschlagenen Richtung läge, nach Esdur) nach Dmoll, dessen Dominant wir im 188. Takt erreichen. Von nun an bleiben wir in Moll; der Wechsel von Moll und Dur bei einzelnen gleichnamigen Akkorden in der zweiten Entwicklung ist also hier in der ersten auseinandergelagt. Und zwar bleiben wir, wie wir schon oben feststellten, in Dmoll, obgleich der in der Periode der Takte 184—188 vermiedene Quintfall nunmehr wieder aufgenommen wird, so daß wir scheinbar nach Gmoll, in Wirklichkeit in die scheinbare Unterdominant von Dmoll kommen, worüber uns das e im 194. Takt aufklärt, aber unser Gefühl mehr bestätigend als umbiegend: denn das Gmoll auch nur wie eine tonartliche Wegstation nach Art des Fdur im 180., des Bdur im 184., oder des Amoll-Dur im 293. und 294., des Dmoll-Dur im 297. und 298. Takt aufzufassen, erschwerte oder verhinderte die größere Gedrängtheit; wollte Bach nach der hier schon herrschenden Methode von Dmoll nach Gmoll, so mußte er zwei Perioden anstatt nur einer dazu nehmen (also im 191. Takt nach Dmoll kadenzieren, im 192. mit Ddur schließen und zugleich anheben, um dann in Gmoll anzu-

kommen, kurz das tun, was er in den Takten 294—302 später wirklich getan hat; in der parallelen zweiten Entwicklung findet sich weder eine solche Zusammendrängung noch eine Analogie zu den Takten 184—188). Wer nun imstand ist, diese Verschiedenheiten der beiden Entwicklungen zu hören und lebendig zu fühlen, den freilich wird es nicht mehr enttäuschen, wenn er, eben nach den Verschiedenheiten, das allmähliche Sichangleichen wahrnimmt und nachher durch die auffallende Gleichheit des Trugschlusses gekrönt sieht, er wird sogar das Einmünden wie ein Fest mitfeiern.

Doch verstehen wir Bach erst recht, wenn wir zudem begreifen, daß er hier gerade an den bestentscheidenden Stellen eine ganz oder in der Hauptsache stereotype und dabei auffallende Harmonik anwendet: denn auch am Schluß begegnen wir noch einmal diesem Charakter, der aber, insofern diesmal kein dem 310. bzw. 196. entsprechender Takt vorherging, jetzt zur Selbständigkeit erstarkt erscheint. Beachten wir es auch wohl, wie einfach, im Gegensatz zu den geschilderten Stellen, die im 83. Takt anhebende Oberdominantgruppe sich vorbereitet, wie ferner, auf weniger einfache Weise, aber gleichfalls ohne den Trugschluß, das Amoll sich einstellt (253—270; der Trugschluß hätte an Stelle des 270. Taktes kommen müssen; eine den Takten 204—219 entsprechende Entwicklung fällt also hier weg): so werden wir einsehen, daß Bach Werte bei den Gruppen schon durch die Art, wie er diese einführt, zu schaffen sich angelegen sein läßt. Er zeichnet die Dmoll- und nachher die Gmoll-Gruppe gemeinsam dadurch aus, daß er die Harmonik für sie eine größere Arbeit leisten läßt; andererseits kommt er zu den Gruppen, die er an Wert jenen unterordnen will, auf glatterem Weg, ohne großen Aufwand an harmonischer Energie, somit fast wie von selbst und gelegentlich. Und das gewiß nicht nach Willkür. Denn die wichtigsten Tonarten sind ihm, nach der Haupttonart Fdur, deren Paralleltonart Dmoll und Unterdominanttonart Bdur, welche letztere er zuerst durch ihre eigene Paralleltonart Gmoll vertreten läßt, so daß der solenne Einzug eben diesem Vertreter und Vorläufer zu gut kommt; dafür hat das Bdur den prächtigen Abgang in den Takten

372—382, welcher Abgang wieder dem Gmoll versagt war, so daß Gmoll und Bdur sich zu einer Gruppe vereinigen. Andererseits gehört der Oberdominantgruppe weniger Eigenwert, sie folgt der Gruppe der Haupttonart etwa wie im Kleinen die Antwort in der Fuge auf den ersten Vortrag des Themas. Die Amoll-Gruppe entspricht als Oberdominantgruppe zu der Hauptgruppe in Dmoll der Cdur= als der Oberdominantgruppe zu der ersten Hauptgruppe in Fdur. Beide sind mehr Ergänzungsgruppen. Manche weisen solche Betrachtungen der Musik ab; sie meinen, man solle sich den Genuß nicht durch intellektuelles Auffassen versetzen. Nun, ich wäre auch sehr dafür, daß wir unmittelbar fühlten, was durch unser Ohr eingeht, und zwar als Kraft und Werte von Kräften fühlten. Nur meine ich, wir müßten dazu besser hören als es uns Heutigen möglich ist, die wir durch die buntere Abwechslung der Sonaten- und symphonischen Literatur verwöhnt und auch im Auffassen etwas träge geworden sind. Und den Intellekt rufe ich an, eben um unser Fühlen wieder anzuspornen, es überhaupt auf edlere und feinere Aufgaben aufmerksam zu machen. Sollte ich übertreiben? Aber mußte sich nicht B. Voigt gegen einen Kritiker wenden, der dieses Stück „totlobt“, indem er ihm, die eigene Taubheit in den Schein von Nachsicht und gar Bewunderung hüllend, eine erhabene Monotonie zuerkennt? Ja freilich, daß über sehr lange Strecken ununterbrochene Sechzehntel-, über ziemlich lange ebenso Achtelbewegung herrscht: das hört ein jeder. Aber daß ein so gestaltender Künstler eben gerade diese äußerliche Monotonie wagen darf, weil er des inneren, im Grund stärkeren, wenn auch weniger auffallenden und am wenigsten aufdringlichen Unterscheidens in vielfältigen Graden fähig ist: das zu bemerken erfordert schon einiges von Übung. Lassen wir übrigens jenen Kritiker ohne Kritik beiseite und fragen uns selbst, wie viel wir von dem oben Ausgeführten, das Stück hörend oder auch spielend, aufgefaßt haben! Ich will mindestens für mein Teil gestehen, daß ich genauem Betrachtens des Notenbildes bedurfte, um das Hauptsächliche davon aufzunehmen; weder Hören noch öfteres Spielen hatte dazu ausgereicht. Kann ich

mich auch, zu meinem Trost, davon freisprechen, hier Monotonie empfunden zu haben; hatte also wenigstens mein Unterbewußtsein von der reichen Gestaltung etwas verspürt: so war mir doch der wiederholte Trugschluß nicht ganz recht; also hatte ich eben Wesentliches und Bestes dieser Gestaltung dennoch nicht verspürt!

Wir haben uns beständig zu hüten, daß wir nicht aus lauter historischer Gerechtigkeit ästhetisch ungerecht werden, und gar unsere stets bereite zurückblickende Nachsicht bringt uns immer wieder in die Gefahr, uns lächerlich zu machen. Anstatt gegen einen Meister auch noch so vergangener Zeit Nachsicht zu üben, seien wir doch lieber unnachsichtig gegen unser schwaches Hören und Aufnehmen!

II. Formale Thematik.

Bei der Sonatenhauptform wissen wir, auch wenn wir nur einen einzigen und uns vertrauten Meister vor uns haben, nicht vorher, ob wir zu Anfang einem kurzen Motiv oder einem melodisch mehr ausgeführten Thema begegnen werden; bei der Konzertform Bachs dagegen dürfen wir uns für den Anfang eines melodisch stärker gebildeten Themas von vornherein versehen, dem gegenüber dann das zweite Thema, meist bescheidener an melodischer Gebärde und Kurve, mehr das Amt der harmonischen Bewegung hat: es führt (oder sein Komplex führt) von der Tonart weg, in der es noch anhebt. Das vollzieht sich in manchen Fällen ziemlich spät; so ergeben sich die zweiten Themen des Italienischen und des 6. Brandenburgischen Konzerts geraume Zeit in der Haupttonart, ehe sie diese verlassen, was dann gültig und mit Bewußtheit geschieht, wogegen die ersten Themen zentripetal bleiben. Hier kann sich das zweite Thema einer gewissen Selbständigkeit und annähernder Ranggleichheit mit dem ersten rühmen. Anders in den Englischen Suiten: für sich klein und melodisch unverkennbar untergeordnet, ändern sie hier auch dementsprechend früh die Tonart, sie sind zentrifugal von Natur. Dasjenige der Gmoll-Suite füllt nur zwei kurze Takte aus und deren zweiter schon bringt die Modulation: das Thema wirkt somit

gleichsam wie ein harmonischer bzw. tonaler Katalysator. Sehr bald rufen diese kurzen zweiten Themen denn auch das erste herbei, wie in der Gmoll- und der Amoll-Suite; sie setzen sich mit ihm auseinander, womit sich ein dialogisches Moment in das Geschehen mischt. (Dialektisch wäre zu viel gesagt, wenigstens im Vergleich mit der in weit höherem Grad dialektischen Sonatenform Beethovens und Ph. E. Bachs.) Etwas länger bleiben die zweiten Themen in andern Suiten für sich allein, aber doch auch da sehr kurze Zeit im Verhältnis zu dem langen Eigenleben des ersten. In der IV. Suite herrscht dieses über die ersten 19 Takte, jenes, das zweite, über die Takte 20—27, und schon im 2. Takt seines Daseins beginnt es zu modulieren. So tun auch die zweiten Themen der V. und der VI. Suite (Emoll und Dmoll); in dieser hat das erste Thema ein Gebiet von gar 48 Taktten, das zweite nur eines von 11 Taktten (49—60), über das es aber nicht einmal allein herrscht, denn im 56. Takt (bzw. schon im 55.) tritt wieder das erste Thema hinzu, um freilich gleich im nächsten Takt das zweite wieder bis zum 60. Takt allein zu lassen. Dieses moduliert schon im 50. Takt nach Fdur, vom 52. an nach Amoll. Wir können also in dieser Beziehung von einer einigermaßen einheitlichen Technik innerhalb der Englischen Suiten sprechen, wobei wir nur deren erste ausnehmen müssen, die mehr die Art eines gewissen Präludiencharakters des wohltemperierten Klaviers zeigt.

Weniger offen aber als diese allgemeinen Funktionen der Themen im Dienst der Form liegt ein Anderes da, nämlich die Variation, die wir gleichfalls als dem formalen Geschehen pflichtig erkennen, insofern wir die Gestalt eines Themas durch die Bedürfnisse der Form, durch den Willen ihrer Zeiten und Zustände beeinflusst sehen. Und auch wenn ein Thema das andere beeinflusst, so dürfen wir hierin ein formales Ereignis erblicken, weil überhaupt diese Form die verschiedenen Themen nicht nur in sich vereinigt, sondern auch im Zusammenwirken sich berühren läßt: da ist es nun ein hochgeistiger Zug, ein Zeichen für lebendigstes Formempfinden, genauer für das Empfinden des dialogischen Moments der Form, wenn der

Komponist ein Thema einem andern sich anpassen, ihm nachgeben läßt. Welcher Art nun dieses Variieren sei: ob es ein Ausschmücken, „Diminuieren“, etwa auch im Gegenteil ein Vereinfachen; ob es ein Steigern des Umfangs, des modulatorischen Triebis sei, ob es endlich sich um stärkere Eingriffe in den Bau, um wirkliches Ändern handle, also um das Ersetzen gewisser Teile durch andere, das Verhüllen des Anfangs oder des Endes, das Verwischen der Grenzen, das Ineinanderfließenlassen der Umrisse, das Umstellen von Vorder- und Nachsatz, wodurch die Balance und sogar die Syntax des Themas betroffen wird: das, versteht sich, läßt sich nicht in allgemeine Formeln bringen, da hier die Gelegenheit, will sagen die Kräfte und Fähigkeiten des einzelnen Themas gebieten; um solches zu betrachten, müssen wir demnach in das Gebiet der Einzelfälle eindringen, wo wir freilich, ohne die gemeinsamen Merkmale der Gattung zu kennen, uns nicht zurechtfinden.

III. Gattung und Individuum.

Wie im Leben, so wirken in der Kunst zweierlei Willen zusammen, nämlich ein Wille, der auf Einmaligkeit ausgeht, und der andere, nach der Allgemeinheit gerichtete. Das einzelne Exemplar ist das Resultat der Kollision der entgegengesetzten Willen. Musik betrachtend werden wir kaum im Zweifel sein, wo wir jeden dieser Willen zu suchen haben: wir werden das Thematische als Symbol oder Repräsentanten des Willens zur Einmaligkeit ansprechen, das Harmonische auf die gegnerische Seite verlegen. Ich glaube wirklich, daß sich uns auf diese Weise manche wichtigen Erscheinungen aufklären, die uns freilich zumeist gar nicht unklar scheinen, weil eben überhaupt die gelungenen Kunstwerke ihre Problematik verbergen und den Wunsch, verstanden zu werden, nur ganz leise und für viele unvernünftig äußern.

1. Greifen wir wieder zu den Englischen Suiten. Der in Amoll fehlt die Gruppe der Paralleltonart. Welchem Umstand könnten wir den Ausschluß einer so wichtigen und nahe liegenden, sonst fast immer ausgenützten oder zugelassenen

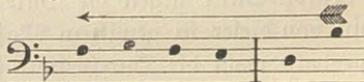
harmonischen Verwandtschaft zuschreiben, als dem, daß das erste Thema sich der Verwandlung in die Dur-Gestalt widersetzt? Wir finden das bestätigt, wenn wir in die Paralleltönart Cdur (abereben ohne daß diese eine besondere Gruppe bildet) unter dem Zeichen des zweiten Themas eintreten, ja dieselbe Cdur-Tönart, unmittelbar vor der endgültigen, den Abschluß bildenden Wiederkehr des Anfangs, in einer auffallend energischen Kadenz pochen hören, recht wie zum Ersatz einer eigentlichen, dem Hauptthema zulieb ihr verweigerten Gruppe. Als einen mehr im voraus gewährten Ersatz oder wohl auch als einen Versuch, der uns gleich über die Sachlage Auskunft gibt (wenn wir nämlich wirklich, und besser zu hören verstehen, als der Schreiber dieses es von sich sagen kann, der auch hier des Studierens der Noten bedurfte), also als einen Versuch, der uns den Widerstand des Themas gegen die Dur-Tönart fühlen und damit den Ausfall der Paralleltönartgruppe ahnen läßt, dürften wir die Cdur-Einsätze vernehmen, die sich schon in die erste, der Haupttönart Amoll unterstellte Entwicklung hineinwagen, aber eilig wieder aufgegeben und sozusagen verleugnet werden (9. und 14. Takt); wichtig ist dabei, daß nicht die Oberstimme, sondern der Baß den Versuch auf sich nimmt.

2. Gleichfalls fehlt die Gruppe der Paralleltönart der VI. (Dmoll-) Suite, und wiederum erkennen wir das 1. Hauptthema¹⁾ als das individuelle Gesetz, dem der allgemeine, neutrale Wille der Art nachgibt, doch ohne daß er sich ganz aufgäbe: denn war auch eine Dur-Gruppe zu vermeiden, so bekam dafür die ganze erste (Dmoll-) Gruppe einen starken Einschlag von Fdur. Zwar wehrt sich hier das 1. Thema nicht so sehr wie dasjenige der Amoll-Suite gegen die Dur-Tönart, doch droht ihm immerhin von dieser in gewissem Maß ein Abbruch an Auszeichnung, weshalb wohl die Dur-Gestalt sich auch hier wieder auf den Baß zurückzieht (11. Takt), und in den oberen Stimmen durch ihr Spiegelbild sich andeutend vertreten läßt (12. und 13. Takt).

¹⁾ Wir rechnen auch hier wieder vom Allegro ab, lassen also die Einleitung (Lento) außer acht.

3. Aber auch die umgekehrte Art von Freiheit nimmt sich Bach, indem er, wo der Wille der Form gegen den des Themas streitet, dem letzteren die nachgebende Elastizität zumutet, indem er die thematische Gestalt verhüllt oder abschwächt, oder, sie variierend, für ihren jeweiligen Charakter und Dienst in andern Gruppen brauchbar macht, oder gar durch neue, ungefähr ähnliche Bildungen ersetzt. Die Kühnheit, zu welcher Bach dieses Verfahren in seinem Italienischen Konzert steigert, blieb mir lange Zeit verborgen, und ich vermute, daß der Eindruck von glücklicher Einfachheit und Selbstverständlichkeit viele Zuhörer und Spieler über die thematische Fragwürdigkeit hinübertäuscht. Auch hier versagt sich das erste Motiv dem Moll; diesmal aber verzichtet Bach nicht auf eine ausgeführte Paralleltonartgruppe (D moll), in der er überdies das 2. Thema anklingen läßt, obwohl es mit diesem die gleiche Verwandtnis hat. So nämlich, wie es zu Ende des 30. Taktes, noch in der Fdur-Gruppe, auftritt, eignete es sich für Moll nur wenig. Also mit zwei „Subjekten“ von beschränkter Tauglichkeit hatte Bach zu wirtschaften, oder er hatte sie erst tauglich zu machen, oder endlich sie durch andere Bildungen zu ersetzen.

Zunächst erkennen wir in der mittleren Hauptgruppe (D moll) unverhüllt deutlich erst im 73. Takt einen Bestandteil der ersten Gruppe wieder, und von da an bleibt es bis zu dem Ganzschluß vor dem 2. Thema bei einer klaren Wiederkehr der in der ersten Gruppe vorgebildeten Entwicklung in der Paralleltonart. Wir haben also Anlaß, auch in dem dem 73. Takt Vorhergehenden ein Nachbild des ersten Anfangs zu suchen. Nun können wir ja aus dem Bass der Takte 65 und 66 das Anfangsmotiv herauslesen:



Aber wer hört gleich diese Allerweltsfigur als den Krebsgang des Motivs, das hier seinen charakteristischen Rhythmus opfern mußte? (Denn am Rhythmischen hält sich eben doch unser Erkennen am besten!) Überdies müssen wir, um solches Hören oder auch nur Denken zu erlauben, die natürliche Phra-

sierung vermeiden¹⁾. Es bliebe also offen, ob wir hier nur ein allgemeines Kadenzieren, unthematisches Figurenwerk, oder aber eine rudimentäre thematische Bildung vor uns haben — wenn eben nicht doch der ganze Zusammenhang unser Deuten leitete. Dieser bedeutet eben ein sehr schönes psychologisches Crescendo, nämlich des Wiedererkennens, welches Crescendo aber nicht in gerader Linie vorwärts läuft. Unsere Stelle gleicht einem vorübergehenden Zurücksinken ins Ungewisse, einem vorübergehenden Niedergang unseres Heimatgefühls, sie bedeutet einen Zwischenzustand. Denn vorher, ehe die D moll-Tonart so recht fertig dasteht, also während wir (zwischen den Takten 60 und 65) uns auf dem Weg nach Dmoll über ein scheinbares Bdur und Gmoll befinden, klingt vernehmlich das Motiv des 9. Taktes mit Auftakt an. Dieses, ein Nachsatz des Hauptmotivs und ihm verwandt, führte damals gleich, nachdem es einmal versetzt wurde, in den Hemmungszustand der Takte 13 und 14, dem wir dann in den erwähnten Takten 73 und 74 wieder begegnen, und der, gemäß der ersten Entwicklung, schon etwa in den 65. Takt fiel. Daß nun Bach die Takte 65—72 gestaltete, muß doch gewiß einen Grund haben! Er hatte also den Nachsatz des Hauptmotivs schon vor diesem, oder um es durch ihn vertreten zu lassen, gebracht, und es konnte also scheinen, daß er sich damit begnüge, das, wie gesagt, das Moll ablehnende Hauptmotiv in Dur während der Takte 53—60 anzuschlagen, um dann die Moll-Gruppe gleich mit seinem Nachsatz zu eröffnen. Nun hören wir aber diesen Nachsatz, gleichfalls im Bass, im 69. Takt wieder aufgenommen:

2.  das ist:  vergleiche:  f. 9. Takt.

¹⁾ Die in der Ausgabe Peters hier vorgeschriebene Phrasierung finde ich immerhin an sich natürlich, aber der obigen Deutung nach wäre sie falsch, und bei der Fragwürdigkeit der Stelle war es also mindestens unvorsichtig von dem Herausgeber, der nächstliegenden Phrasierung zulieb diese immerhin mögliche, vielleicht sogar wahrscheinliche tiefere Absicht Bachs zu verdunkeln.

Somit hätte Bach (um unsere vorhin aufgestellte Annahme weiterzuführen) sich doch noch anders besonnen und dem Anfangsmotiv, konnte er es schon nicht in der eigentlichen Gestalt zeigen, doch ein schattenshaftes Dasein gegönnt, und wir müßten also in dem Baß der Takte 65—68 einschl. den hauptsächlichsten Vorgang sehen¹⁾, und nicht in der freilich lebendigeren Oberstimme, die Wichtigkeit welches Vorgangs nun auch erst ganz die Wiederholung rechtfertigt, die sozusagen die mangelnde Deutlichkeit ersetzt²⁾. Zusammenfassend sagen wir demnach: ist auch das Licht des 1. Themas, das auf die Stelle Takt 65—68 fällt, bis ins Ungewisse abgeblendet und gebrochen, so hatten wir doch eben gerade unmittelbar vorher ein Zeichen durch ein etwas helleres Licht bekommen und durften deshalb auch bei Zwielficht oder Dämmerung die nachher siegende Helligkeit erwarten, deren noch zarter Schein im 69. Takt sich bald, nämlich im 73. Takt, zu voller Klarheit steigern wird.

Untersuchen wir nun weiter, in welchen Erscheinungsformen das Hauptthema sich sonst noch darstellt oder verbirgt. Zunächst scheint es nach seinem ersten Auftreten und der gleich nachfolgenden Versekung zu verschwinden, in dem Sechzehntelwesen unterzugehen und von ihm überwogt zu werden, kaum daß man vielleicht in den Achteln des 9. und 11. Taktes etwas von seinem Anblick zu erhaschen glaubt. Nun sehen wir es aber im 21. Takt fröhlich und munter auf den Sechzehntelwogen schwimmen:

4. ^[21]

das ist:

1) Vgl. das im folgenden zu den Takten 15—23 Gesagte.

2) Wollen wir, so können wir sogar noch mehr von dem Hauptmotiv in dieser Stelle finden, als wir oben getan haben, wenn wir es nämlich wagen, die Lesarten zu mischen, und in den absteigenden Achteln b a g der Takte 66 bzw. 68 das Ende des Hauptmotivs gelten zu lassen, so daß

Oder vielmehr: es hat selbst, ganz unvermerkt, die Wellengestalt angenommen. Diese Verwandlung oder auch Anpassung fand in den Takten 15—20 statt, die alle den anfänglichen Sertschritt diminuieren:



bis endlich der 21. Takt auch den Fortgang mitsamt den Terzengängen in die Diminution aufnimmt.

Über das Nachwirken eines so programmatisch aufgestellten Intervalls, wie hier der Sert, habe ich in meinem Buch: „Von Grenzen und Ländern der Musik“ in dem Abschnitt S. 182 unten bis 187 einiges mitgeteilt, auf das ich hier verweise. Gewiß gibt ein alltägliches Intervall, wie die Sert, nicht an sich schon gleich einen Hinweis auf das Thema, dem sie eigen ist. Aber etwas von größerer und nachhaltiger Leuchtkraft bekommt ein Intervall eben doch in der sonnigen Morgenluft eines klaren musikalischen Anfangs. Und so dürfen wir in unserem Fall, wenn auch nicht jede vorkommende Sert

wir diese Achtel nicht krebsgängig lesen und das *b* des 66. Taktes als doppelt nehmen, nämlich als Anfang des krebsgängigen Hauptmotivs, wie wir oben beschrieben, und zugleich als Ausgangsnote seines Endes, dergleichen hätten wir das *f* im 67. Takt doppelt zu nehmen, als Endnote des Hauptmotivs und so wie wir es oben darstellten. Oder aber liesse die Linie des Lesens so nie in 3a angezeigt:

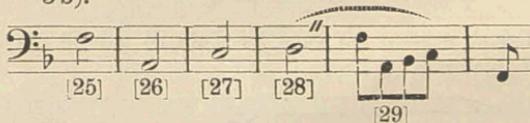


und entsprechend nehmen wir dann die Takte 65 und 66 mit den Takten 68 und 69 zusammen (s. 3b).



als thematisch, so doch die Sext an sich wenigstens als vorzüglich thematisch disponiert ansprechen. Gut, mag die Sext im 15. Takt zweifelhaft thematisch sein — die Fortsetzung macht sie doch schon ernster, und der 21. Takt löst nachträglich alle Zweifel auf. Sind die Sexten des 9. und 11. Taktes zufällig thematisch? Wären sie es: ist es dann ebenfalls noch Zufall, daß sich diese Periode wiederum der Unterdominant zuneigt, die sich am Ende der ersten viertaktigen Periode geltend machte? Ist ferner die Ähnlichkeit des Basses im 29. Takt mit dem Hauptmotiv zufällig? Ja, wird man zunächst fragen, wie sollte ein ganz gewöhnlicher Kadenzbaß den Anspruch erheben, thematisch aufgefaßt zu werden? An und für sich freilich nicht, aber er könnte von Zusammenhangsnaden doch einmal das Recht auf größere Bedeutung erhalten; so vielleicht hier. Oder ist es auch noch Zufall, daß der Baß schon der vorhergehenden Takte thematischen Inhalt aufwies? Der 25. Takt nämlich gibt zu Anfang f, der 26. ebenso A, der 27. c, der 28. d: ist das nicht das, freilich unvollständige, Hauptthema, nur daß es der Durchgangsnote B verlustig ging (falls wir nicht das letzte Sechzehntel des 26. Taktes als ihren Ersatz annehmen)? Dann aber wäre es doch nicht mehr allzu künstlich und töncklauberisch, wenn wir den 29. Takt als den rhythmisch verschobenen Anfang des Hauptthemas auffaßten! Im Gegenteil hätten wir hier eine Mischung zu bewundern: das Thematische verflüchtigt sich wie mit Absicht ins Allgemeine des Kadenzbasses. An der Stelle, wo das Thema dem Baß, dem es sich anvertraut hat, das Tragen der hier gewollten Kadenz verwehren würde, unterbricht es sich selbst (im 28. Takt), um sich dann (im 29. Takt) verkleinert wieder aufnehmen zu lassen:

5 b).



Das letzte Achtel des 29. Taktes, c, bietet den nach dem d des 28. Taktes erwarteten Ton dar. Bedenken wir nun,

daß eben mit dem Quintfall dieses c in die Tonika die thematische Linie verlassen wird, so verstehen wir als höchst sinnvoll ebensowohl die Unterbrechung wie auch die Wiederaufnahme, die zugleich vollends das Thema ins Unterthematische zurücksinken läßt. Wollen wir die auffallend hemmenden Viertelschläge der rechten Hand im 27. Takt nun nicht auch vollends thematisch betrachten, nämlich als die vergrößerten Achtelschläge zu Anfang des 8. Taktes, wobei der Tenor dort dem Sopran hier entspreche?

Wie steht es nun aber mit den Sexten, die im 2. Thema vorkommen? Sollen wir auch ihnen eine Beziehung zum 1. Thema zuschreiben bzw. sie so verstehen, als ob in ihnen die beiden so verschieden gearteten Themen eine Beziehung zueinander suchten? Diese Frage getraue ich mir kaum zu beantworten, ich weise nur darauf hin, daß im 33. Takt dieses Hauptintervall unseres Satzes in der zuerst durch Diminution verhüllten Gestalt von $\bar{b} \bar{g}$, darauf in der unverhüllten Umkehrung $\bar{g} \bar{b}$; nachher, im Nachsatz des 2. Themas, sofort in der unverhüllten Gestalt $\bar{a} \bar{f}$ auftritt, so als ob das erst verdrängte vorsichtig sich wieder einschliche.

Wir haben vorhin die Frage: Zufall oder nicht Zufall? gestellt, mehr der Einfachheit halber; sie trifft nicht ganz das Richtige. Denn es handelt sich nicht darum, zu entscheiden, was der Komponist mit bewußter Absicht getan hat und was nicht, da gewiß die eigene Kraft eines Motivs ihn zu mancher Wendung veranlaßt, ohne daß er sich mit Worten davon Rechenschaft gäbe; der Künstler empfindet eben den Willen der Töne wie seinen eigenen als ihm natürlich. Aber Zufälle in diesem Sinn sind eben doch gerade vom Thema aus gesehen nicht zufällig, eher wären sie etwas wie durch eine „List der Idee“ herbeigeführtes. Haben wir mit dem Gesagten das Hauptsächliche bezüglich des 1. Themas namhaft gemacht, so möchten wir es dennoch nicht ohne Nutzen vervollständigen. Denn obgleich wir den Bass der Takte 112—118 mit der Oberstimme der Takte 21 und der folgenden grundsätzlich schon erklärten, so will doch die in jenen deutlicher werdende Gestalt nicht verkannt werden:



die Takte 116—119 geben dasselbe Bild. Die Stelle Takt 135—138 lassen wir ungedeutet. Möglich wäre es ja schließlich, auch hier das 1. Hauptmotiv nachzuweisen, das sich dann also in die Untergruppe des 2. Themas dialogisch einmischet, kaum kenntlich (Takt 135 und 136), um gleich darauf, in der Parallelstelle (Takt 137 und 138) sich noch mehr zu verbergen (s. 7a):



Sogar auch noch den Auslauf von 7a) dürften wir vielleicht mit hinzunehmen, indem wir ihn, gleichfalls rückwärts lesend, als das auseinandergezernte thematische Bild nehmen: $\underline{c e d c}$, das sich dem verkleinerten natürlichen: $\underline{c e f g}$ vorandrängt, bzw., wenn wir vorwärts lesen, ihm nachfolgt: $\underline{g f e c d e c}$. Wie gesagt, dergleichen will ich in Frage gestellt sein lassen, aber doch wenigstens zu erwägen geben. Immerhin, da die Oberstimme der Takte 136 und 138 auf den 15. Takt zurückgreift, dürfen wir wohl den 135. Takt zum mindesten als in der Atmosphäre des 1. Themas ansehen, ob nun als dessen Variante oder als aus seinem Nachsatz (Takt 9 mit Auftakt) entstanden, denn auch dieses letztere geht an (s. 7b).

Entscheiden dagegen müssen wir uns über die 6-taktige (bzw. 4- u. 2-taktige) Periode Takt 123—128. Ihr voraus geht ein ausgesprochenes Zwischenspiel; der Baß beginnt im 119. Takt die Brückenfigur, mit der er im 115. Takt die diminuierten Gestalten des Themas verbunden hatte, als selbst-

ständig zu behandeln. Im 124. Takt aber ist das thematische Leben wieder erwacht: die Unterstimme erinnert jetzt an die der Takte 15—18, die Oberstimme aber hält sich zweideutig: der klare Septinhalt jedes Taktes gemahnt an die Oberstimme der Takte 15 und der folgenden; dann also hätten wir einfach eine Variante vor uns und zwar in beiden Stimmen. Wir können aber diese Oberstimme auch so hören:



Danach leitete sie ihre Herkunft von dem Motiv des 9. Taktes mit seinem Auftakt ab.

Nun aber liegt es uns ob, das eigentliche Rätsel dieses Satzes, wenn nicht zu lösen (was ganz zu tun wir uns nicht zutrauen), so doch aufzudecken. Wir hören nämlich das im 31. Takt bzw. mit seinem Auftakt beginnende 2. Thema nur dieses eine Mal in dieser einen Gruppe; es kehrt, gegen alle Regel dieser Form, einfach nicht wieder. Da, wo wir es erwarten, im 91. Takt, erscheint an seiner Stelle und offenbar als sein Vertreter, ein anderes, und merkwürdigerweise nehmen wir das ohne uns groß zu verwundern hin. Ja, wären wir auf die Rondoform eingestellt, so gäbe es an diesem Mangeln des Sichwunders weiter nichts seltsames. Aber es kann gar nicht die Rede davon sein, daß wir uns einem rondoartigen Geschehen gegenüber fühlen. — Und damit noch nicht genug: Bach gibt uns, ehe er (im 147. Takt) den Vertreter des 2. Themas zum andernmal einführt, ein weiteres, also drittes „zweites Thema“, bzw. einen zweiten Vertreter des ersten „zweiten Themas“ in den Takten 129—134 (oder, wenn man will, in 129—138), den wir wiederum ohne inneren Widerspruch anerkennen. Wir geben diese verschiedenen Gestalten, deren jede die Funktion des 2. Themas hat oder für unser Gefühl als 2. Thema auftritt, hier wieder, soweit es unsere Untersuchung nötig macht (denn natürlich setzen wir den Besitz aller hier besprochenen Werke bei dem Leser voraus).

9. Aa) (31. T.) [33]

b) [43]

c) [45] [46]

Bd) [91] [92]

[95]

e)

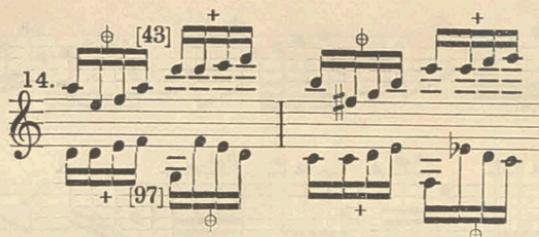
c)

10.

11. ~~~~~ a) ~~~~~ b) ~~~~~ c) ~~~~~

12. f. C) oder a)

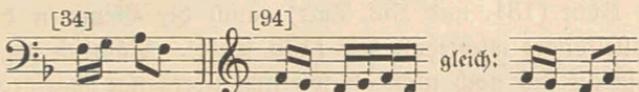
13.



Daß wir uns bei den Themen B und C an den Zustand bei A erinnern, liegt sicher zunächst an der ähnlich tröpfelnden Begleitung, die eine Beziehung herstellt oder dazu einlädt, eine Beziehung anzuknüpfen¹⁾: welcher Einladung folgend wir auch nicht enttäuscht werden, wozu wir aber immerhin erst durch die Umstände aufgefordert werden müssen — denn die Themen lauten nun doch einmal sehr verschieden! Die Einzelheit des trillernden Anfangs und seines Rhythmus bei A und B genügt gewiß nicht; vollends könnte die rhythmische Ähnlichkeit des 33. Taktes (s. A) mit dem 92. Takt (s. B) höchstens eben noch mitwirken; befragen wir aber das Strukturelle, so setzt sich der Anfang von B einem Passus aus der späteren Entwicklung von A entgegen, nämlich dem vom 46. Takt an (vgl. c in A bzw. 11, das seinen nackten Bewegungswillen angibt, mit der Linie der Takte 91—97 bzw. 11a): hier dehnt sich, dort verringert sich der Umfang, beidemale stetig. Im einen Fall (A c) rückt der Triller immer mehr der Dominant näher; im Gegenstück dazu (B d) trillert die Dominant und strahlt jedesmal auf größeren Raum aus. Es scheint mir logisch und gut gefühlt, wie das Sichausdehnen, das zudem in die Höhe treibt, mehr Raum und auch Arbeit beansprucht, desgleichen daß ihm die größere Hemmung oder Ladung vorhergeht (der zweimalige Doppelschlag auf a bedeutet gestaute Kraft): so begründete Unterschiede sprechen erst recht für die grundsätzliche Gleichheit. Schließlich gehört auch der Anfang von A ungefähr in diese Linienverwandt-

¹⁾ Die Begleitung bei B ist den andern zwar weniger ähnlich, unterscheidet sich aber doch von ihnen weniger als von der sonstigen Haltung der Partien der linken Hand in diesem Satz.

schaft (s. 10). Das Thema C aber beruft sich gleichfalls auf seine Vorgänger: seine im Abstieg fallenden Quinten [die in jedem zweiten Takt diminuiert erscheinen (s. 12)] entsprechen denen im Baß der Takte 97—101 (s. 13), die später auch die Oberstimme in ihren Bann ziehen (s. die Klammern im 99. und 100. Takt); sie entsprechen außerdem mit diesen den aufsteigenden Quintfällen in A bei b). Ja, wir können in der Sequenz Takt 97—101 eine ausgesprochene Wiederkehr derjenigen bei b) in A erkennen; nehmen wir anstatt des Oktavsprungs in der Baßfiguration dort Tonrepetition, so gleicht die Figur des ersten Viertels dort genau der Figur des zweiten Viertels im Sopran hier, während die andern entsprechenden Teile sich als ungenaue Umkehrungen ähneln: s. 14, dessen beide Stimmen, wie sich versteht, nicht zusammen gespielt werden sollen. Endlich mache ich noch, als auf eine Kleinigkeit, darauf aufmerksam, daß die Drückenfigur in der Unterstimme des 34. Taktes ungefähr, die des 94. Taktes deutlicher an die im 92. Takt erinnert (s. 15):

15. 

Ich glaube, wir bemerkten so viel Wesentliches, daß auch das Geringfügige noch dazu genommen werden darf, da eben doch das ganze so gewagt ist, daß wir jede auch kleine Hilfe willkommenen. Freilich, hätten wir nur eine Summe von geringfügigen und zufälligen Ähnlichkeiten, so wäre das Wagnis eben mißglückt. Alles in allem: unmittelbar vom Hören her die Zusammenhänge und Beziehungen zu erkennen, halte ich für fast ausgeschlossen, aber warum wir ein Gefühl des Zusammenhangs, eine Möglichkeit des Stellvertretens haben, das glaube ich doch im obigen ausreichend zu erklären. Genauer geben wir die Verhältnisse so an: A erscheint einmal, noch innerhalb der ersten, der Fdur-Gruppe; in der Paralleltonartgruppe sodann läßt es sich durch B vertreten, das folgerichtig, wenn auch nicht ganz unerlässlich notwendig, noch einmal, gegen das Ende, sich hören läßt, um ebenfalls an der Haupttonart teilzunehmen; auch eignet es sich durch sein Anheben auf der Dominant besonders gut

als Anschlußthema; es bringt weniger eine Zäsur mit sich als das Thema A, vor dem Schluß eine wertvolle Eigenschaft. Das Thema C aber bedeutete eine Episode, wie es denn auch nur einen Teil der Fortführung der Themen A und B behandelt, diesen gewissermaßen thematisch stärkend und verselbstständigend, indem es ihn aus der Figuration löst und dadurch klärt. Es tritt nach der dritten, der Unterdominantgruppe auf, oder es kann noch als zu deren Gefolgschaft gehörig gelten. Das Bdur hatte sich in seine Paralleltonart Gmoll begeben, in der das 1. Thema im 112. Takt auftritt; der Weg führte dann nach Fdur, dessen, als der Haupttonart, überlegene Anziehungskraft ein Zurückkommen auf Bdur unwahrscheinlich macht; es ist, als ob die Gelegenheit für das 2. Thema verpaßt wäre, innerhalb der Unterdominantgruppe dem ersten nachzuzufolgen. Es verzichtet auch darauf, aber doch nicht vollständig; denn in den Takten 129—133 wird gleichsam der ungefähr rückläufige Weg zurückgelegt: von Dmoll, der Paralleltonart der Haupttonart, gelangen wir nach Bdur (131. und 132. Takt), auch der Gang in dessen Paralleltonart wiederholt sich (133. Takt). Nämlich obgleich das ja an sich noch nicht als wirkliche Übergänge angesprochen werden mußte, so gibt ihnen doch ihre Eigenschaft als abgekürzte Erinnerungsbilder der vorhergegangenen Übergänge größere Bedeutung. Daß nun also das 2. Thema gerade doch noch im letzten Augenblick Gelegenheit erhält, sich einzufinden, das erleichtert gerade seine mehr episodische Gestalt: es knüpft, so wie es seinen Anfang innerhalb der früher vorgebildeten Entwicklung wählt, fast überraschend unmittelbar an den eben gewonnenen Zustand der Musik an, der in ihm plötzlich, wie harmonisch so auch motivisch, seinen Rückschlag erlebt: die Linie der aufsteigenden Sexten der Takte 124—127 wird umgebogen; es folgen die fallenden Quinten — und im selben Augenblick verwandelt sich auch das Bild für uns: wir stellen uns für die Gruppe des 2. Themas ein, wobei, wie gesagt, die Begleitung den eigentlichen Verwandlungszauber ausübt. Auf ähnliche Art finden wir uns, mit dem 136. Takt, auf einmal wieder ins Gebiet des 1. Themas zurückversetzt; ob wir das

nun sogleich, oder erst im 139. Takt, mit Bewußtsein bemerkten.

16. [124] [129] [130]

(I) (II)

[136]

[135] (I) [139] I

Endlich tritt dann das 2. Thema, nach dem eben geschilderten episodischen Zustand des Übergangs und der Grenzverwischung, im 147. Takt wieder klar und ganz vor uns, womit es sich zugleich auch verabschiedet. Hier nun heißt es wiederum eine geniale Synthese bewundern. Die Takte 153 bis 156 (s. 17a) weisen offenbar auf die Takte 97—101; sie lauten aber anders. Es wäre gut möglich gewesen, auch sie nach Fdur herüberzunehmen, s. 17:

17. [153] 8 loco (statt 153) 8 loco 8 loco

a) [156] 8va

[157]

[160]

[163]

18.

f. 153. f. 154.

Die von Bach gewählte Gestalt (17a) führt nun das im 33. und 34. Takte gegebene Vorbild weiter aus (vgl. 19); vielleicht aber mischt sie zugleich wieder etwas vom ersten thematischen Komplex in den des zweiten, so daß sich hier abermals die zuerst gegensätzlichen Themen einander annähern; vgl. 18 (dasselbe wie der Nachsatz im 9. und 10. Takte) mit 17a). Der Inhalt der Takte 158—160 aber gleicht wieder (s. 20) dem der Takte 91—96 bzw. umgekehrt 96—91, und damit mittelbar auch dem der Takte 31—33.

19. f. 153.

a)

20.

Ob endlich der folgende zarte Zug etwas weiteres in derselben Richtung des Mischens der Komplexe bedeuten will oder nicht, lassen wir zwar offen, doch wollen wir ihn immerhin auf alle Fälle aufzeigen. Der Bass des 160. Taktes gleicht, mit Ausnahme des ersten Achtels, dem der Takte 164 und 165, bringt also ein zum 1. Thema gehörendes Element in den Komplex des zweiten.

Viele mögen dieses Element bis zur Bedeutungslosigkeit klein nennen; ihm einiges Gewicht beizulegen kann aber auch niemand mit guten Gründen verbieten. Diese Begleitungsfigur fällt ja einigermaßen deutlich ins Ohr, und im 160. Takt hätte der Bass so leicht und gern eine andere Form angenommen als gerade die, die er nun bekommen hat, so daß an einen absichtlichen Hinweis auf etwas Kommendes doch wohl gedacht werden darf. Wie natürlich hätte er den Inhalt der vorhergehenden Takte auch hier im 160. Takt verwerten (h g d h), oder, wohl noch besser, den des 161. Taktes vorher anwenden bzw. auf den des 157. zurückgreifen können (h g a h), wobei die verschiedenen Intervallschritte vom ersten aufs zweite Achtel die Einförmigkeit in genügendem Maß verbannten. Und überhaupt dürfen wir nicht glauben, mit dem Bedürfnis nach bloßer Abwechslung allein ein solches Abweichen von einer aufgestellten Regel genügend zu erklären, wenn wir ein Meisterwerk betrachten.

Das diminuierende Variieren hat also nicht nur den Reiz eines bewegten Gewandes, das den Umriss des Körpers ahnen läßt, sondern, da es meistens in allgemeineren Gängen geschieht, führt es die Gestalten wieder wie ins mütterliche Elementare zurück, wodurch eben auch, als in das Reich des noch nicht oder noch nicht ganz Gestalteten versetzt, verschiedene Themen sich zu vereinigen fähig werden; vollends aber kann innerhalb eines und desselben Themas eine Doppeldeutigkeit entstehen, und wir brauchen uns auch nicht jedesmal mit einer Wahl zu quälen.

In der 6. Englischen Suite (D moll) widmet sich eine erheblich starke Episode der Bdur-, d. i. der Unterdominantparallel-

tonart, und zwar unter der geistigen Herrschaft des ohnehin dem Dur zustrebenden 2. Themas, das im 80. Takt wiederkehrt:

21.

[80]

[83]

[85] [86]

[87] [I] [88]

[II] [90]

a) (f. 83).

b) [20] (f. 87)

[88]

Im Auftakt zum 83. Takt wird der vom 49.—51. Takt vorgezeichnete, bis dahin wieder begangene Weg mit einem Nebenweg vertauscht. Die Mittelfstimme des 83. und 84. Taktes trägt das unzweideutige 2. Thema vor; der Baß schließt sich ihr an; nach seinem Tonleitengang bequemt er sich dazu, jenem im Abstand der Dezime Gefolgschaft zu leisten. Der Tonleitengang selbst könnte an sich als thematisch belanglos, als bloße Brückenfigur, die von dem jeweils geforderten Grundton (\bar{d} , dann \bar{c}) in den Dezimenabstand vom Alt führt, angesehen werden. Doch hebt ja hier das 1. Thema mit diesem selben Gang an, und nun geschieht das Merkwürdige, daß die mit ihm wie zufällig herbeigeführte Atmosphäre dieses 1. Themas auch die optische Erscheinung der ihm folgenden Figur bricht: nein, das sind jetzt nicht mehr bloße Dezimen des Alts, sondern die Variante eines Motivs, das dem (hier umgekehrten) 1. Thema angehört (s. 21a) und zwar erinnert die Sequenz mit dem abgekürzten Thema an die Stelle Takt 20 und 21 (s. 21b), wie auch nachher der 85. Takt etwas an den 24., stärker noch an den 43. und den 7. Takt erinnert. Noch mehr aber tritt das 1. Thema im 87. und 88. Takt aus dem Zwielficht heraus; und kommt es auch nicht in volles Licht, so haben wir doch in dieser Entwicklung wieder ein sehr schönes Beispiel von wachsender Helligkeit. Der 88. Takt birgt wieder einen Doppelsinn; sein Anfang, da er die eingeschlagene Richtung fortsetzt, hört sich zunächst auch als weitergeführtes Thema, so wie ich es mit den Kreuzen bezeichnete. Nachher aber merken wir, daß er das Thema unterbricht und mit dessen Umkehrung neu anhebt (s. c). Wir sprachen schon oben davon, daß dieses Hauptthema für Dur keine Neigung hat; sehen wir es nun in seiner verkürzten und diminuierten Gestalt dem Dur zugänglicher, so täten wir Bach doch unrecht, wenn wir nur hierin den Grund der Diminution erblickten. Der Anlaß, sozusagen der kompositorisch geschichtliche Anlaß mag das gewesen sein, aber die Diminution, die lebhaftere Bewegung, die das Thema teils trägt teils überwallt, kann auch nicht aus dem Nichts hergeholt werden; der erworbene Schwung muß eben erst die Dimi-

D moll-Gruppe

[38]

II-I *

I****

u/w.

23.

[77] x x x x

a)

[75]

24.

[70]

[72]

8va

a) [70]

[73]

b) [71] [73] [75]

24. c) d) [74]

[73]

Die Figur des 3. Viertels im Bass des 38. Taktes nimmt die des 1. Viertels des 39. voraus; sie füllt die durch das Aufgeben der Vergrößerung entstehende Lücke mit thematischem Material aus [anstatt der Vergrößerung haben wir auf einen Augenblick Verdopplung, sodann den normalen Zustand¹⁾]. Eigentlich beginnt demnach die Dmoll-Gruppe mit dem 1. Thema schon im 2. Achtel des 38. Taktes; die Grenzen fließen hier. Auch der Übergang umgekehrt vom 1. zum 2. Thema geschieht auf solche Weise (s. Beisp. 24): die Figuren in der Oberstimme des 70. und der folgenden Takte gehören zum Komplex des 1. Themas (vgl. die Takte 3 u. f., 45 u. f.), dessen sequenzartige Weiterführung sie hier begleiten (wodurch sich diese Stelle von den beiden soeben angeführten unterscheidet, abgesehen davon, daß die Figuren sich anders aufbauen). Wir lassen uns nun durch den unterbrochenen Orgel-

1) Vgl. damit die einfachere und plößlichere Lösung des Problems im 77. Takt (Beisp. 23); hier darf sich der Komponist auf die frühere ausführlichere Gestaltung berufen. Ein besonderer Reiz liegt darin, daß dieselbe Gelegenheit unmittelbar vorher anders benützt wurde (75. Takt, Beisp. 23a).

punkt auf b im 74. und 75. Takt in die Gegend des 2. Themas willig versetzen, dem aber erst der Schluß dieser Entwicklung in der ersten Hälfte des 75. Taktes genau entnommen ist, und dem wir uns schon in dem vorbereitenden und vermittelnden 73. Takt zugetragen fühlen. In Wirklichkeit setzt aber die Linie sich gemäß der unter dem Zeichen des 1. Themas gegebenen Richtung über diese vermittelnden Takte hinüber fort (s. Beisp. 24a), die mit ihrem sorgfältig stetigen Umwandeln des Prinzips der Bewegung echt Bachische Technik aufweisen. Hier ist alles Kleinste von Belang: wie die bisher kanonisch gehenden beiden Stimmen der rechten Hand sich voneinander trennen: nämlich der 73. Takt könnte auch so gelesen werden, daß wiederum ein Kanon anhöbe, der freilich nicht fortgesetzt wird (s. Beisp. 24c); also ein schwacher kanonischer Reflex liegt noch auf diesem Takt, dessen überwiegender Sinn sich aber so gibt, daß die Stimmen sich voneinander lösen (wie in Beisp. 24a gezeigt), da eben der Zickzackgang der Terzen zuerst ins Bewußtsein drängt; ferner wie die orgelpunktartige Tonwiederholung sich vorsichtig einschleicht, dann um sich greift; wie allmählich der gerade Tonleitergang entsteht (Beisp. 24d) und zwar als vergrößernde Wiederaufnahme des Tonleitergangs, mit dem die Figuren der Oberstimme in den Takten 70—72 einschl. anheben; wie ferner (s. Beisp. 24b) der Baß im 73. Takt das Vorbild sozusagen zum Versuch verläßt, um es nachher noch einmal verabschiedend aufzunehmen (das hier vermiedene Nachbild gesfd ginge gerade in den 73. Takt, der es also durch Analogieschluß sozusagen latent beherbergt; daß er es aber verschweigt, macht die Abstellung nachher glaubhafter, gibt der Wiederaufnahme bzw. Weiterführung im 74. Takt Reflexcharakter): wie endlich zum Schluß, gleichsam im eiligen Drang zu beenden, die Terzschnitte d B B G im Baß sich unmittelbar folgen, womit wir aber das System des 2. Themas erreicht haben, das sich so deuten läßt (der Baß vom 20. zum 22. Takt lautet vereinfacht: f a | f d | c): all das bewundern wir billig als hohe

[21]

Kunst des Entwickelns und Vermittelns.

Angeichts solcher Dinge mag uns wohl die Frage ernstlich bewegen: ging Bach nicht vielleicht von der Einheit aus, so daß er, einzelne motivische Kräfte für sich nehmend und steigend, erst die Gegensätze aus ihr herausholte, um sie dann, mit dem Eintritt des 2. Themas zuerst als unvermittelt auszusprechen, so daß sein Erfinden gerade den umgekehrten Gang genommen hätte wie seine Musik, die erst dahin führen sollte, von wo dieses ausgegangen war?

Das 2. Thema im ersten Satz des 6. Brandenburgischen Konzerts beginnt, nach oder zum Schluß der Gmoll-Gruppe, d. i. im 80. Takt, mit einem Teil seiner Fortführung anstatt mit seinem Anfang; dieser tritt erst auf den Dominantakkord von Esdur ein, um dann sofort dem auf der Tonika Esdur eintretenden 1. Hauptthema zu weichen; erst durch diese Umstellung kommt die Verwandtschaft der beiden Anfänge recht zur Geltung.

Ich glaube, die Vielheit der Beispiele beweist, daß es sich hier um Grundsätzliches handelt. Die Gefahr, zu viel zu deuten und in gewöhnliche Figuren hineinzugeheimnissen, vergaß ich dabei nicht. Zunächst scheint es mir, daß wir, solange uns dieses Hören durch die Erscheinung hindurch noch so wenig geläufig vonstatten geht, besser daran tun, uns vor dem Zuwenig als vor dem Zuviel des Deutens zu hüten. Trotzdem denke ich das Maß kaum einmal ernstlich überschritten zu haben. Darf ich noch Beispiele davon geben, was ich als Zuviel anzweifelte oder abwies? Dann komme ich noch einmal auf das Italienische Konzert zurück.

25. I [112]

II B

f. 91 b₃w. 147.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of four systems, each with two staves. The first system has a measure bracketed [116]. The second system begins with a fermata (⊕) and is marked 'f. 151'. The third system has a measure marked 'f. 153.'. The fourth system has a measure bracketed [121].

1. Die Ähnlichkeit der Hauptlinien geht hier gewiß weit, und eigentlich widerlegen ließe sich auch dieses Inbeziehungssetzen des diminuierten 1. Themas zu dem Vertreter des 2. Themas wohl kaum; ja nach dem ersten Unterbrechen (bei ⊕) fällt es erst recht auf, daß dieses letztere beim zweitenmal sein Ende findet oder vielmehr sich bis zu seinem ersten vorläufigen Abschluß (Halbschuß) in jenem wiederfinden kann, und wir dürften auch mit einigem Erfolg noch weiterjuchen; wenn wir vom 121. Takt an die andern Stimmen mit in Betracht ziehen, bekommen wir den erweiterten Schluß, freilich zuletzt anders auslaufend (Beisp. 26). Auch möchten wir, um die Ähnlichkeit voll zu machen, auf den Triller hinweisen, den die Oberstimme über die Takte 112—114, sodann 116—118 hinzieht und der den in der Unterstimme ausfallenden (zwar umgekehrten, aber gleichnamigen!) Triller ersetzt.

26.

[121]

[B] 8va

27.

[69] [70] [71] [72] [74]

28.

a) b)

2. Die Stelle Takt 69 haben wir schon oben erklärt; die folgenden Takte geben sein immer mehr verengtes Bild, aber so, daß wir auch das 1. Thema unter ihnen durchschimmern sehen könnten (s. Beisp. 27).

3. Dessen Nachsatz ließe sich aus der ersten Halbkadenz entwickeln: s. Beisp. 28; er bildete deren Versetzung (b), das versetzte Bild zugleich bereichernd und steigend, die thematische Cert übt ihren Magnetismus aus, und der Ablauf der Halbkadenz wiederholt sich als doppelschlagartiger Anlauf (—), wie er ja Sprüngen, und besonders Certsprüngen, so gern voraufgeht¹⁾.

4. In der 4. Englischen Suite sehen wir den Baß des 2. Themas durch einen auftaktigen Mordenten eröffnet, die Oberstimme aber, im 22. Takt diesen Gang erfassend, leitet ihn durch einen Anlauf in der Tonleiter aufwärts ein, der an den Anfang des 1. Themas erinnern kann.

1) S. E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts.

Solches also halte ich für teils zweifelhaft, teils unerheblich. Zu dem ersten dieser Fälle (Beisp. 25) bemerken wir nur, daß so stetiges Erweitern wie auch Verengern des Umfangs zu den regelmäßig bei Bach wiederkehrenden Zügen gehört; daß es uns also nicht zwingt, ausdrückliche Beziehungen zwischen zwei Gestalten anzuerkennen, die beide diesen Zug an sich tragen; aber erleichtern mag es uns, solche Beziehungen herzustellen, wenn wir sonst Anlaß dazu haben.

Zum Schluß gebe ich noch ein Beispiel für die durch Diminution entstehende Doppel- oder Mehrdeutigkeit (s. S. 33).

29. a)



29.



b)



Bach diminuiert den Choral (Beisp. 29a) „Valet will ich dir geben“, so wie Beisp. 29 zeigt. Dieser diminuierten Form könnten wir aber auch eine andere Weise (29b) unterlegen; beide Anfänge haben eben denselben linearen Willen, sie sind vor ihrer Rhythmuswerdung Eins gewesen und werden, wenn der Rhythmus sich im Fluß auflöst, wieder Eins.