

# Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen

Von Günther Wagner (Berlin-West)

Das Gefüge der instrumentalen Gattungen bei Johann Sebastian Bach ist gekennzeichnet durch einen unübersichtlichen Zug zur Mannigfaltigkeit<sup>1</sup> und zur gegenseitigen Durchdringung. Eine wesentliche Voraussetzung für diese Tendenz ist die primär satztechnische, weniger formale Gattungsbestimmung. Zwar zeigen Fuge und Konzert, Tokkata und Fantasie, Passacaglia, Chaconne und Präludium auch gewisse formale Umrissse, entscheidend ist jedoch die satztechnische Fixierung. Die Unsicherheit etwa in der Bestimmung der Anzahl der Tuttblöcke im concerto grosso<sup>2</sup> oder der Durchführungen und Zwischenspiele in der Fuge<sup>3</sup> verweist auf die formale Offenheit dieser Gattungen. Die Kombination von satztechnischer Fixierung und wenig präzisierter Form<sup>4</sup> scheint eine wesentliche Voraussetzung für weitreichende Möglichkeiten der Vermischung darzustellen. Am Beispiel von Bachs konzertanten Fugen<sup>5</sup> wird deutlich, wie groß hier das Spektrum wechselseitiger Beeinflussung und Durchdringung sein kann.

Das konzertierende Prinzip mit seiner Gegenüberstellung von Tutti und Concertino, Tonartenstation und Modulation, Thema und Episode hat in der

<sup>1</sup> R. Eller, *Die Konzertform Johann Sebastian Bachs*, Dissertation, Leipzig 1947, S. 1: „Bei dem Versuch, die Formstrukturen innerhalb eines beliebigen Teiles des Bachschen Schaffens zu klären, wird man stets vor einen überwältigenden Reichtum an Gestaltungen gestellt.“

<sup>2</sup> C. Dahlhaus, *Bachs konzertante Fugen*, BJ 1955, S. 47. – M. Dounias, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturpoche*, Wolfenbüttel/Berlin 1935, S. 20.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu: *Riemann, Musik-Lexikon*, Sachteil, Mainz 1967, Artikel „Fuge“ (K.-J. Sachs), S. 308: „Die Bauweise der Fuge entzieht sich aufgrund einer Vielfalt von Möglichkeiten allen Versuchen der generellen Bestimmung ... Die ‚Strenge‘ der Fugen-Komposition liegt weder in der Beachtung von ‚Regeln‘ noch in der Anpassung an eine äußere ‚Form‘ ...“

<sup>4</sup> Unter „Form“ wird hier ausschließlich die formale Gesamtanlage als „geschlossene Form“ verstanden.

<sup>5</sup> Dahlhaus, a. a. O., S. 65: „Die Form von Bachs konzertanten Fugen ist also keine widerspruchsvolle Mischung gegensätzlicher Formen, sondern beruht auf gemeinsamen Merkmalen von Bachs Konzerten und Fugen.“ – Eller, a. a. O., S. 2: „Es ergibt sich, um die Gesamtheit des Bachschen Konzertschaffens erfassen zu können, die Notwendigkeit, alle mit Concerto, Sonata, Ouverture, Sinfonia, Partita und Suite und ebenso die mit Präludium, Fantasia, Tokkata und Fuge bezeichneten Sätze der Instrumentalmusik, das heißt also, alle Instrumentalsätze, soweit sie nicht in das Gebiet der Choral- und Liedbearbeitung fallen, auf ihren Konzertformgehalt zu prüfen ...“ – Ebenda, S. 8f.: „So werden auch von der Konzertform fast alle anderen Formgattungen, die im Werke Bachs eine Rolle spielen, ergriffen und beeinflusst. Und zwar kommt es einmal zu völligen und rückstandslosen Verschmelzungen der Konzertform mit jeweils einer anderen Form; hiervon werden Fuge, Rondo und Dacapoform betroffen.“

mittleren Schaffenszeit Johann Sebastian Bachs eine zentrale Rolle gespielt.<sup>6</sup> Aufmerksamkeit verdient vor allem sein Eindringen in die solistische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, weil hier das Ideal des Kontrastes, entgegen der ästhetischen Forderung der Zeit nach dem „*stile d'une teneur*“, eine Stätte der Pflege und Weiterentwicklung fand, ehe es später zum dominierenden kompositorischen Verfahren avancierte. Neben der Übertragung von der orchestralen Besetzung auf ein Soloinstrument, ein Vorgehen, das von einiger kompositorischer Kühnheit zeugt, gelangte das konzertierende Prinzip auch in anderen Gattungen, so etwa in Präludium und Fuge, zur Anwendung. Neben dem Kontrast Tutti-Concertino mit seinen harmonischen und satztechnischen Implikationen verdient jedoch auch die Art der Themenanlage Aufmerksamkeit. Die Themeneröffnung mit einem profilierten Themenkopf, der meist wiederholt oder sequenziert wird, einer Fortspinnung, die durch langatmige Sequenzbildung und Modulation geprägt ist, und dem konzisen Themenabschluß im Epilog stellt jenen umfassenden thematischen Komplex dar, dessen Umwandlung im Vorfeld der Klassik für Wilhelm Fischer<sup>7</sup> zu den maßgeblichsten Ereignissen des Epochenwechsels im 18. Jahrhundert gezählt wurde.

Im Vergleich zum Bachschen Concerto nimmt sich die Invention als Gattung eher bescheiden aus; Zweifel scheinen angemessen, ob von einer selbständigen Gattung überhaupt gesprochen werden kann. Erst die Analysen von Erwin Ratz<sup>8</sup> räumten diesen knappen Stücken eine über den klavieristisch-pädagogischen Rahmen hinausreichende historische Dimension ein; sie hatten in erster Linie die Herausarbeitung zweier Momente zum Ziel: den Nachweis konsequenter motivischer Arbeit und einer dem Sonatensatz ähnelnden formalen Anlage. Wenn im folgenden diese Stücke ins Zentrum einiger Überlegungen gerückt werden, so geschieht dies mit der Absicht, gewisse Einflüsse des Concertos auch hier, wo sie bisher noch nicht vermutet wurden, aufzuzeigen. Die C-Dur-Invention weist zu Beginn des siebenten Taktes einen deutlichen Einschnitt auf; die unübersehbaren äußeren Merkmale sind die abschließende Kadenz und – von gleicher Wichtigkeit – die folgende Wiederholung des ersten Taktes auf der Dominante mit Stimmentausch. Der Einsatz der Unterstimme im ersten Takt, der das Thema im Halbtaktabstand in der Oktave wiederaufgreift, hat bloßen Imitationscharakter. Nicht nur, daß in der Unterstimme keine Quintbeantwortung vorliegt, das thematische Geschehen bricht rasch ab und geht nach nochmaliger Imitation der Oberstimme in eine stütz-

<sup>6</sup> Eller, a.a.O., S. 8: „Dabei wird die Form des Vivaldischen Konzertes die weitaus wichtigste; sie dringt, von etwa 1720 ab, in breitem Strom in das Schaffen Bachs ein und durchsetzt es in allen seinen Gattungen mit ihren Elementen.“ – Ebenda, S. 9: „So wird das Prinzip des Konzertierens im Sinne dieser Form zu einem der vornehmsten in Bachs Schaffen; an der Breite seines Auftretens steht es an zweiter Stelle hinter dem fugisch-imitierenden.“

<sup>7</sup> W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 3. Heft), hrsg. von F. G. Adler, Leipzig, Wien 1915, S. 24–84.

<sup>8</sup> E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951.

baßartige Achtelbewegung über, die lediglich in der ersten Hälfte des fünften Taktes und in der zweiten Hälfte des sechsten Taktes kurz unterbrochen wird. Nach einem scheinpolyphonen Beginn wird der Begleitcharakter der Unterstimme, in dem hier zur Diskussion stehenden ersten Teil, offenkundig. In Konsequenz dieser Feststellung wird eine Untersuchung der Thematik sich auf die Oberstimme zu konzentrieren haben.

Der thematische Ansatz im ersten Takt läßt durch seinen Wechsel von Sechzehntel- und Achtelwerten im Vergleich zum Folgenden eine plastischere Ausformung erkennen, die durch unmittelbare Wiederholung auf der Quinte im zweiten Takt zusätzliche Schärfung erfährt. Demgegenüber fehlt der ununterbrochenen Sechzehntelbewegung der Takte 3 und 4, die sich aus halbtaktigen Sequenzen aufbaut und dabei die Umkehrung des Anfangsthemas verwendet, eine entsprechende Gliederung. Die letzten beiden Takte dieses ersten Teils schließlich nehmen im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Taktpaaren eine gewisse Mittelposition ein: Die Unterbrechung des regelmäßigen Sechzehntelflusses und damit der Abschluß des Anfangsteils wird durch die Figur in der ersten Hälfte des Taktes 5 energisch angemahnt und in Takt 6 vollzogen. Neben der Erkenntnis eindeutiger Dominanz der Oberstimme und paariger Konstruktion der Takte ist die Feststellung entscheidend, daß die Takte 1–6 der C-Dur-Invention in ihrer thematischen Gesamtanlage den „Fortspinnungstypus“ des Concertos verkörpern: Themenkopf (T. 1), sequenzierter Themenkopf (T. 2), Fortspinnung (T. 3 und 4) und Epilog (T. 5 und 6). Hierbei handelt es sich, bezogen auf die Sammlung der zweistimmigen Inventionen, um keinen Ausnahmefall, vielmehr lassen sich mehr als die Hälfte aller Inventionen analog charakterisieren. (D-Dur-Invention: T. 1–4, 5–9, 10 und 11; d-Moll-Invention: T. 1–4, 5–14, 15–17; E-Dur-Invention: T. 1–8, 9–16, 17–20;<sup>9</sup> e-Moll-Invention: T. 1 und 2, 3–5, 6; F-Dur-Invention: T. 1 und 2, 3–9, 10 und 11; G-Dur-Invention: T. 1 und 2, 3–8, 9–13; a-Moll-Invention: T. 1 und 2, 3–5, 6; B-Dur-Invention: T. 1 und 2, 3 und 4, 5; h-Moll-Invention: T. 1 und 2, 3 und 4, 4 und 5.)

Vorherrschaft der Oberstimme und Begleitcharakter der Unterstimme mit gelegentlichen imitatorischen Ansätzen, wie dies bei der C-Dur-Invention vorliegt, finden sich in ähnlicher Ausprägung noch bei der D-Dur- und e-Moll-Invention. Im ersteren Falle folgt dem einmaligen Aufgreifen des Themenkopfes ein oktavierender Orgelpunkt, im letzteren Beispiel kennzeichnet die stereotype Imitation des Themenkopfes die Unterstimme als reine Begleitung. Der Beginn der B-Dur-Invention stellt in diesem Zusammenhang einen absoluten Extremfall dar: Die Unterstimme resultiert aus Dreiklangstönen der Kadenzfolge: I–IV–VII, ehe dann Motivabspaltungen ab T. 4 auch die Unterstimme am thematischen Geschehen partizipieren lassen. Die Anlage nach dem „Fortspinnungstypus“, die hier in konsequenter Homophonie konzipiert ist, kann teilweise Verbindungen mit fugenhaften Satztechniken eingehen, ohne daß damit das typisch Konzertante der Themenbildung aufgegeben werden

<sup>9</sup> Es sei nicht verschwiegen, daß W. Fischer im oben zitierten Aufsatz auf diesen Sachverhalt verwiesen hat (S. 51). Ergänzend sei erwähnt, daß Fischer als Epilog lediglich die beiden Schlußakte (T. 19 und 20) gelten läßt.

müßte. Vielmehr scheint die fugenmäßige Beantwortung des Themas in der zweiten Stimme (tonale oder reale Beantwortung des Dux) das Schema der Themenanlage häufig dahingehend beeinflußt zu haben, den Themenkopf zu sequenzieren, ehe mit dem Fortspinnungsteil begonnen wird. Das spezifisch fugenmäßige Element ist dabei weniger darin zu erblicken, daß der Themenkopf überhaupt wiederholt wird, dies geschieht im reinen Konzertsatz der früheren Zeit zwar nicht allzuoft, ist aber hin und wieder anzutreffen, so etwa im ersten Satz des 4. Brandenburgischen Konzerts, hier speziell als Folge alternierender Instrumente, sondern in der Wiederholung des Themenkopfes auf der Quinte, wobei beide Möglichkeiten, die sich aus der Fugentechnik ergeben, genutzt werden: die tonale und die reale Beantwortung. Die C-Dur-Invention mag als Beispiel für eine tonale Beantwortung stehen. Der eintaktige Themenkopf wird im zweiten Takt auf der Quinte wiederholt, ohne daß freilich die Dominante damit konsequent exponiert würde, das f' in der Oberstimme macht dies deutlich. Die h-Moll-Invention dagegen vollzieht diesen Schritt; die Wiederholung in der Unterstimme erfolgt dominantisch, wobei – dies sei nicht verschwiegen – die Gesamtkonzeption der thematischen Anlage hier schon überwiegend nach Gesichtspunkten des fugenmäßigen Aufbaus erfolgt. Ein interessantes Beispiel bietet schließlich noch der 1. Satz des Italienischen Konzerts, BWV 971. Das im Verhältnis zu den Inventionen recht spät entstandene Werk zeigt einerseits, wie nachhaltig der hier aufgezeigte Einfluß fugenartiger Elemente auf die Themengestaltung des Konzerts gewirkt hat, und läßt andererseits einen Themenkopf erkennen, der so gebaut ist, daß durch die ausschließlich plagale Kadenzierung nicht eindeutig bestimmt werden kann, ob die Wiederholung des Themenkopfes auf der Quinte real oder tonal zu bewerten ist.

Stellten die bisher beschriebenen Inventionen (C-Dur, D-Dur, e-Moll und B-Dur) aufgrund einer eindeutigen Vorherrschaft der Oberstimme im Bereich des ersten Teils Beispiele homophoner Konzeption der thematischen Anlage dar, so wird im weiteren Gang der Erörterung die Problematik aufzuzeigen sein, die sich aus einer schärferen Konfrontation zwischen thematischer Anlage nach dem „Fortspinnungstypus“ einerseits und nach dem der Fugenexposition andererseits ergibt. Der erste Teil der d-Moll-Invention (T. 1–17) läßt eine erste Variante erkennen, die sich aus der gattungsmäßigen Vermischung von Fuge und Konzert ergibt. Das viertaktige Thema wird nach zwei Takten in der Unterstimme im Oktavabstand wiederholt und im Gegensatz zu den oben beschriebenen Beispielen auch in der Unterstimme vollständig durchgeführt. Ab T. 7 wird nun unter Verwendung des thematischen Materials motivisch gearbeitet, wobei in Sequenz und Abspaltung die favorisierten satztechnischen Mittel zu erkennen sind. In den Takten 5–10 sequenziert die Oberstimme die Sechzehntelfolge der ersten Themenhälfte, während die Unterstimme in freier Umbildung die zweite Themenhälfte sequenziert. Ab T. 11 erhöht sich das Maß motivischer Arbeit. Die Unterstimme sequenziert jetzt analog zur Oberstimme in den Takten 7–11 die erste Themenhälfte, und die Oberstimme wiederholt halbtaktig eine von diesem Material abgespaltene Dreitongruppe und sequenziert dies zwei Takte später (T. 13). Die Takte 14–17 stehen deutlich unter dem Zeichen der Schlußbildung.

Eine Gegenüberstellung der gattungsbezogenen Schemata soll am Beispiel der d-Moll-Invention das Maß ihrer Kompatibilität darlegen. Im Falle einer Zuordnung zur Fuge wäre der erste Teil (T. 1–17) als Exposition und erstes Zwischenspiel zu kategorisieren, wobei die übliche Kadenzbildung am Ende der Exposition im Falle der Zweistimmigkeit aus naheliegenden Gründen entfällt, die Schlußbildung am Ende des Zwischenspiels dagegen verhältnismäßig breit angelegt erscheint. Bezogen auf das Concerto müßte das viertaktige Thema einschließlich seiner verschränkten Wiederholung als Themenkopf bezeichnet werden, aus dem heraus ohne Unterbrechung der Fortspinnungsteil sich entwickelt, der seinerseits ab T. 15 vom Epilog begrenzt wird. Neben einer grundsätzlichen Vereinbarkeit der beiden Gliederungsprinzipien macht sich an einigen Stellen jedoch bemerkbar, daß durch den Kompromiß, den die Mischform bedingt, Bildungen, die für den einen Teil spezifisch sind, reduziert werden, wobei im Falle der d-Moll-Invention überwiegend zugunsten der thematischen Anlage im Sinne des Concertos verfahren wird. So entfällt beispielsweise die Quintbeantwortung des Themas (Comes), und der Mittelteil ist überwiegend geprägt durch Sequenzbildung, die als primäres kompositionstechnisches Element des Fortspinnungsteiles gelten kann. Weiterhin ist die deutlich ausgeprägte periodische Taktgliederung, deren Zweitaktgruppierungen genau besehen bis zu T. 16 hin erhalten bleibt, Bachschen Fugenkompositionen fremd und verweist auf einen Fortspinnungstypus, bei dem periodische Taktgruppierungen vom Themenkopf ausgehend sich allmählich des Fortspinnungsteils bemächtigen.

In diesem Zusammenhang ist die Feststellung, daß im Anschluß an das Thema (bzw. im Anschluß an den Themenkopf) das exponierte musikalische Material weiter verarbeitet wird, insofern von weitreichender Bedeutung, als das Prinzip der Fortspinnung ein kompositorisches Verfahren darstellt, das den engen thematischen Konnex an sich nicht notwendig fordert. „Fortspinnen bedeutet ein freies, nicht von Gesetzen der Logik, nicht von konsequenter Zielverfolgung diktiertes Weiterbilden an einem Gedanken. Das Bild des ‚Gespinnstes‘, des losen Gewebes vieler sich kreuzender Gedankenfäden stellt sich ein ... Fortspinnung bedeutet ein Verfahren der Aneinanderfügung an sich unbezogener, selbständiger Glieder, ein Nacheinander von Motiven, die nicht substanzverwandt zu sein brauchen ...“<sup>10</sup> Dem entgegengesetzt sind Kompositionstechniken, die im Zwischenspiel der Fuge zur Anwendung gelangen können: Variantenbildung des Themas (Spiegelung, Krebs, gespiegelter Krebs), Abspaltung von Motiven, Engführung usw. Der Schluß liegt also nahe, daß hier Einflüsse der Fuge Platz gegriffen haben und daß der Fortspinnungsteil unter Beibehaltung der Sequenztechnik und seines modulatorischen Verlaufs – Eigenschaften also, die dem Zwischenspiel der Fuge in gleichem Maße eigen sind, wie dem Fortspinnungsteil der konzertanten Themenanlage – durch Elemente kontrapunktischer Arbeit überformt wurde. Eine umfangreiche Untersuchung der Bachschen Concerti bei entsprechender Berücksichtigung ihrer

<sup>10</sup> F. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 36, 1929, Neudruck in: *Syntagma Musicologicum*, hrsg. von M. Ruhnke. Kassel 1963, S. 511f.

Chronologie wäre hier jedoch die sicherste und beweiskräftigste Möglichkeit, hinreichenden Aufschluß zu erhalten.<sup>11</sup> Für diesen Zusammenhang kann jedoch festgestellt werden, daß der Fortspinnungsteil in Bachs Konzerten weit- aus freier und unthematischer angelegt ist, als dies in den Inventionen der Fall ist.<sup>12</sup> Andererseits knüpft der Fortspinnungsteil thematisch nicht in allen Inventionen so eng an den Themenkopf an, wie dies am Beispiel der d-Moll-Invention gezeigt werden konnte. Die a-Moll-Invention, die in vielen Punkten der d-Moll-Invention ähnelt, verfährt thematisch freier; ein Verzicht, der allem Anschein nach durch die strengere, kanonartige Stimmführung ausgeglichen wird. Ähnliche Verhältnisse sind bei der F-Dur- und G-Dur-Invention anzutreffen; in beiden Fällen dominiert die kanonartige Anlage, die jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, einen strengen kontrapunktischen Stil anstrebt, sondern durch breit angelegte Harmonik, starke Bevorzugung von Akkordtönen und häufige Wiederholung kurzer Motive auf ein hohes Maß an vordergründiger Spiel- und Sinnenfreude zielt.<sup>13</sup> Dadurch, daß Themenkopf und Fortspinnung unmittelbar ineinandergehen und Ober- und Unterstimmen im Taktabstand kanonartig geführt werden, sind die Abschnitte Themenkopf und Fortspinnung weniger formal, als vielmehr satztechnisch und bezüglich des Harmonieverlaufs ausgeprägt. Die über fünf Takte beibehaltene Tonika zu Beginn stellt, unter Berücksichtigung des geringen Gesamtumfangs (34 Takte), eine Entfaltung der Grundtonart dar, wie dies nur bei den weit umfangreicheren orchesterlichen Concerti der Fall ist. Sequenzbildungen und die Modulation über die Wechseldominante zur Dominante kennzeichnen den Fortspinnungsteil. Anders als dieser fließende Übergang zwischen Themenkopf und Fortspinnung ist der Beginn des Epilogs klar bestimmbar; der mehrfache Wechsel der Notenwerte in T. 10 markiert das Ende des kontinuierlichen, stark motorisch geprägten Bewegungsverlaufs der Fortspinnung.

Die Tendenz, der Oberstimme – zumindest über eine gewisse Distanz – eine dominierende Funktion zuzugestehen, wie dies am Beispiel der Inventionen in C-Dur, D-Dur, e-Moll und B-Dur erkennbar wird, scheint unvereinbar mit einer kanonartigen Satztechnik. Die Erkenntnisse am konkreten Beispiel zei-

<sup>11</sup> W. Fischer, der in seiner Studie die Übergangszeit von Bach zur Klassik in den Mittelpunkt rückt, räumt für den Fortspinnungsteil ausdrücklich die Möglichkeit einer Verarbeitung des im Themenkopf exponierten Materials ein. – Ebenda, a.a.O., S. 29: „Die zweite wichtige Strukturform erster Teile von Tanzsätzen ist der ‚Fortspinnungstypus‘: auf einen Vordersatz mit Ganz- oder Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende ‚Fortspinnung‘, aus einer oder mehreren aneinandergereihten Sequenzen bestehend ...“

<sup>12</sup> Das Ausmaß der motivischen Arbeit in den Inventionen wurde ausführlich von E. Ratz gewürdigt.

<sup>13</sup> Bezüglich der Nähe von konzertierendem Stil und kanonartiger Technik vgl. W. Fischer, a. a. O., S. 34: „Der kanonische Charakter solcher Stellen [G. M. Monn, Sinfonia à 3, B-Dur, Fuge] wird freilich oft dadurch verschleiert, daß das zweite Motiv nur sehr rudimentär entwickelt ist und die Verbindung zweier zum größten Teil in Pausen besteht. Da die nachahmende Stimme gerade während der Pausen der führenden einsetzt, entsteht mehr der Eindruck eines Konzertierens oder Alternierens der beiden Stimmen als der einer strengen Imitation.“

gen jedoch, daß durch eine spezifische Variierung der Satztechnik und durch ein gewisses Abweichen vom strengen Regelkanon dies sehr wohl möglich ist. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß Bach bei sämtlichen zweistimmigen Inventionen, auch bei den strenger kontrapunktisch angelegten in c-Moll, f-Moll und g-Moll, das Thema zu Beginn prinzipiell in die Oberstimme legt und die Unterstimme entweder pausieren läßt (C-Dur, c-Moll, D-Dur, d-Moll, F-Dur, G-Dur), ihr in den seltensten Fällen ein Kontrasubjekt beigibt (E-Dur, A-Dur) oder aber das Thema, zumindest dessen Beginn, mehr oder minder offen zutage tretend, begleiten läßt (Es-Dur, e-Moll, f-Moll, g-Moll, a-Moll, B-Dur, h-Moll; wobei, wie schon erwähnt, die Invention in B-Dur als ausgeprägtestes Beispiel gelten kann). Eine ähnliche Funktion im Sinne des dominierend Liedhaften wird der Oberstimme am Ende des zur Diskussion stehenden Abschnitts zuteil. Die Abkadenzierung am Ende des Epilogs verläuft ganz überwiegend so, daß die Unterstimme in den gängigen Baßformeln fundamentierend in den Schlußton einmündet. (Beispiele: D-Dur, T. 11 und 12; d-Moll, T. 17 und 18; e-Moll, T. 6 und 7; G-Dur, T. 13 und 14; a-Moll, T. 6; h-Moll, T. 5.) In einigen Fällen liegt die Variante vor, daß der Finalton in der Oberstimme in Oktavversetzung erscheint und von der Unterstimme nachgeholt wird. (Beispiele: C-Dur, T. 6 und 7; F-Dur, T. 11 und 12.) Ähnlich formelhaft verläuft der kadenzierende Abschluß des Epilogs in der Oberstimme. Hierbei wird der Grundton in typischen rhythmischen Mustern entweder über den Leitton oder über die Sekunde angesteuert. (Beispiele: C-Dur, T. 5 und 6; D-Dur, T. 11 und 12; d-Moll, T. 17 und 18; e-Moll, T. 6 und 7; F-Dur, T. 11 und 12; G-Dur, T. 13 und 14; a-Moll, T. 6; h-Moll, T. 5.) Anfang und Ende des ersten Teils der Inventionen sind somit die Ansatzpunkte für die hervorgehobene Rolle der Oberstimme in Richtung auf eine autonome Melodiefunktion. Diese an sich engbegrenzten Teile können sich nun, wie beispielsweise an den kanonartig konzipierten Inventionen gezeigt werden kann, ausweiten. Sind die Abweichungen im Falle der F-Dur-Invention noch verhältnismäßig gering, so läßt sich an ihnen doch eine klare Zielsetzung erkennen. Durch eine Tiefertransposition um einen Ton innerhalb der C-Dur-Skala – eine echte Transposition liegt nicht vor – wird von den Takten 8 bis 11 die Unterstimme harmonisch angepaßt (C-Dur in T. 8). In den Takten 9 und 10 wird eine Terzen- bzw. Sextenparallelführung erzielt, und in T. 11 ermöglichen zusätzliche Varianten eine, im Rahmen des Epilogs, harmonisch und rhythmisch überzeugende Schlußbildung. Während im Falle der F-Dur-Invention, trotz der beschriebenen Modifikationen, die kanonartige Führung der Unterstimme doch weitgehend durchgehalten wird, fällt es im Zusammenhang mit der G-Dur-Invention schwer zu entscheiden, ob mit Fug und Recht von kanonartiger Satzweise überhaupt noch gesprochen werden kann. Bereits der erste Takt wird in der antwortenden Unterstimme geändert – analog zur F-Dur-Invention wird auch hier innerhalb der Grundtonart um einen Ton tiefer transponiert –, um in der Folge wieder zu paralleler Terzenführung zu gelangen, und ab T. 4 wird die Unterstimme gegenüber der Oberstimme auch noch in ihrer Bewegungsrichtung geändert, mit der Absicht, die parallele Sextenführung am Taktbeginn (T. 4, 5 und 6) durch Gegenbewegung auszugleichen. In den Takten 7–12 schließlich wird selbst die bisher unangetastet

gebliebene regelmäßige Achtelbewegung in beiden Stimmen durch den zu Taktbeginn in der Unterstimme gehaltenen Ton durchbrochen. Die Loslösung von der strengen kanonischen Führung erlaubt es, die Unterstimme so einzusetzen, daß nach der Parallelführung in den Takten 4–6 zusammen mit der Oberstimme die für den Fortspinnungsteil so typische Quintschrittsequenz ausgebildet wird.<sup>14</sup>

Die Absicht dieser Erörterung war es, in knappen Zügen darzulegen, daß wie in zahlreichen anderen Gattungen auch in den Inventionen Einflüsse des barocken Concertos feststellbar sind. Primär läßt sich dies an der thematischen Anlage der Anfangsteile der Inventionen ablesen. Ausgehend von diesem formalen Tatbestand sind satztechnische Besonderheiten nachweisbar, die eine unterschiedliche Funktion der Ober- und Unterstimme erkennen lassen; jedoch muß die These, daß die Oberstimme teilweise und ansatzweise Melodiefunktion übernehme, sich auch wiederum auf den nach dem Fortspinnungstypus gebauten ersten Teil beschränken. Ansonsten werden die Relationen teilweise vertauscht, was freilich an der prinzipiellen Feststellung, daß eine Stimme von der zweiten abhängig ist, nichts ändert. Hinzuweisen wäre schließlich noch darauf, daß die Inventionen in c-Moll, f-Moll und g-Moll infolge ihrer streng kontrapunktischen Anlage für unsere Analyse irrelevant sind.

---

<sup>14</sup> Ebenda, S. 43: „Es sei nun der Aufbau der Fortspinnung näher untersucht. Der harmonische Kern dieser Partien ist meist die Quintschrittsequenz.“