

Bach-Jahrbuch

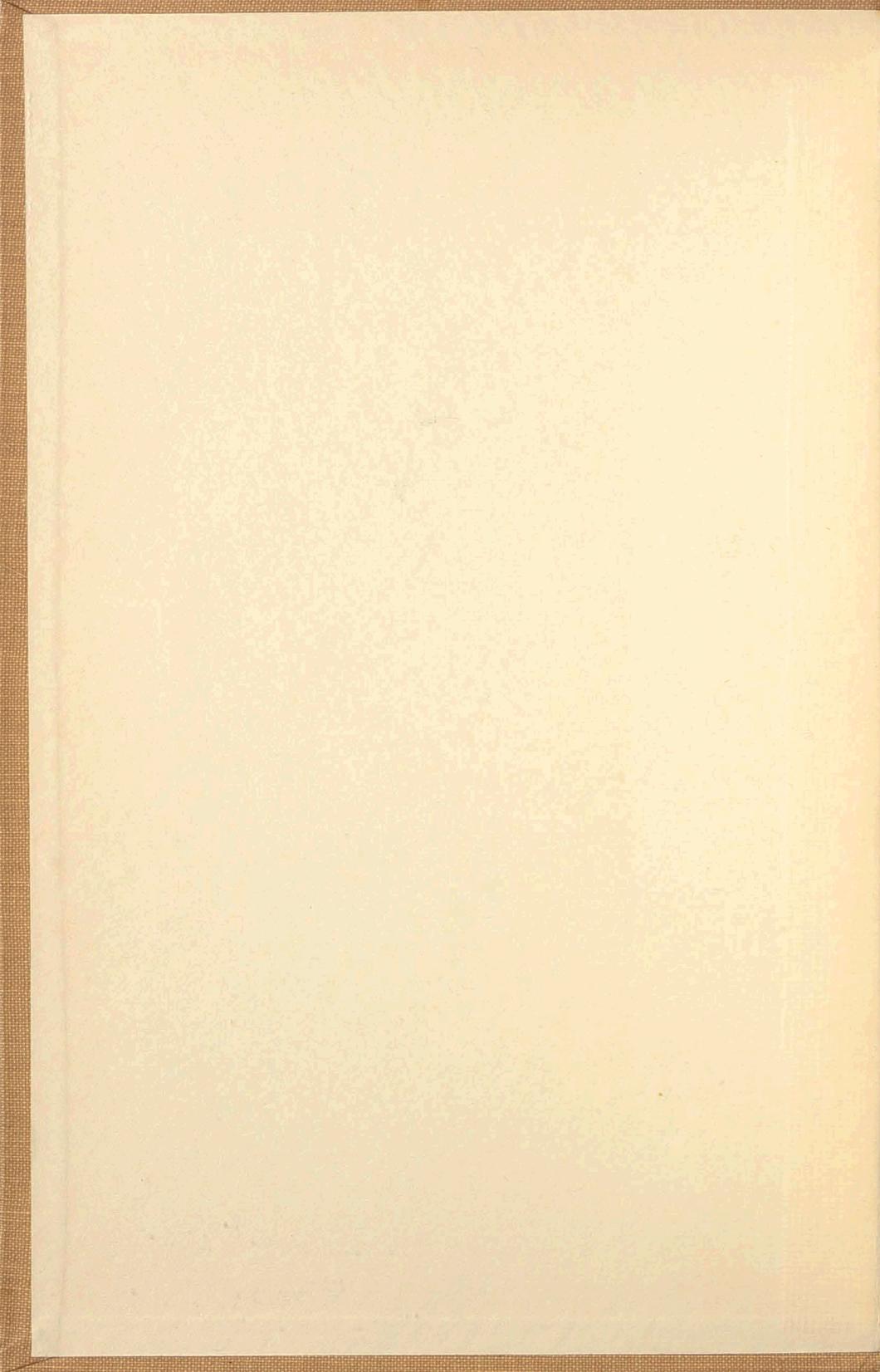
1926

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek



Bach-Jahrbuch

23. Jahrgang 1926

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. S.)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Veröffentlichungen

der Neuen Bachgesellschaft

Band 27, 2

Neuen Bachgesellschaft

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 27, 2.

Sächsische

Landesbibliothek

Dresden

(D. 3. 11. 3)



Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

1947 I Fd 3

Inhalt.

	Seite
Heinrich Rietsch (Prag), Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach	1
Hans David (Berlin), Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie	23
Karl August Rosenthal (Wien), Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs	68
Gotthold Frotscher (Danzig), Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs	90
Friedrich Smend (Berlin), Die Johannes-Passion von Bach . .	105
Robert Handke (Pirna), Zur Modulationsweise Joh. Seb. Bachs	129
E. Lux (Ohrdruf), Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf . .	145
Hans Köffler (Dobitschen), J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs	156
Kritik. Fritz Jöde, Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen. Bespr. von Rudolf Steglich	159
Charles Sanford Terry, Joh. Seb. Bach, Cantata texts sacred and secular, with a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. Bespr. von A. Schering	165
Nich. Friede, Ein Jahr lang Bach! Denkschrift über das Bach-Jahr der Martin Luther-Gemeinde in Dresden. Bespr. von A. Schering	167
Beilage: Anhang zu Hans David, Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie	I—XXIV

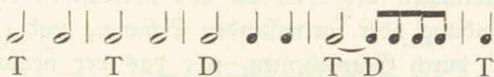
Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach¹⁾.

Von Prof. Dr. Heinrich Rietsch (Prag).

1. Der Hauptgedanke, Urform und Wandlungen.

Ein Hauptgedanke durchzieht sämtliche Stücke des Werkes (in der Schlußfuge fehlt der letzte Teil, der diesen Hauptgedanken bringen sollte). Man hat daher den Eindruck, dem Spitta Worte geliehen hat, daß wir es mit einer Riesenfuge zu tun haben, deren Durchführungen wieder ganze Fugen sind. Das ist richtig, erfasst aber nicht das volle Wesen des Werkes.

Der Hauptgedanke (HG), vier Takte und einen Schlußton umfassend, ist rhythmisch-tonlich einfach gebaut mit kleiner Steigerung in beiden Belangen:



Er hat unleugbar etwas Formelhaftes, ja Trockenes an sich, bedingt durch die Notwendigkeit, sich allen fugentechnischen Möglichkeiten zu fügen. Keines der zahlreichen bedeutenden Fugenthemen Bachs wäre hierfür geeignet gewesen. Da auch die Einheit der Tonart durchaus gewahrt blieb (nach unserer Gewöhnung vielleicht die bedenklichste Seite für eine Gesamtauführung), hatte Bach für die Abwechslung außer den fugentechnischen Mitteln (tonale Beantwortung, Versetzung auf andere Stufen, Engführung, Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung, Einführung von Gegensätzen und Gegenthemen, die sich vom HG sowohl als auch untereinander deutlich ab-

¹⁾ Zu einem kleinen Teil vorgetragen auf dem musikwissenschaftlichen Kongress zu Wien (28. März 1927).

heben, endlich anregend gebaute Zwischenspiele) noch ein Mittel für neue künstlerische Anregung: die Veränderung des H $\text{\textcircled{G}}$ selbst.

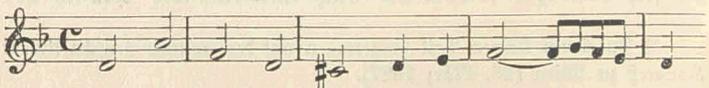
Ist nun auch diese Variierung, das Auftreten des H $\text{\textcircled{G}}$ in verschiedenen Gestalten (Wandlungen) als klar zutage liegend stets erkannt worden, so scheint man doch seine Bedeutung für das Werk bisher unterschätzt zu haben.

Was bei einem Fugengedanken an sich nicht gerade ein Vorzug ist, hier aber eben notwendig war, nämlich die Einfachheit, das nicht sehr Reizvolle des Gedankens, wird zu einem Vorzug vom Standpunkt der Variierkunst, indem es der Phantasie des Tonsetzers einen größeren Spielraum gewährt. Denn es ist viel schwieriger, die Wandlungen eines an sich schon bedeutenden Gedankens stets auf der Höhe zu halten oder gar noch zu steigern, wie wir bei dem hehren Gesang des langsamen Satzes in Beethovens 97. Werk (Rudolfstrio) gegenüber den Veränderungen über den trockenen Diabellischen Walzer (mit der bis zum Erhabenen gesteigerten 20. Veränderung) beobachten können. So haben wir auch in der Kunst der Fuge Wandlungen des H $\text{\textcircled{G}}$, die uns überraschen durch Tiefe der Empfindung oder fortreißenden Schwung und gerade dadurch und durch Gegenthemen, wie das der neunten Fuge, das eine gewisse Verwandtschaft mit dem H $\text{\textcircled{G}}$ im vierten Kanon hat, offenbart sich Bach als der große Ausdrucks-künstler, der er war.

Es folgt nun der Versuch einer Aufstellung der verschiedenen Formen des H $\text{\textcircled{G}}$ nach dem geringeren oder größeren Grad der Umbildung geordnet. Hierbei sind natürlich alle Veränderungen außer acht gelassen, die sich aus den Fugeregeln selbst ergeben.

A. Urform mit zwei Nebenformen.

1a. Fuge 1, 3, 4, 9 [Schlußfuge].



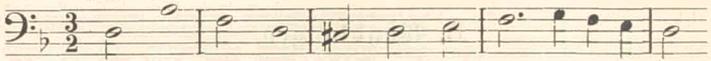
Verknüpfung von 2b und 4b:

5. Fuge 3.



Dreizeitig mit betonter Kürze:

6. Fuge 12.



Auf dem 2. Viertel einsetzend, ausgefüllte Terzschritte, nicht punktiert:

7. Fuge 8, 11.



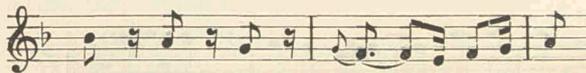
Form 6 mit Ausfüllung der Quint- und Terzschritte und mit Nebennoten:

8. Fuge 12.



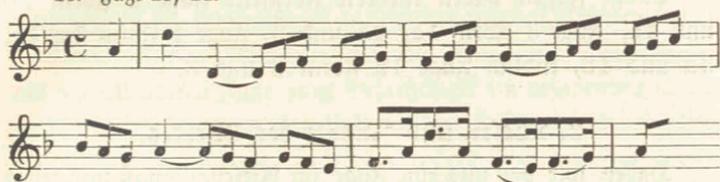
Dreizeitig, die Stufen der ausgefüllten Terzschritte figurirt:

9. Kanon 2.



Auftaktig, Einschub der Oktav des 2. Tons zwischen 1. und 2. Ton; Figurierung der ausgefüllten Terzschritte; im letzten Takt punktierte Achtel, in den zweiklavierigen Fugen teils punktierte, teils glatte 16tel:

10. Fuge 13, 14.



Sexteinschub zwischen 1. und 2. Ton, Terzausfüllung, Umspielung des 3. und 5. Thematons, Herabalterierung des 2. Fülltons. Einschub der tiefen Sext zwischen 8. und 9. Ton als Umkehrung des Sextschritts am Anfang. Rhythmus $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ Motivisch a b' a':

11. Kanon 1.



Auf der Vergrößerung ($\text{♩} = \text{♩}$) aufgebaute dramatisch lebhaft figurierende, wobei besonders der Einschub zwischen dem 4. und 5. Thematon, zu welchem letzterem sie in verminderter Sept abstürzt, scharf charakteristisch wirkt:

12. Kanon 4.



Wir sehen also 12 verschiedene Formen (zum Teil mit Nebenformen), die das „Variationsthema“ und elf Variationen darstellen. Unter diesen schließen sich wieder gewisse Gruppen zusammen, insbesondere die mit Ausfüllung der Terzschriffe, die der Rückungen (Synkopen), die der Achtel- und Triolenfigurierung und die mit Beginn auf dem zweiten Viertel.

Einige Fugen haben mehrere Formen: Fuge 2 Form 1b und 4a, Fuge 3 Form 1a, 2b und 5, Fuge 4 Form 1a, 1c, 3a und 4b, endlich Fuge 12 Form 6 und 8.

2. Wesen und Inhalt des Werkes.

Haben wir vor uns eine Fuge im Riesenausmaß und sehen wir innerhalb dieser Riesenfuge den *HG* in verschiedenen Wandlungen auftreten, so ist nur noch ein Schritt, der aber bisher nicht gemacht wurde, zur Erkenntnis des Wesens des Ganzen als einer Variationsfuge, die in der vorklassischen Fugenzeit eine nicht seltene Erscheinung war. Diese alte Variation in der Fuge ist das Gegenstück zu der besonders in neuerer Zeit beliebten Anordnung der Fuge in der Variation (zuweilen in der Mitte, häufig als Krönung und Abschluß).

Die Zusammengehörigkeit der Stücke als Teile einer Riesenvariationsfuge wird auch durch die schon oben erwähnte Einheit der Tonart erhärtet. Desgleichen ist der Rhythmus, im einzelnen sehr mannigfaltig, doch (mit nur zwei Ausnahmen) in den Rahmen eines geradzeitigen Taktes gespannt.

In den einzelnen Stücken hat Bach die größte Mannigfaltigkeit walten lassen. Zunächst zeigen uns die Einzelfugen alle Stufen von größter Schlichtheit bis zu der nicht zu überbietenden Künstlichkeit der Spiegelfugen. Hauptmann hat schon die Steigerung der kontrapunktischen Bindungen nachgewiesen. Nicht hervorgehoben wurde aber bisher, daß bestimmte Abarten der Fuge vertreten sind, zunächst auch Einzelvariationsfugen 2, 3, 4 und 12, ferner die Abart der begleiteten Fuge (Fugen für zwei Klaviere), sodann die vier Kanons als *fugae* in der alten Wortbedeutung, endlich der Abschluß durch eine Art Choralfuge. Was diese Abart anlangt, so besteht sie bekanntlich darin, daß der Choral am Schluß einer Fuge als *cantus firmus* auftritt. Regner hat diese Art in die Schlußfugen einiger seiner großen Variationenwerke verpflanzt, wobei an Stelle des Chorals das Variationenthema tritt¹⁾.

¹⁾ Vgl. Em. Gatscher, Die Fugentechnik Max Regners in ihrer Entwicklung (Bonner Diss.), Stuttgart 1925.

Wie Nottebohm nachgewiesen hat, ist die Urform des H G geeignet, in die Schlußfuge zu den drei anderen Themen hinzuzutreten. Dieser Nachweis hat die Frage der Zugehörigkeit der unvollendeten Fuge zum Gesamtwerk im bejahenden Sinne entschieden. Da nun die Urform des H G zugleich als Variationenthema auftritt, so sollte ihr Erscheinen wie der *cantus firmus* in der Choralfuge (oder des Variationenthemas in der Schlußfuge einer Variationenreihe) wirken.

Dabei erinnert uns aber dieses Zurückgreifen auf die Urform des H G am Schluß des Werkes auch an die alte Gepflogenheit, das Thema nach der letzten Variation in seiner schlichten Fassung schließen zu lassen¹⁾. Wir sehen also, wie bei diesem Werk die Grundsätze der Fugen- und Wandlungstechnik ineinander greifen und darin liegt das eigentliche Wesen dieser Schöpfung beschlossen.

3. Titel des Werkes und Spielbestimmung.

Der Titel „Kunst der Fuge“ ist nicht von Bachs Hand überliefert. Wir können ihn aber ruhig hinnehmen, denn unter der Kunst der Fuge sind eben alle die mannigfachen Spielarten zu begreifen und auch die Kanons lassen sich hier im Sinne des älteren Sprachgebrauchs einreihen. Hätte Bach die Vollendung des Sticks erlebt, so hätte er vielleicht diesem Obertitel einen nach damaliger Sitte ausführlichen Untertitel (wie beim Wohltemperierten Klavier) beigegeben, etwa (mit Benutzung der Ausdrucksweise des Marpurgschen Vorberichts 1752): „. . . worinnen ein Hauptsatz in allen Arten Fugen und Kontrapunkten stets im selben tono des D la re mit der kleinen Terz, aber in mancherlei Veränderungen, zum Schluß mit vier Subjekten, darunter des Auctoris Namen durchgeführt wird, auf allerley clavierten Instrumenten zu gebrauchen.“

¹⁾ Die ausgezeichnete Bearbeitung der Goldbergveränderungen für 2 Klaviere von Rheinberger (Neuausgabe von Max Reger) tilgt Bachs Schlußbemerkung »Aria da capo«. Die Wiederholung ist aber gerade hier von Wichtigkeit, da die Quodlibetvariation keinen richtigen Abschluß für das große Werk bildet.

Der letzte Beisatz bedarf noch einer Erläuterung. Der Erstdruck bringt sämtliche Fugen in Partiturforn. Dies hat Anlaß gegeben, anzunehmen, daß wir es mit einem „abstrakten“ Werk zu tun haben, dessen Besetzung wie etwa in den Anfängen der selbständigen Spielmusik dem Belieben des Ausführenden zu überlassen sei¹⁾. Demgegenüber möchte ich doch an der wenn auch nicht besonders ausgesprochenen, weil als selbstverständlich betrachteten Meinung festhalten, daß nicht nur „einzelne Stücke für Cembalo oder Orgel sehr wohl denkbar“ seien, sondern das Ganze für den Vortrag auf einem Klavierinstrument (beziehungsweise auf zweien) bestimmt war. Wir wissen alle, daß kunstvolle Mehrstimmigkeit auf den alten Klavizimbeln und Klavichorden besser, weil durchsichtiger herauskommt, als auf unserem Hammerklavier. Aber wenn wir das Werk spielen wollen und keinen alten Flügel zur Verfügung haben, werden wir eben unser Klavier benutzen müssen. Mit der Besetzungsfrage hat dies weiter nichts zu schaffen. Für die Ansicht, daß das Klavier als Ausführungsinstrument gedacht ist, spricht zunächst der Umstand, daß die Schlußfuge in Bachs Handschrift auf zwei Systemen (Klaviertabulatur) angelegt ist. Es muß doch angenommen werden, daß, was hier galt, für das ganze Werk gilt. Ferner ist die dreistimmige Spiegelfuge für zwei Klaviere bearbeitet. Dabei ist m. E. der Nachdruck auf „zwei“ zu legen und nicht auf „Klaviere“, d. h. es liegt hier doch die Annahme am nächsten, daß die Schwierigkeit dieser Fuge für einen Klavierspieler zu ihrer Bearbeitung für zwei Spieler Veranlassung gegeben hat, wobei Bach, um beide Hände jedes Spielers zu beschäftigen, noch eine Stimme zusetzte. Bei der vierstimmigen Spiegelfuge, die ebenfalls für einen Spieler nicht gut ausführbar ist, lag bei ihren vier Stimmen keine Notwendigkeit zu besonderer Bearbeitung vor, Sopran und Baß, Alt und Tenor ergeben je eine Klavierstimme. Vollends entscheidend ist aber folgende

¹⁾ J. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge (1923), S. 119. — W. Graefler, Bachs Kunst der Fuge. Bachjahrbuch 1924, S. 37 und 60.

Erwägung. Kann man alles Ernstes glauben, daß Bach ohne Bedachtnahme auf das Klavier die übrigen elf Fugen so eingerichtet hätte, daß sie mit einer kleinen Ausnahme, wie sie auch in einer Fuge des Wohltemperierten Klaviers vorkommt¹⁾, genau auf die Griffmöglichkeiten des Klaviers abgestimmt sind, und daß Bach von der Freiheit einer Darstellung für Einzelinstrumente keinen Gebrauch gemacht, also etwa für Streicher oder Bläser in dieser beschränkten Weise geschrieben hätte, oder um es noch allgemeiner zu fassen, daß ein Bach noch dem Ausführenden überlassen hätte, für welche Tongeuge er sich bei der Wiedergabe eines so bedeutenden Werkes entscheiden wolle? Das alles halte ich für vollkommen ausgeschlossen. Gewiß kann man durch andere Besetzungen, insbesondere durch Beiziehung von Bläsern eine farbigere Wirkung erzielen. Mozart hat ja auch Bachsche Fugen instrumentiert. Dies ändert aber an der ursprünglichen Bestimmung nichts. Es muß wohl auch als eine Gefahr bezeichnet werden, daß durch die gegenteilige Ansicht das Werk der Willkür jedes Bearbeiters ausgeliefert ist. Die Aufführung einer solchen Bearbeitung kann daher nur mit dem Vorbehalt gewertet werden, daß sie eben eine der vielen möglichen Einrichtungen bietet, wie man sie mit jedem Klavierwerk vornehmen kann. Von einer Uraufführung des Werkes selbst kann in einem solchen Falle schon aus diesem Grunde — ganz abgesehen von der statistischen Frage — nicht die Rede sein²⁾.

¹⁾ Fuge 6, drittlezter Takt vgl. die letzten Takte der ersten a-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers, beide Male ist es ein Orgelpunkt, der die Schwierigkeit verursacht.

²⁾ Eine Aufführung der ersten vier Fugen durch das Quartett Mosé (als Einleitung zu einem Vortrag Graesers) verdanken wir einer vom deutschen Gesandten die Grafen Lerchenfeld im Rahmen der Wiener Beethovenfeier gebotenen Veranstaltung. Da die Tenorstimme in sieben Fugen des Werkes (darunter der 2., 3. und 4.) unter den Bratschenumfang sinkt, mußte ein zweites Violoncell herangezogen werden. (Sollte dieses vierstimmige Quintett die Absicht Bachs gewesen sein?) Wenn nun jene Meister klanglicher Vollkommenheit keine befriedigende Klangwirkung erzielen konnten, so kann die Schuld nur daran liegen, daß die Stücke nicht aus dem Geiste der Streicher heraus entworfen sind. Über das gänzlich vergriffene Zeitmaß der vierten Fuge s. unten Abschnitt VI, 2.

Warum aber nun die Partiturform, wenn das Werk für Klavier gedacht ist? Hier kann man daran erinnern, daß es zwar in erster Linie ein Kunstwerk höchster Ordnung ist, aber doch auch als Schulwerk benutzt werden kann. Und da sollte die Partiturschreibung offenbar dazu dienen, den Bau des Werkes deutlicher zu machen, insbesondere auch zu zeigen, daß, wie Marpurg im Vorbericht zur zweiten Ausgabe sagt, „alle Stimmen darinnen durchgehends singen“¹⁾. Ist dieser Zweck auch erreicht, so ergibt sich andererseits eine Erschwerung für den Gebrauch, indem das Spielen nun entweder eine Fertigkeit im Partiturlesen oder das Zusammenschreiben der Stimmen voraussetzt, was sicherlich wiederum ein Hindernis für die allgemeinere Verbreitung des Werkes bildete. Merkwürdigerweise scheint man diesen Umstand noch nicht als Erklärungsgrund für den schlechten Absatz der Erstausgabe herangezogen zu haben.

4. Reihenfolge der Stücke.

Die Anordnung der Stücke im Erstdruck wurde wiederholt bemängelt. Schon Hauptmann stellt die 11. Fuge gleich nach ihrer Zwillingschwester der 8. und den 2. Kanon vor den ersten. Rust schlägt in der Einleitung zur Ausgabe der Bachgesellschaft die Reihenfolge Fuge 1—11, Kanons 1, 2, 4, 3, die zweiklavierigen Fugen, 13. und 12. Fuge vor. Riemann setzt wie Hauptmann die 11. Fuge nach der achten,

¹⁾ Dasselbe gilt von dem sechsstimmigen *Nicercar* im „Musikalischen Opfer“, bei dem freilich schon die Hs. Bachs für Klavier vorliegt. Aber auch wenn dies nicht der Fall wäre, zeigt es seine Klavierbestimmung so deutlich, daß darüber kein Zweifel bestehen kann. Wenn Bach hier das Kunststück zuwege bringt, sechs selbständige Stimmen auf zwei Hände zu verteilen, so ist doch klar, daß er sich diesen Zwang nicht auferlegt hätte, wenn er für sechs Einzelinstrumente hätte schreiben wollen. Man sehe z. B. die Takte 74—78, 86—90, 156—160 daraufhin an: das Auseinandergehen der Außenstimmen hat den engen Zusammenschluß von je drei Stimmen mit großem Zwischenraum zwischen den beiden Gruppen zur Folge, was nur pianistisch erklärlich ist. Auch hier ist im Druck die Partiturform gewählt, um, wie Alfred Dörffel richtig bemerkt, „das Stimmengewebe besser hervortreten zu lassen“. (B.-A. 31/2, S. XIV.)

beläßt die Kanons an der Stelle des Erstdrucks, aber in der Anordnung 2, 3, 4, 1, gibt dann sofort die (ergänzte) Schlußfuge und verweist die zweiklavierigen Fugen in den Anhang, was merkwürdigerweise schon Spitta empfiehlt, der doch gerade erst auf den Zusammenhang mit der dreistimmigen Spiegelfuge aufmerksam macht. Endlich läßt Graeser wie Rust die Reihenfolge der ersten 11 Fugen wegen des Bachschen Fehlerverzeichnisses unberührt, schließt ferner wie Rust sofort die Kanons an, aber in der Reihenfolge 2, 4, 3, 1, bringt sodann ebenfalls wie Rust die 13. Fuge, dann aber die zweiklavierigen Fugen, die 12. und die Schlußfuge, zuletzt den Choral des Erstdrucks.

Wenn wir zu diesen verschiedenen Reihungsvorschlägen Stellung nehmen wollen, so ist vorerst eines zu bedenken. Es gibt hierfür keine ausschließliche Richtschnur, vielmehr können verschiedene Gesichtspunkte ins Auge gefaßt werden, von denen bald der eine, bald der andere mehr Beachtung verdient und zwar: 1. zeitlich nach der Abfassung; d. h. nach dem Vorkommen in der Bachschen Handschrift, 2. nach der Art des Kontrapunkts, 3. nach der Beschaffenheit der Variation, ob sie der Urform näher oder entfernter steht, endlich 4. nach dem Gesichtspunkt künstlerischer Abwechslung im Sinne der Auffassung des Werkes als eines künstlerischen Ganzen.

Rust hat in der Ausgabe der Bachgesellschaft (Band 25/1) einen getreuen Abdruck der Erstausgabe mit Weglassung des Chorals und mit Zusetzung der sieben handschriftlich überlieferten Takte zur Schlußfuge besorgt. Ein Anhang gibt die Anordnung und abweichenden Lesarten der Bachschen Handschrift. Der Band behält daher auf alle Fälle seinen Wert. Ein Schönheitsfehler ist die Belassung der älteren Lesart von Fuge 10 als 14. Kontrapunkt. Hiervon wären lediglich die Abweichungen von der neueren Lesart im Anhang zu verzeichnen gewesen. Ferner ist nach Erkenntnis des engen Zusammenhangs zwischen der dreistimmigen Spiegelfuge und den zweiklavierigen Fugen die Versetzung der letzteren vor die Kanons im Anschluß an die 13. Fuge wünschenswert geworden. Sie

hätten dann einfach an Stelle der ausscheidenden älteren Lesart von 10 als 14. Fuge a und b ihren Platz zu bekommen.

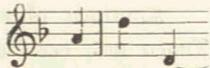
Von den oben erwähnten Vorschlägen bleiben noch zu erörtern: die Umstellung der beiden Spiegelfugen, die dann auch das Vorrücken der zweiklavierigen Fugen in die Stelle zwischen der 13. und 12. Fuge zur Folge hätte, ferner die Stellung der Kanons vor den Spiegelfugen und endlich eine geänderte Reihe der Kanons untereinander. Wenn ich nun daran gehe, unabhängig von anderen Darlegungen und ohne vorherige Rücksichtnahme auf die Überlieferung diese Frage zu prüfen, möchte ich noch bemerken, daß die Reihenfolge der Stücke zwar gegenüber einem gereinigten Notentext erst in zweiter Linie steht, immerhin aber vom Standpunkt einer zusammenhängenden Folge der Stücke für das Lesen, Spielen oder Hören von einiger Wichtigkeit ist¹⁾.

Zunächst also die Spiegelfugen. Diese unmittelbar nach der 11. Fuge einzuordnen, erfordert die Erwägung, daß der gesamte Fugenkörper mit seiner Steigerung von den schlichten ersten Fugen bis zur Künstlichkeit der Spiegelfugen in geschlossener Reihe auftreten soll. Das erscheint mir so zwingend, daß Gründe für eine andere Anordnung dagegen zurücktreten müssen²⁾. Was sodann die Reihenfolge der beiden Spiegelfugen selbst betrifft, so ergibt sich folgendes. Es hätte gewiß etwas für sich, die vierstimmige vollkommene Spiegelfuge nach der dreistimmigen unvollkommenen (nur als Spiegelfuge unvollkommenen!) anzusetzen. Aber erstens zerreißen wir dadurch ihre Aufeinanderfolge, indem sich nun die zweiklavierige Bearbeitung der 13. Fuge zwischen diese und die 12. schiebt,

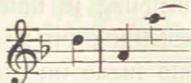
1) Dieser Gesichtspunkt scheint für Bach selbst bei der Anordnung der zwei Zwillingenfugen 8 und 11 maßgebend gewesen zu sein. Die unmittelbare Aufeinanderfolge der beiden umfangreichen Tripelfugen mit gleichem Themenstoff würde beim Lesen oder Spielen leicht eine gewisse Übersättigung hervorrufen. Daher sind hier die beiden Stücke im Oktavkontrapunkt auseinandergehalten, bei den Kanons, wo dieser Grund wegfällt, unmittelbar nacheinander angelegt.

2) Vgl. auch Spitta, Bach II 681.

zweitens möchte hier, was mir noch wichtiger scheint, die Art der Variierung in Betracht kommen. Die Form des HG in der 12. Fuge ist zunächst eine ganz einfache Umstellung in den dreizeitigen Takt, aber auch die spätere verzierte Form liegt der Urform noch näher, als die Form der 13. Fuge. Denn hier ergibt die Verlegung des sonst den Niederschlag bildenden ersten Tons in den Auftakt und die Anbringung der Oktav des zweiten Tons zwischen diesem und dem ersten Ton ein völlig verändertes Bild, das sich in der auch schon von früheren Auslegern empfundenen, aber nicht erklärten Wirkung zeigt, daß die Variation des verkehrten HG als Thema der fuga recta erscheint und der HG in gerader Bewegung als Thema der fuga inversa. Denn durch die angedeutete rhythmische und tonliche Änderung gibt die Umkehrung



entschieden die Tonart an, während der Anfang



ein abgeleitetes, unbestimmtes Wesen zeigt, da die Quinttöne a' a'' die Frage offen lassen, ob tonische oder Dominantharmonie gedacht ist¹⁾.

Endlich wäre der gewiß wichtige Umstand zu erwähnen, daß auch in Bachs Handschrift die vierstimmige vor der dreistimmigen Spiegelfuge steht.

Haben nun die zweiklavierigen Fugen ihren Platz zwischen ihrem dreistimmigen Urbild und den Kanons, so vermitteln sie zugleich als begleitete Fugen mit ihrer Lockerung des Fugengewebes durch freie Stimmen gut den Übergang zu eben den Kanons. Diese wieder zeigen in ihren Formen des HG die

¹⁾ Ähnliches gilt von der Reihung der beiden Umkehrungsfugen Nr. 3 und 4. Die dritte Fuge beginnt mit der Umkehrung des Gefährten der ersten Fuge (was Niemann als Beginn mit dem comes „paradox, aber kaum bestreitbar“ findet), während erst die im Autograph nicht vorhandene, also später geschriebene vierte Fuge die Umkehrung des Führers an den Anfang stellt. Die Erklärung ist einfach: Die Fuge mit dem umgekehrten Gefährten, der natürlich nun Führer wird, geht voraus, weil hier der Niederschlag mit dem Grundton beginnt.

höchste Steigerung der Variiertätigkeit und sind daher auch aus diesem Grunde an letzter Stelle vor der Schlußfuge zu setzen. Eine engere Verbindung zwischen der vierstimmigen Spiegelfuge und der Schlußfuge besteht nicht. Denn diese als Vierer-(Quadrupel-)Fuge würde sich organisch eher an die 11. Fuge als Dreierfuge anschließen, was natürlich aus anderen Gründen nicht angeht. Die Stelle bei Agricola (Mizler) ist so verworren, daß man alles und nichts aus ihr herauslesen kann, am allerwenigsten kann sie den Sinn haben, daß die vierstimmige Spiegelfuge die vorletzte gewesen sei.

5. Die vier Kanons.

Kommen also die Kanons zwischen den zweiklavierigen Fugen und der Schlußfuge zu stehen, so bleibt noch ihre innere Reihung zu untersuchen. Vorher mag aber einiges über ihre Stellung im Werk gesagt werden. Ich habe sie schon oben als fugae im alten Sinn bezeichnet. Fuga ist ja die richtige Wesensbezeichnung dessen, was wir Kanon nennen. Das Wort Kanon, das eigentlich nur die Auflösungsregel bedeutet, ist später als uneigentliche Wendung (Tropus) an ihre Stelle getreten. Nun hat Riemann die vier Kanons als zweistimmige Fugen (im Sinne der klassischen Fuge) angesprochen. Graefer, der ihm in diesem Falle unbedingt beistimmt, nennt sie kanonische Fugen. Dieser Ausdruck begegnet uns bei Bach in seinem „Musikalischen Opfer“. Da dieses Werk gewissermaßen als Vorstufe zur „Kunst der Fuge“ gilt, jedenfalls ihr zeitlich nahesteht, müßte man annehmen, daß Bach diesen Ausdruck auch für unsre Kanons gebraucht hätte, wenn ihm der Fall als ein gleicher erschienen wäre. Um aber hier ganz klar zu sehen, wollen wir die zweistimmige Fuge des Wohltemperierten Klaviers und die Fuga canonica des Musikalischen Opfers mit dem 2., 3. und 4. Kanon der Kunst der Fuge vergleichen (die Heranziehung des ersten ist von vornherein ausgeschlossen). Hierbei ergibt sich folgende Verteilung der betreffenden H₂G (die Zahlen bedeuten die Takte der Zwischen- und Nachspiele),

1. Wohltemperiertes Klavier I, Fuge in e zweistimmig:

Oberstimme	e	G	e	a	e	}	unvoll- ständig.
Unterstimme	h ⁵	D	a ⁵	d ⁵	e		

2. Musikalisches Opfer, Fuga canonica in c dreistimmig:

Oberstimme	g	c
Mittelfstimme	c ²⁰	f ¹²
Unterstimme	c	

3. Kunst der Fuge, Kanon 2:

Oberstimme	d	d'	a	d'	d	
Unterstimme	d	d'	a	d'	d	d ¹⁹

4. — Kanon 3:

Oberstimme	F	a	d	F
Unterstimme	d	F ²³	d	F ²³

5. — Kanon 4:

Oberstimme	a	d	d	d	(nur die 2 letzten Takte)
Unterstimme	d	d ¹⁷	d ¹⁸	d	;

Der Unterschied springt in die Augen. Die Quintbeantwortung, das Rückgrat der Fugenform, ist in den beiden Fugen gewahrt, von den Kanons hat nur der vierte anfangs eine Quintbeantwortung, da er eben im Kontrapunkt der Quint steht. Aber die weiteren Ausführungen des Themas in diesem Kanon stehen sämtlich auf der ersten Stufe. Auch die Wiederholung (2. und 4. Kanon) ist der Fuge fremd.

Niemann, dem dieser Mangel natürlich nicht entging, verzweifelte auf den Ausweg, weitere Themeneinsätze zu suchen, und da solche im wörtlichen Sinn nicht zu finden waren, wurden „Verkleidungen“ herangezogen, d. h. Gänge, die entfernt an den H₂G anklängen, aber nur mit gewaltsamer Auslegung als dessen Variation angesprochen werden können. Einzig die Takte 13—15 (17—19) des ersten Kanons könnten als solche gelten, geben aber den Gedanken nur unvollständig und können den Fugencharakter dieses Kanons auf keinen Fall retten. Dagegen kennzeichnet die Bemerkung, daß die Takte 23—25 des-

selben Kanons „verdächtig genug nach dem Thema hinschielen“, hinreichend das Gezwungene dieser Aufstellungen.

Die Kanons sind also nicht Fugen im klassischen Sinn, sondern in der ursprünglichen Wortbedeutung von fuga.

Was nun die Reihenfolge betrifft, so wurde schon oben bemerkt, daß Hauptmann 2, 1, 3, 4, Rüst 1, 2, 4, 3, Niemann 2, 3, 4, 1 und Graeser 2, 4, 3, 1 gereiht wissen will, also vier Permutationen der Anordnung des Erstdrucks! Man könnte diese Zahl noch vermehren z. B. durch die Anordnung nach der geringeren oder größeren Entfernung der Veränderung des HG von der Urform. Dies ergäbe

	3	2	1	4
(Form 3b	9	11	12)	

Die Lehre, die wir daraus ziehen, lautet, daß keine der Anordnungen die alleinseligmachende ist. Mir scheinen folgende Gesichtspunkte beachtenswert. Zunächst wäre der 4. Kanon an seiner Stelle zu belassen, sowohl wegen der höchsten Steigerung in der Wandlung des HG, als wegen des willkommenen Gegensatzes, in den sich ihre dramatische Bewegtheit zum ersten Gedanken der Schlußfuge mit seinem wie in Stein gemeißelten Baßgang setzt. Eine zweite Erwägung bewegt sich in derselben Richtung, d. h. geht ebenfalls von dem Gedanken eines zusammenhängenden Lesens oder Spielens des ganzen Werkes aus und verlangt die Abwechslung von je einer lebhaften und einer ruhigen Form des HG. Da nun der an letzter Stelle zu belassende Kanon ein lebhaftes Wesen hat, müßte der andere lebhaftere, der zweite, ebenfalls seinen Platz behalten. Es bliebe noch der Austausch zwischen 1. und 3. Kanon, der die oben erwähnte fünfte Permutation ergeben würde. Da wird nun aber ein anderer Gesichtspunkt entscheiden, daß nämlich der erste von Bachs Handschrift überliefert ist, der dritte dagegen nicht. Auch hat Bach auf diesen Kanon besonderes Gewicht gelegt, wie die verschiedenen Ausarbeitungen zeigen, und wir werden ihn daher an der Spitze belassen¹⁾.

¹⁾ Es sei mir gestattet, hier einen Vergleich einzuschalten, der, so spielerisch er ausfieht, doch die umfassende Ausdrucksgewalt Bachs im

Überblicken wir das Gesagte, so zeigt sich uns das überraschende Ergebnis, daß die durch wichtige Erwägungen gestützte Anordnung der Stücke mit der Reihenfolge des Erstdrucks (ausgenommen den Cp. XIV und die Stellung der zweiflävierigen Fugen) übereinstimmt. Dagegen halte man das Urteil Graefers über den Erstdruck (S. 8): „Die Anordnung der Stücke ein vollständiges Chaos . . . keine Fuge am rechten Fleck . . . trostlose Verschüttung“. (S. 73:) „völlig mißglingende Originalausgabe“, und nun gar den Vergleich, wie wenn der zweite Teil von Goethes *Faust* in einer Form überliefert wäre, „bei der nicht nur die Reihenfolge der einzelnen Akte, sondern auch die Personen und Szenen verwechselt wären.“ Welch maßlose Übertreibung ad maiorem gloriam der eigenen Aufstellungen!

6. Einige Einzelheiten.

1. Über den Rhythmus der einzelnen Formen des *HG* und der Nebenthemen.

Ein musikalischer Gedanke kann im Verhältnis zum Takt in dreierlei Rhythmus einsetzen, mit dem Niederschlag, mit Nachschlag oder mit Auftakt. Als Nachschlag bezeichne ich den aus der Metrik der Dichtkunst bekannten Fall der *Prokatalexis*. Während der Auftakt beim geradzeitigen Maß in der Regel auf den Einsatz in der zweiten Takthälfte beschränkt ist, sehen wir beim Beginn nach einer kürzeren Anfangspause einen anderen Rhythmus entstehen. Bach liebt diese Art des melodischen Anfangs. Im Wohltemperierten Klavier haben ihn nicht weniger als 28 Fugenthemen, während 14 volltaktig und nur 6 mit Auftakt beginnen. In der Kunst der Fuge

Bilde darstellt. Auf die Veränderungen des *HG* in den vier Kanons läßt sich nämlich die alte Einteilung der vier Temperamente zwanglos anwenden. *HG* im 1. Kanon melancholisch, im 2. Kanon sanguinisch, im 3. Kanon phlegmatisch, im 4. cholertisch. Der Vergleich liegt nicht so fern, hat doch noch Ph. E. Bach ein Trio mit programmatischer Erläuterung erscheinen lassen, derzufolge „ein Gespräch zwischen einem *Sanguineus* und *Melancholicus*“ geschildert werden soll (H. Merzmann, Ein Programmtrio R. Ph. E. Bachs im Bachjahrbuch 1917).

herrscht der volltaktige Anfang aus dem Grunde vor, weil ihn der HG achtmal (in der Urform und in 7 Wandlungen) benützt. Den Nachschlagsrhythmus haben drei Formen des HG (4, 5, 7), den Auftakt nur die Form 10. In wohl-
erwogener Ausgleichung hat Bach keinen der Nebengedanken mit dem Niederschlag eingeführt. Nachschlagsrhythmus haben die Nebenthemen von Fuge 9 und 10 und der zweite Gedanke der Schlußfuge. Im ganzen beginnen also 8 Themen mit Niederschlag, 6 mit Nachschlag und 5 mit Auftakt.

2. Über das Zeitmaß der 4. Fuge. Niemann bezeichnet es als Allegro und begründet dies mit der andauernden Wiederholung gewisser Figurationsmotive, die bei mäßigem Tempo lästig würde. Gewiß ist hier ein bewegteres Zeitmaß geboten, wenn auch aus einem tieferen Grund: eine aufgeregte Stimmung durchzieht die Fuge und erreicht in dem Mittelteil mit der Form 1c des HG ihren Höhepunkt, um gegen Schluß in Takt 131 mit dem schroffen, septlosen, kleinen Nonenakkord nochmals aufzuflammen. Bemerkenswert ist dabei, daß die Doppelschlagfigur



findet darin den „Beweis, daß Bach niemals nur schematisch verfuhr, sondern sich stets — sogar in einem Schulwerke, wie dem vorliegenden — die souveräne Herrschaft der Fantasie vorbehielt“ (S. 71). Graeser (S. 51) erklärt die unvollkommene Umkehrung aus der Rücksicht auf die Herausstellung der Namensbuchstaben



geordnet hätte, wie es bei der 8. und 9. Fuge (Nr. 9 und 5 der Hs) ausdrücklich überliefert und bei den Fugen 11 bis 14 offenbar auch geschehen ist. Der $\frac{2}{4}$ Takt bei den zweiflävierigen Fugen ist daher keine mit der Bearbeitung verbundene Neuerung, wie man nach Graefer (S. 54) glauben könnte¹⁾.

Beim zweiten Kanon hat die Hs. Bachs den dritten Takt einmal  und einmal  notiert. Die Vereinigung beider Abstoßbezeichnungen im Erstdruck tut des Guten zu viel und ist wohl irrig.

5. Der zweite Gedanke der Schlußfuge beginnt mit dem zweiten Taktviertel. Graefer wendet sich zwar gegen die Hinaufsetzung des ersten Achtelganges um eine Terz bei Riemann, behält aber wie dieser das von Bach nur in Takt 233 vorgesezte Achtel (e) auch für die Koppelung der vier Themen bei (S. 56). Dazu besteht keine Veranlassung und es ist fraglich, ob Bach nicht auch in jenem einen Takt schließlich noch einen andern Ausweg gefunden hätte, um den Tritonus des f gegen das cis der Oberstimme zu verschleiern. Denn das ist offenbar der Grund für die Vorsetzung jenes Achtels. Dieser Grund fällt bei der Koppelung der vier Themen weg, ja er verkehrt sich hier ins Gegenteil.

Als ein nur ganz kleiner Beitrag zur Ergänzung der Schlußfuge möge die folgende Koppelung dienen, bei der drei Themen in der ursprünglichen Lage, das erste aber in die Oberquint versetzt erscheint.



1) Seine Ausgabe bringt die vergrößerte Schreibung.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the beginning of a phrase with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic lines in both hands.

6. Die Graeferschen Ausführungen hatten eine Neuauflage des Werkes nach seinen Grundsätzen zur Folge. Sie bringt wie die von Nägeli sowohl Partitur als Klaviertabulatur, welche letztere der Herausgeber in Wahrung seines Standpunktes gegen die Bestimmung des Werkes für Klavier als Klavierauszug bezeichnet. Der Band ist mit der Überschrift „J. S. Bachs Werke 47. Jahrgang“ in das Schlepptau der Ausgabe der alten Bachgesellschaft genommen, eine Auszeichnung, die etwa dann gerechtfertigt wäre, wenn die Bemerkung des Haupttitels „Die Kunst der Fuge in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt“ dem wirklichen Sachverhalt entspräche. Wer gibt aber die Gewähr, daß Graefers Anordnung der Nummern 12 bis 18 — denn das ist ja das Um und Auf der Neuauflage — die „ursprüngliche“, d. h. wohl diejenige ist, die Bach getroffen hätte, wenn er noch selbst diesen Teil herausgegeben hätte? Im Gegenteil, wir haben gesehen, daß — mit aller Zurückhaltung ausgedrückt — auch andere durch Gründe gestützte Meinungen über die richtige Anordnung möglich sind, daß also Vermutung gegen Vermutung steht. Eine Vermutung darf aber nicht als Tatsache hingestellt werden, in der Kunstwissenschaft so wenig wie anderwärts.

Vorstehende Gedanken sind Vorlesungsarbeiten entnommen, die nicht aus Anlaß der neuesten Veröffentlichungen über „Die Kunst der Fuge“ entstanden sind, aber schließlich auch zu ihnen in einigen wichtigen Punkten Stellung nehmen mußten. Es war mir also nicht um Polemik zu tun (da wäre noch manches zu bemerken), sondern es sollte nur das gesagt werden, was zu sagen mir unerläßlich schien. Es ist erfreulich, daß sich die Teilnahme diesem Wunderwerk wieder zuwendet, denn je mehr man sich damit befaßt, desto mehr enthüllen sich stets neue Schönheiten, neue Gesichtspunkte für die Betrachtung und Anregungen der verschiedensten Art. Wenn mir schließlich selbst eine Anregung gestattet wäre, so möchte ich die Veranstaltung einer neuen Klavierausgabe des Werkes für den allgemeinen Gebrauch, also auch mit Vortragsbezeichnung und erklärenden Anmerkungen befürworten. Hierbei wären die beiden Spiegelfugen in Übereinanderstellung der geraden und verkehrten Form zu bringen, ferner nicht die zweiklavierige Bearbeitung der dreistimmigen Fuge, sondern auch eine Aufteilung der vier Stimmen der anderen Spiegelfuge auf zwei Klaviere in der früher angedeuteten Weise, beide in Partiturforn und zwar einmal im Heft selbst (nach der 12. bzw. 13. Fuge) und einmal lose beigelegt. Ihre Aufschriften wären: Fuge 12 für zwei Klaviere ausgezogen. Fuge 14 Bearbeitung der Fuge 13 für zwei Klaviere von J. S. Bach. Der Contrapunctus XIV (ältere Lesart von X) hat natürlich zu entfallen. Die Kanons werden wie im Erstdruck selbständig gezählt mit Beibehaltung der Reihenfolge, zum Schluß erscheint das Bruchstück der 15. Fuge mit den aus Bachs Handschrift übernommenen letzten Taktten. Der Choral ist nicht aufzunehmen.

Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie.

Von Hans David (Berlin).

Daß eine Komposition wie die e-moll-Fuge aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, die eine weite Strecke un- mittelbar nach der ersten Ausbreitung vollständig und fast un- verändert wiederholt, dann nach einer kurzen, aus dem Thema gewonnenen Koda schließt¹⁾, — daß eine solche Komposition eine Form habe, wird man schwerlich bestreiten können. Soweit die Macht der Wiederholung, der Reprise reicht, besteht die Gewähr einer festen Prägung, eines aufzeigbaren Gefüges. Aber auch über diese Grenze hinaus empfinden wir straffe Gestal- tungen: daß ein Stück wie die Chromatische Fantasie von einer inneren Gesetzmäßigkeit getragen werde, in gewissem Sinn ein in sich geschlossenes Gebilde darstelle, erkennt das aufneh-

¹⁾ Takt 1—19 = Takt 20—38; Teil I = Teil II. — Stimmenver- tauschung bedeutet eine stilistische, nicht aber eine formale Änderung, da das Material identisch bleibt. I führt über Einsätze der Parallele (11) und Dominantparallele (13) zur Unterdominante (20). Hier setzt II, eine Quint tiefer als I, ein. Am Ende muß die Tonika erscheinen: II soll um eine Quint höher als I schließen. In Takt 29 vollzieht sich die notwendige Modulation (um eine Sekund aufwärts), indem als zweites Intervall eine Quart statt einer Terz erklingt und dann die Tonart der neuen Lage angepaßt wird. II gibt also *S* (Subdominante) 2. Grades (d-moll; Takt 30) — *S* 1. Grades (a-moll; 32) — Tonika (39). — Die Koda (39—42) bringt Thema Takt 1 in der Oberstimme, dann aber Takt 2 nicht als Fortsetzung der Oberstimme, sondern in der Unterstimme. Man erwartet nunmehr den Abschluß; zu dem in der Oberstimme erklingenden 2. Takt des Themas (2.—3. Viertel) gibt der Baß die Kadenzschritte; der letzte Takt (42) liefert nur den Schlusssakkord. Vgl. Handke, Das Linearprinzip J. S. Bachs, Bachjahrbuch 1909 S. 1.

mende Gefühl als unbezweifelbar. Mit welchen Mitteln solcher Eindruck erzielt sei, soll der vorliegende Aufsatz untersuchen. Am Beispiel eines besonders eigenartigen Stückes soll gezeigt werden, wie eine Komposition, die auf jede Wiederkehr dargebotenen Materials verzichtet, derart strenge Unveränderlichkeit stilistischer und formaler Anlage gewinne, daß man von einer Gestalt zu sprechen befugt ist.

Die Formung reprisenloser Gebilde hat eine Realisierung auch in kleineren Stücken erfahren, in athematischen Praeludien, wie sie uns in einigen der — übrigens erst im 19. Jahrhundert zusammengestellten — zwölf kleinen Praeludien Bachs und in Beispielen aus dem Wohltemperierten Klavier entgegentreten (etwa Praeludien c-moll, D-dur, d-moll, e-moll).

Heinrich Schenker hat einige der zuerst genannten Arbeiten — Bach nennt sie mit Vorliebe Praeambula — untersucht¹⁾. Er hat dabei auf eine äußerst bedeutsame Erscheinung hingewiesen, die er als „Urlinie“ bezeichnet. Schenker hat allerdings einen doppelten Fehler begangen. Er hat für die Urlinie eine so wahrhaft maßlose Bedeutung beansprucht, daß man seine Forschungen allenthalben mit Mißtrauen anzuschauen geneigt ist. Er hat andererseits nicht nachgewiesen, wie jenes Bild, das er uns als Urlinie vorlegt, zustande kommt, und die Urlinie in jenes mystische Dunkel gehüllt, das der Wissenschaftler mit Recht fürchtet²⁾. Da ohne die Kenntnis jenes Phänomens eine Analyse reprisenloser Stücke in den seltensten Fällen gelingen kann, sei an dieser Stelle kurz die Struktur der Erscheinung dargestellt.

¹⁾ Man vergleiche zu den folgenden Ausführungen: Heinrich Schenker, Tonville Heft 4 u. 5, Wien 1923; ferner desselben Verfassers Jahrbuch „Das Meisterwerk in der Musik“, München — Wien — Berlin 1925, S. 99 ff, 107 ff, 115 ff, sowie S. 9—40 („Die Kunst der Improvisation“).

²⁾ Tonville Heft 1 u. 2; Jahrbuch 1925 S. 185 ff. Schenker versucht hier eine theoretische Ableitung der Erscheinungen, die in anderem Zusammenhang besprochen werden wird. — Als Schenker die Chromatische Fantasie herausgab, war diese Seite seiner Theorie noch nicht sehr ausgebildet; die Bemerkungen über die Anlage der Fuge geben tiefe analytische Aufschlüsse, jedoch zu einer Analyse der Fantasie zeigen sich nur schwache Ansätze.

„Linearität“ entsteht, indem Noten, die an hervortretender Stelle erscheinen, eine kontinuierliche Fortschreitung zeigen. Die Fortschreitung soll nicht allein als stetig empfunden werden, sondern zugleich als eigengesetzlich; sie darf also nicht den Eindruck harmonischer Führung machen. Sie kann daher — das erste Gesetz, das wir aufstellen müssen — allein in diatonischen bzw. chromatischen Sekunden oder in Quinten erfolgen. Träger sind — das zweite Gesetz — die Ecknoten, Spitzennoten oder tiefsten Noten einer Führung; die an rhythmisch betonter Stelle stehenden (wobei zu beachten, daß der Takt nicht ein a priori vorliegendes, sondern ein aus der melodisch-rhythmisch-harmonischen Bewegung entstehendes, resultierendes Element ist); ferner die Töne der basse fondamentale, d. h. die Grundtöne der jeweils wirksamen Harmonien. Damit ist ein von dem der Urlinie wesentlich unterschiedener Begriff formuliert, für den, um jede Verwechslung auszuschließen, die Bezeichnung Grundlinie oder einfach lineare Führung angewandt werden soll. Man erkennt, daß die Festlegung solcher Linien als eine ohne Mühe durchzuführende Aufgabe angesehen werden muß; jede Unbestimmtheit ist ausgeschlossen.

Die Erscheinung verliert freilich, streng formuliert, ein Stück jener hohen Mission, die ihr als „Urlinie“ zugestanden war. Sie ist tatsächlich fast nie imstande, eine Komposition vollkommen zu tragen. Sie vollzieht die Zusammenfassung bestenfalls eines Abschnitts, bedeutet noch nicht eine Form, sondern allein die Vorbedingung einer solchen. Sie ist notwendig, Teilen, die nicht durch Erscheinen oder regelgemäße Imitation eines Themas (Durchführung) zusammengehalten werden — athematischen und das Thema variiierend oder zerlegend verarbeitenden Abschnitten — einen Halt zu geben. Der Gesamtform wird dann die Aufgabe zuteil, die durch verschiedene Linienbewegung bestimmten Stückchen unter größerem Gesichtspunkt zu sammeln, die einzelnen Züge zu einem einzigen Ablauf zusammenzufassen.

Der Grad der Bedeutung linearer Führung wechselt. Zuweilen hält die Grundlinie nur die Stimmen zusammen; die

einzelnen bedeutsamen Noten sind dann derart verteilt, daß allein die Einwirkung anderer musikalischer Erscheinungen die Abstände erklären kann. So im Rezitativteil der Chromatischen Fantasie. In diesem Fall wird nachzuweisen sein, durch welche Gefeglichkeit fremder Elemente Verlauf und Umschlag der Linienführung bestimmt sind: die Untersuchung der Linie mündet in die eines größeren Zusammenhangs. — An anderen Stellen scheint die Linie als einziges bestimmendes Element eine Strecke des Satzes zu tragen — so am Anfang der Chromatischen Fantasie. Tritt die Linie derart als beherrschendes Moment eines Formglieds hervor, dann muß sie — dies ist das dritte der Gesetze — kontinuierlich bleiben, bis ihr das Recht eines Wechsels geboten wird. Zweierlei Mächte vermögen dieses Recht zu verleihen, Sequenz und Harmonik. Das zweite Eintreten eines Gliedes, von anderer Stufe aus, schafft bereits Sequenzempfindung; eines Dritten bedürfen wir nicht; das dritte Glied der Sequenz darf frei abgewandelt eintreten. Jede an betonter Stelle eintretende Tonika oder Dominante gibt ferner einen Einschnitt; die Linie kann ihn ausnützen. Die genannten Faktoren schaffen die Erlaubnis, die Linie umzubiegen; sie wirken freilich nicht etwa verpflichtend. Die Linie hat die Freiheit, über zahllose Sequenzen, freie Stücke, Einschnitte hinüber zu greifen. Ihr Umfang ist also prinzipiell durch jene Mächte nicht bestimmt. Demgemäß bedarf die Tatsache, daß von einem als berechtigt anerkannten Wechsel Gebrauch gemacht wird, einer tieferen Erklärung. Auch hier bleibt die lineare Untersuchung, solange sie alleinsteht, eine wenig ergiebige Einzelbetrachtung. Wie stark oder schwach die Bedeutung der Linie für den Aufbau eines Formteils sein mag, in jedem Fall müssen über die tragende Kraft der Linie weit hinausgehende Zusammenfassungen erkannt werden; sonst wird die Analyse nicht eine Gesamtgestalt fassen, sondern ein kompositionstechnisches Detail.

Ich zitiere nach P 651, der Handschrift, die als zuverlässigste gelten muß. Wo die Ausgabe von Bischoff, Edition Steingraber (Bachs Klavierwerke, Bd. I, S. 110 ff), von dem Text der frühen und offenbar einem Schüler Bachs zu verdankenden Kopie abweicht und wo die Besprechung der Fantasie in der großen Gesamtausgabe

Divergenz der Handschriften bezw. Änderungen gegenüber dem Bischoffschen Text feststellte, habe ich aus den vorhandenen Handschriften die ursprüngliche Darstellung zu erkennen versucht. Naumann, der die Ausgabe für die Bach-Gesellschaft besorgte, hat es unterlassen, die Genealogie der Handschriften zu ermitteln. Er versuchte weder festzustellen, welche Handschriften zusammen gehören, noch schied er die Handschriften, die direkt auf das Original zurückgehen können, von denen, die als Abschriften von Kopien zu betrachten sind. Bei solcher Vernachlässigung der Entstehungsfolge ergibt sich naturgemäß leicht ein falsches Bild; kann doch der Fall eintreten, daß eine Minderheit von Handschriften den Urtext bewahrt, die Mehrheit einer fehlerhaften Vorlage nachschreibt. Die Grundsätze der Handschriften-Untersuchung sind einfach genug:

1. Handschriften mit gleichen Abweichungen (Fehlern) gehören zusammen.

2. Weicht von zwei zusammengehörigen Handschriften A und B eine A an Stellen, die B mit den fernerstehenden Kopien übereinstimmend zeigt, von B ab, so muß A als Kopie von B betrachtet werden.

3. Weicht von zwei zusammengehörigen Handschriften nicht allein A von B, sondern auch B von A ab (vgl. Ziffer 2), so müssen A und B auf ein gemeinsames Vorbild — eine Kopie, nicht das Original — zurückgehen. (Methodisch vgl. Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie S. 418 ff.).

Ich habe in den textkritischen Anmerkungen, die sich als Ergänzung zu Bischoffs Ausgabe als notwendig ergaben — Schenker bietet einfach den Text der Bach-Gesellschaft; die Ausgabe ist also textkritisch bedeutungslos — zugleich die Züge beschrieben, aus denen die Genealogie der vorhandenen Handschriften abzulesen ist. Da ich mich dort kurz fassen muß, füge ich zur besseren Übersicht den Stammbaum der erhaltenen Abschriften bei; ich denke, er wird zur Orientierung innerhalb der textkritischen Probleme gute Dienste leisten (S. S. 59).

Erster Teil (1—20).

Kopf (1/2).

Die Linie kann nicht plötzlich einsetzen, sie bedarf einer Vorbereitung: die Bewegung muß natürlich erwachsen, sonst erscheint ihre Anwendung als keinen Sinn tragend, als einfacher Kunstgriff. Regelmäßig leitet eine Kadenz „lineare“ Stücke ein (vgl. Prael. Wohlk. Klav. I C=dur; Kl. Prael. 5 d-moll). Der Kopf der Chromatischen Fantasie bietet I—V 6; V 8—I. Die Spizennoten geben d'' e'', g'' f'' — einen ersten

Bewegungsansatz; die unteren Ecknoten d' cis', a' d' tragen die Kadenz. Der Zwischenraum ist durch Zweiunddreißigstel ausgefüllt, der Abstieg von der Dominante zur Tonika durch Vierundsechzigstel hervorgehoben. Ich gebe das rhythmische Bild (ohne Rücksicht auf die Verteilung auf die beiden Hände) und das abstrahierte Gerüst:

Notenbild¹⁾
Takt 1/2.

Gerüst²⁾

NB.

NB.

Erste Bewegungswelle (3—12).

a) 1. Bewegungszug (Takt 3/4). Durch die Aufstellung der Kadenz sind Tonalität und Rhythmus ($4/4$ -Takt) festgelegt; eine erste geringfügige Gesamtbewegung wurde spürbar. Der

¹⁾ Die Bögen sind authentisch.

²⁾ Ich fühle mich berechtigt, zum Zwecke größerer Lesbarkeit rhythmische Feinheiten im Abbild der Linienzüge zu übergehen. Der Rhythmus des Gerüsts gibt nicht streng das Original wieder (vgl. Takt 1 u. 2 NB); die Darstellung sucht jenes Bild zu gewinnen, das zu erkennen wäre, wenn die Auskomponierung nicht stattgefunden hätte. Vom Einsatz der fortschreitenden Bewegung an sind die Darstellungen der tragenden Linienzüge im Anhang vereinigt. Die Beispiele sind ebenso zu verstehen wie das oben gegebene.

erste Bewegungszug nimmt den Schritt I—V auf; der Kadenzschritt wird durch diatonischen Aufstieg linear ausgefüllt. Derselbe Zug erscheint zweimal, zuerst die Oktav der Dominante am Anfang des zweiten Halbtakts betonend; sodann die None hervorhebend, wobei der Grundton des Dominantakkords den Eindruck der Dominante verstärkt. Man beachte, wie hierbei die Folge d' cis' aus Takt 1 sich geltend macht (d' cis''); ferner den an Takt 2 erinnernden Abstieg vom a' zum d' — die Herauentwicklung aus dem Kopf ist wahrhaft bewundernswert. S. den beigegebenen Notenanhang, Beispiel 1.

b) 2. Bewegungszug (Takt 5/6). Umkehr der Folge von 2. und 3. Scheinstimme — d' tritt in Takt 3 als zweites, in Takt 4 als drittes Sechzehntel der Triolen ein — verursacht am Ende des 1. Bewegungszugs eine Betonung der Spannung b'' cis'' , im Gegensatz zu Takt 3, der die Linie ohne Haltepunkt von b'' im Akkord (V) hinuntergleiten ließ. Die — nunmehr betonte — None muß abwärts aufgelöst werden: der zweite Bewegungszug hat sinkende Richtung; die Umkehr kann, nach dem Wiederholung eines Taktes (3/4) und Dominantererscheinung (4) einen Wechsel als möglich konstituiert hatten, nicht befremden. Das Zeitmaß ändert sich. Die Bewegung erfolgte bisher in Achteln; als Metrum empfand man, des Wechsels der Harmonien wegen, den Halbtakt. Im zweiten Bewegungszug gerät nun die Harmonie in Fluß: nicht mehr allein I und V beherrschen unser Ohr. Demgemäß erfolgt nun der Wechsel von Linien und Harmonie gleichzeitig, in Vierteln; die scheinbare Verlangsamung bedeutet innerlich eine Steigerung der Bewegung.

Das Sequenzglied umfaßt ein Viertel. Unser Ohr mag als größeres Sequenzglied zwei Viertel zusammenfassen; der dritte Halbtakt ist jedenfalls frei. Er gibt eine kleine Beschleunigung, die durch den ersten Halt gehemmt wird. Diese Halte schaffen Orientierungspunkte der Bewegung. Die Linie darf ja nicht hemmungslos sinken; so nützt sie die stützende Kraft aus, die jeder Tonika oder Dominante gegeben ist. — Den ersten Halt verursacht die Tonika; auf VII 6 (e') folgt nicht

I in der Grundlage (d'), sondern der Sextafford der Tonika (f'), der als Vorausnahme wirkt. Den folgenden guten Taktteil nimmt tatsächlich d' ein, freilich als VI auskomponiert. Zweimal folgt V VI, dann gibt ein neuer Wechsel den Weg wieder frei. Beispiel 2.

c) 3. Bewegungszug (7—12). Die Linie sinkt weiter. Aber der Halt hat sie gründlich verändert. Sie bewegt sich langsamer, der Halbtakt hat seine Herrschaft zurückgewonnen. Zugleich haben die Quintfortschreitungen, die den zweiten Zug bestimmten, geendet; das Subsemitonium schiebt sich jeweils zwischen den Ton und seinen Nachfolger. Die Baßlinie erhält durch dieses neue Element eine gewisse Verdichtung. Sie trägt nicht mehr allein Elemente der allgemeinen Linearität, sondern besitzt nunmehr einen selbständigen Duktus; dementsprechend sind die Oberstimmen von diesem Augenblick an nur noch harmonisch, nicht mehr linear wirksam. Aus der Kadenz hat sich auf dem Weg über die diatonisch ausgefüllte harmonische Folge, den Parallelverlauf linearer Stimmen, die erste konkrete Einzelstimme gebildet: die Entstehung der Bewegung ist abgeschlossen.

Die unmittelbare Folge dieser Tatsache zeigt sich in der Weite, die der dritte Bewegungszug erhält; er erfüllt sechs Takte, ebensoviele, wie die Fantasie bisher überhaupt aufzuweisen hatte. Auch ist der Linie von nun an eine gewisse thematische Kraft gegeben: sie kann sich verändern, ohne die Richtung zu verlieren. — Der zweite Takt gibt einen Halt, diesmal der Dominante (mit V u. Dominante der V); ein neuer Rhythmus



unterbricht die Viertelbewegung. Der dritte Takt führt den unverändert die Probe überstehenden Baß weiter. Der vierte gibt den neuen Rhythmus (wie der zweite), aber — ein neuartiges Element — zu anderen Tonschritten. Hier liegt ein zweiter Halt. Statt d-moll I 6 war am Anfang des Takts D-dur eingetreten, dann hatte der Baß von fis bis d sich chromatisch gesenkt. Nunmehr macht er eine kleine Pause — die Bewegung erinnert an Takt 3 —, setzt sich auf d fest.

Die chromatisch-punktierten Schritte bleiben auch nach dem Halt herrschend. Von d senkt sich die Linie im 5. Takte bis G. Der Rhythmus des 2. Takts hat hier die Stelle des ersten übernommen; die des zweiten ist frei. Zugleich stellt der Zweitakter ein drittes Sequenzglied dar; ein Wechsel wäre also möglich. c-moll VII 2 war vorangegangen; so könnte nunmehr etwa G als Orgelpunkt, Dominante zu c-moll, eintreten. Tatsächlich findet sich c I $\frac{6}{4}$ ¹⁾. Der zweite Halbtakt setzt d VII daneben: Die Quart c verlangte nach einem Abstieg, mit b wird der Wunsch erfüllt. Von unten wie von oben ist jetzt a umgeben; g \nearrow a — c \searrow b \searrow a. Die breite Vorbereitung läßt einen Orgelpunkt erwarten; die fallende Linie hat ihre Bewegung allmählich zum Stillstand bringen lassen: Beispiel 3. Erster (breiter) Halt (13—20).

Das erwartete a setzt ein; wie sich bisher die Kraft des Teils, die Breite der von einem Prinzip getragenen Abschnitte steigerte, so übertrumpft der Halt, den hier die Dominante bietet, selbst den Umfang des dritten Bewegungszuges (8 gegen 6 Takte). Das b' behält noch Geltung als b'', erst der folgende Takt löst die Dissonanz (b''/a'). Gleichzeitig führt g' zum f', an den zweiten Takt des Kopfs erinnernd²⁾. Die nächsten Takte wiederholen mit e'' d'' bezw. cis', d' die Folge V—I, deutlicher den $\frac{6}{4}$ Charakter der I betonend. — Der zweite Takt des Orgelpunktes bietet einen Abstieg, der vierte fügt das Gegenbild hinzu; ähnlich entsprechen die Takte 3/4 des Kopfes einander. Im nächsten Takt — wieder waren zwei korrespondierende Glieder vorbeigezogen, also ein Wechsel möglich geworden — vollzieht sich ein neues Geschehen. In der Tiefe liegt allgemein gesehen der feste Grund des Arpeggio wie der Passaggi, so kann die Abwärtsbewegung ohne Antithese

1) Ich bezeichne Akkorde stets mit einfachen Buchstaben und Stufen; dabei bedeuten große Buchstaben Dur, kleine moll. Also c I = c-moll I; C V = C-dur V usw.

2) Die Beziehung zwischen dem Anfang des Ganzen und dem des Orgelpunktes ist wohl als stilistische Verwandtschaft ohne formale Absicht aufzufassen.

bleiben¹⁾. Der Aufstieg hingegen bedarf ihrer. Der vierte Takt des Orgelpunkts erhält im fünften als Gegengewicht einen Absturz.

Die Tonstufe A, die die Grundlage des Abschnitts wie die Dominante der Tonika bildet, stellt während des ganzen Teils die oberste Grenze dar; bis zum a'' darf die Linie vordringen, ohne in eine neue Zwangslage zu geraten. Dieses a'' wird mehrmals überschritten; die nächste Tonstufe (b'' in Takt 3/4, 13, h'' in 17) liefert stets den Anstoß des Absturzes, als None der Dominante oder als Quint der Wechfeldominante. So tritt sie auch hier ein, die innere Notwendigkeit des Gegengewichts durch die äußere einer Fallbewegung verstärkend. Man vergleiche die beiden Gruppen: Beispiel 4.

Bisher stand ein $\frac{6}{4}$ -Akzord an zweiter Stelle des metrischen Gefüges (infolge des Akzents, den a in 13 erhielt — vgl. S. 31). Ein Abschluß war also unmöglich; denn die Tonika hätte an metrisch betonter Stelle stehen müssen, die Dominante aber kann nach $\frac{6}{4}$ nicht als Ruhepunkt (Halbschluß) wirken. h'' als Wendepunkt und Dissonanz erhält einen neuen Akzent: so steht jetzt die Dominante der V an erster Stelle, V an zweiter; das Ende könnte nunmehr eintreten. Aber noch hat die Bewegung als solche keine Grenze erreicht; unsere Empfindung kann sie nicht als abgeschlossen anerkennen. So schließen sich notwendigerweise noch einige Takte an.

Der erste Abstieg, diatonisch, also verhältnismäßig ruhig, führte vom f'' zum a, über ein Duodezime; der zweite verband, Schritte und Sprünge mischend, h'' und cis', eine Quintdezime (8 + 7) — wir erwarten die dritte Stufe. — Der Abstieg wird im folgenden Takt (18), der die Dominante wiederherstellt, aufgefangen. Von zwei Figuren bleibt die zweite ruhen, die erste beginnt wiederum mit einem Aufstieg: Beispiel 5.

So wird der tote Punkt überwunden, eine letzte Welle bäumt sich empor: Das 5-Notenmotiv wird 5 mal hinterein-

1) Man könnte auch 14 als Abstieg zu 12 betrachten; 13 wäre dann dazwischen als Haltepunkt anzusehen. Diese Feststellung beweist, daß der Abstieg nicht etwa ein unerwartetes und prinzipiell neuartiges Element darstellt.



Eine Identität tritt nicht hervor; Reprise kann daher die Wiederkehr des Prinzips nicht bedeuten. So empfinden wir hier den Einsatz des zweiten Teils eines dreiteiligen Gesamtumfangs, einer der feinsten Züge der Gestalt.

Diatonische Läufe wie Takt 1/2 erfüllen unser Ohr. Es ist nicht Wiederholung des bereits vollzogenen Geschehens, die uns anspricht: wir befinden uns auf höherer Stufe. Die anfängliche Verwertung des Tonraums (Takt 1/2) war — so stellt sich nunmehr die Entwicklung dar — ein eigentlich willkürlicher Vorschub. Der Tonraum ist erst allmählich erobert worden, die Gestaltung des Anfangs gewinnt erst jetzt eine Rechtfertigung. An der nun vorbeiziehenden Stelle hat die Figuration ihren Sinn, der Kopf wirkt nachträglich nicht mehr als ein beliebiger Anfang, sondern als Vorausnahme eines späterhin sinnerfüllten Elements¹⁾.

Kopf des zweiten Teils (21/22).

Jener Raum zwischen A und a'', der durch den Dreioktavensprung so sehr betont wurde, wird ausgefüllt. Vom e', der Quint des Affords, führt ein Aufstieg bis zum b''; die hier notwendig werdende Umkehr (s. S. 40) leitet im Do-

¹⁾ Man wird unschwer erkennen, daß solche Formulierungen wie „Gewinnung des Tonraums im ersten Teil“, „nachträgliche Rechtfertigung des Kopfes“ usw. nur die Gestaltung dieses einen Werks zu erfassen streben; sie sind durchaus singulär gemeint und nicht übertragbar. Ihre Anwendung ist notwendig: es ist nicht möglich, die Formung einer Fantasie sichtbar zu machen, ohne weit hinauszugehen über die technischen Begriffe typischer Geltung, mit denen die Analyse zu arbeiten pflegt. Höhere Begriffe anzumenden, erfordert allerdings besondere Zurückhaltung, es soll ja nicht poetische Umschreibung, sondern strenge Festlegung objektiv aufweisbarer Züge geleistet werden; darum möchte ich auf die Singularität der genannten Formulierungen bereits an dieser Stelle nachdrücklich aufmerksam machen.

minantakkord von d-moll (V 7 bzw. V 9) durch kleine Wellen abwärts bis zum A: Beispiel 8.

Die am Ende des ersten Teils gestellte Aufgabe ist gelöst; der leere Raum wurde erfüllt. Ein freies Element kann eintreten.

Zweite Bewegungswelle (23—28).

Wie im ersten Teil folgt der Introduziona ein Aufstieg. Aber nun ist nicht mehr eine Ausfüllung der Kadenzschritte nötig, allmählich einen natürlichen Übergang zur Bewegung zu erzeugen. Hier wie dort erfolgt der Aufstieg als I—V; aber nunmehr wird bereits im 3. Takt des Teils eine gewichtige Erscheinung von Halben in fortschreitender Linearität angesetzt; wir befinden uns offenbar mitten im musikalischen Geschehen: Beispiel 9.

Der Aufstieg der Figuration beschleunigt sich; der erste Halbtakt führt vom A zum g, umfaßt eine Sept, der zweite führt von H zum b, umfaßt eine Oktave; im dritten — also freieren — Glied umspannt der Lauf eine Tredezime: cis—a'. Der folgende Takt gibt die nächste Stufe, der Aufstieg erfüllt einen vollen Takt, leitet hinauf bis zum äußeren Rand des dreioktavigen Raumes a''; Triolen des Motivs gegen Quartolen des Rhythmus gesetzt (vgl. Takt 19) verstärken die Eindringlichkeit der Bewegung. a'' wird berührt; ein erstes Aufscheinen eines Motivs betont die Erreichung eines Ziels. Indessen die Höhe bleibt nicht erhalten. In Takt 17 vollzog eine Wechsel-dominante den Umschlag, hier erfüllt ein $\frac{6}{4}$ -Afford diese Aufgabe; die Tonika der Dominante — die vorhergehende Dominante schien die Lonalität a-moll erzeugen zu wollen — wird wieder als Dominante der Tonika gefaßt; d-moll ist zurückgekehrt! d-moll $\frac{6}{4}$ —V $\frac{5}{3}$ müßte folgen. Aber die Kraft der Dominante ist so stark, daß auch ohne ihre Wiederkehr die Tonika als Lösung¹⁾ wirkt. Ausnahmeweise erscheint I $\frac{8}{3}$ nach I $\frac{9}{4}$: Beispiel 10.

1) Die Tonika erhält so einen metrischen Akzent. Dieser wäre auf a'' gefallen, wenn nicht statt der Tonika a-moll der $\frac{6}{4}$ -Afford von d-moll eingetreten wäre.

Der erste Bewegungszug des zweiten Teils ist abgeschlossen. Linear brachte er diatonischen Aufstieg von der Dominante der Tonika zur Dominante zweiten Grades, Abstieg von dort in zwei Quintschritten zur Tonika. Dieses Gerüst nun hat der Anlage einer großzügigen Wellenbewegung gedient. — Am Anfang des Werks war eine breite, langsame, Aufstieg und Niedersinken vereinigende Bewegung vorübergezogen (Takt 3—12); dann hatte ein Halt die Ereignisse abgeschwächt. Die zweite und dritte Welle (Takt 12/14 sind nicht als selbständige Welle zu zählen) waren durch den Orgelpunkt gebunden; sie bedeuteten eine Steigerung gegen die erste, aber im figurativen, nicht im linearen Sinn. Jetzt hat wiederum eine Welle sich ausgewirkt; sie war linear bewegt, gleichzeitig stark figurativ: die Prinzipien haben sich vereinigt, die erste unbeschränkte Gesamtwelle ist in Erscheinung getreten.

Zweiter Halt (27—30).

Wir sind am Ende einer nicht weiterzuführenden Entwicklung angelangt. So tritt nun ein Ruhepunkt ein: Orgelpunkt der Tonika. Die letzte Welle hatte im Aufstieg wie im Abstieg sich überstürzt. So wird ihr letzter Aufstieg verdichtet wiederholt; diatonisch steigen die Spizennoten vom d'' zum f'' dann chromatisch zum a'' . Man vergegenwärtige sich den Sinn dieser Wiederholung:

(25—30)



Der Aufstieg wird gekräftigt und gedehnt; wie die Welle den Aufstieg stärker betonte als den Abstieg, so wird hier die aufsteigende Tendenz noch einmal bekräftigt: die Bewegung des ersten Linienzugs erscheint in allmählich vollzogener Umwandlung völlig umgekehrt.

Das figurative Element bleibt wirksam; jeder der Töne erhält affordlich Aufstieg und Abstieg: Beispiel 11.

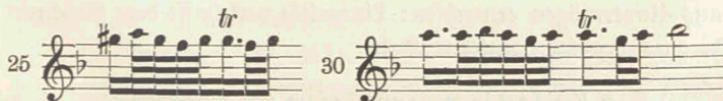
Welchen Sinn aber hat der Orgelpunkt der Tonika?

Die Auflösung des Dominantorgelpunktes, der starken Dominantbetonung von Takt 21—26 wird gegeben. Aber wir wissen, daß noch nicht der Punkt der Gestalt erreicht sein kann, der die endgültige Auflösung der V bietet. So deutet die Betonung der Tonika vielmehr an, daß der erste Kreis des Geschehens sich geschlossen habe. Indem zur Tonika mit solcher Deutlichkeit zurückgekehrt wird, erklärt die Musik den ersten Abschnitt als beendet; es ist Freiheit gegeben, eine neue Entwicklung einsetzen zu lassen.

Zweimal hat eine über die tonale Beschränkung hinausgehende Bewegung uns beschäftigt: vor dem Einsetzen des ersten Orgelpunktes schien c-moll erstrebt; vor dem Einsetzen des zweiten Orgelpunktes schien a-moll erreicht. Gebunden von der Macht des Tonika-Orgelpunktes, versucht die tonartige Bewegung wiederum, den Kreis der Ausgangstonart zu überschreiten: Ausweichungen nach IV (g), V (A) treten ein. Wir stehen offenbar an dem Wendepunkt, da nach Abschließen eines tonikalen Teils die modulatorischen Kräfte ihr Recht fordern: am Hauptwendepunkt der Fantasie. Unser Gefühl sagt uns, daß wir uns etwa im Zentrum des Geschehens befinden.

Die Mitte (30—32).

a'' ist erreicht. Man möchte denken, nun müsse die Bewegung sich beruhigen; doch nein, die Macht der Tonika ist gebrochen. Zum zweiten Male, verbreitert, scheint das Motiv auf:



Es ist um einen Ton höher gelegt: wieder wird der kritische Punkt b'' erreicht. Damit ist die Entwicklung nochmals in Fluß gebracht. Nochmals hat die Spannung schaffende Dominante sich durchgesetzt. Daß dies eben hier geschieht, wo eine Lösung geboten schien, gibt der Stelle die besondere Bedeutung. Hier müssen zwei gleichstarke Reiche einander

berühren, hier liegt die ideelle Mitte des Stück¹⁾. Wieder ein reißender Absturz bis zum A; eine kleine Welle hebt noch einmal bis zum b empor, dann tritt das zweite Mittel ein, das ein Gefühl der Mitte erzeugt: eine Trugfortschreitung. Statt d=moll I wird die Dominante zu g=moll gegeben, Fis a c es. Und nun sind wir mitten im neuen Geschehen, im Reich der Modulation²⁾: Beispiel 12.

Die zweite Hälfte.

Modulatorische Fläche (33—42).

Modulation mit ihrer phantastischen Wendungsfähigkeit hält uns gefangen. Hier liegt der zweite, der wesentlichste Höhepunkt des Werks. Hatte bisher eine kontinuierliche Entwicklung sich vollzogen, die bis zu der Intensität der gewaltigen Welle am Ende der ersten Hälfte emporgesteigert hatte (23—26, mit Nachklängen bis 30), so setzt nun umgekehrt eine Entwicklung mit einem äußersten Extrem ein, leitet allmählich zu normaler Führung zurück. Die Höhepunkte liegen beide nächst der Mitte, die dadurch um so fühlbarer hervortritt.

Außerste modulatorische Freiheit bestimmt die folgenden Gruppen. Man würde fehlgehen, wollte man um jeden Preis einen sinnvollen harmonischen Zusammenhang hineininterpretieren. Das Schweifende ist seit jeher Vorrecht der Fantasie; man sollte nicht versuchen, seine Irrationalität zu leugnen. Eine künstlerische Konsequenz liegt allerdings in den rätselhaften Akkordballungen, eine Logik ist ihnen gegeben, sonst erschiene das Unstete nicht als geprägtes Gebilde, sondern als aus Unvermögen erwachsen: Linearität verschafft dem Abschnitt den notwendigen inneren Halt.

¹⁾ Bach bezeichnet in strengeren Formen mit bewundernswerter Konstanz regelmäßig die Mitte. Eine in Vorbereitung befindliche Arbeit über die Inventionen und Sinfonien wird die Technik in allen Einzelheiten festlegen. Die Mittel der Chromatischen Fantasie sind auch in diesem Gebiet singulär zu nennen.

²⁾ Eine Trugfortschreitung begegnet auch sonst als Abgrenzungsmittel eines Mittenteils, meist allerdings an dessen Anfang. (Vgl. Sinf. G-dur: Takt 15, Sinf. C-dur Takt 10² und 11/12.)

a) 1. Gruppe (33—36). Ich gebe zunächst den Text des ersten Stückchens mit harmonischer Analyse, um zu zeigen, welche ungewöhnlichen Fortschreitungen uns hier entgegentreten: Beispiel 13.

g VII war erklingen. es'' führt zum d'' (Oktav der V), über c'' abwärts. — c'' als Sept zu d erklingend, strebt abwärts; die Spannung wird gelöst, aber h' ist statt b' als Auflösungs-ton gewählt. Zugleich werden zwei Töne des Affords unverändert in den nächsten hinübergenommen. Die Verkleinerung des Intervalls, die gehaltenen Noten lassen die Abwärtsbewegung als aufhörend empfinden. Wir sind nicht überrascht, daß die Linie wieder steigt. Chromatisch wird die Oberstimme vom h' bis zum d'' geführt, von wo sie ein Dominantakkord von a-moll, dem, wie wir erwarten, die Tonika folgt, nach c'' zurückleitet. Die Linie bietet also ein verhältnismäßig einfaches Schema:

(33—36)

Die von g-moll nach a-moll leitende Modulation erhält ihr besonderes Gepräge, indem anstatt der nach g-moll V erwarteten Tonika von g-moll (oder allenfalls von G-dur) e V, der zum vorigen Zusammenklang terzverwandte Dominantakkord auf h eintritt, indem ferner die chromatische Linie durch eine Folge dreier verminderter Septakkorde getragen wird: Akkordzusammenstellungen, die nach der reinen Lonalität der ersten Hälfte aufs äußerste erregen.

b) 2. Gruppe (37—41). Eine zweite Gruppe ergänzt den ausschweifenden, ungewöhnlichen Charakter der ersten. Ebenso kühn einsetzend, breiter gesponnen, bietet sie gegen Ende deutlicher tonale Bildungen, eine zweite Stufe, eine Rückkehr empfinden lassend: Beispiel 14.

a I wird zu b VII umgestaltet. a' c'' muß nunmehr b' des'' erzielen; das geschieht, aber unter Umwandlung der Töne als 5 und 7 der — alterierten! — Wechseldominante (b Do V

statt b I). Infolgedessen schließt sich jetzt die Dominante (zu b-moll), mit es'' an. So kommt der erste Aufstieg zustande. Man erwartet nach der Dominante wiederum das b' des'' der Tonika; die Noten werden geboten, aber als b' cis'' von d VII (ein f, das aus dem letzten Akkord liegen bleibt, könnte gar ein durch den Tonikagrundton getrübtcs f-moll VII₅ empfinden lassen). Dann freilich tritt der im Augenblick erwartete Akkord (d I6) unabgewandelt ein — der erste Zug der Beruhigung. Von dieser Tonika aus senkt sich langsam die Oberstimme; der Satz bleibt, mit Ausweichungen, von hier ab tonal. Aber freilich auf die Dominante der IV folgt (statt IV) die II mit neapolitanischer Sext; die Dominante übernimmt von ihr die Quint als None; deren Auflösung greift zugleich die Terz der Tonika voraus. So kommt trotz des rein tonikalcn Charakters eine normale Führung nirgends zustande. Die Tonika selbst wird durch VI 7 ersetzt.

Die Linie ist in Beispiel 15 dargestellt.

Kadenzfläche¹⁾.

VI 7 hat die Kadenz abgeschlossen. Durch zwei Takte wird die Stufe verbreitert, dann führt die Wechseldominante von a-moll zu einem Halbschluß in dieser Tonart, die Linie der Spitzennoten d'' c'' b' a' ein gis' beendend: Beispiel 16.

Eine zweite Gruppe schließt sich unmittelbar an; die Kadenz wird rein durchgeführt und endet mit Vorhalt der Quarte und Durterz; die Spitzenlinie nimmt zugleich vom c'' aus die eben gehörte Wendung a' gis' a' auf: Beispiel 17.

Die modulatorische Bewegung ist beruhigt; in vier Stufen ist sie zur Kadenz abgeschwächt; zum ersten Male im Stück ist ein wirklicher Abschluß erzielt: Wir befinden uns am Ende des zweiten Teils.

Der modulatorische Ausbruch ist gedämpft. Welchen Sinn hatte er? Sollte er allein dazu dienen, die Tonart der Dominante erreichen zu lassen? Und welche Bedeutung hat jenes

¹⁾ Wie weit jeweils das arpeggio geht, läßt sich nicht eindeutig festlegen. Es ist anzunehmen, daß Takt 42 und 49 massiv gemeint sind.

kurz auftretende Motiv, das uns ein thematisches Element vorauszusagen schien? Erst der dritte Teil gibt die Antworten, die wir wünschen.

Dritter Teil (49—75).

Erstes Stück: Rezitativ (49—60).

a) Erstes Glied (49—52). Ein Auftakt — wieder klingt jenes von A-dur aus durch Trugfortschreitung erreichte fis an unser Ohr: die zweite modulatorische Fläche beginnt. Zugleich tritt das Motiv wieder ein; von hier an beherrscht es eine weite Strecke. Man vergleiche die drei Formen:

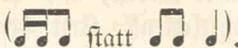


(Hervorragendste Merkmale sind Beschränkung der Hauptgruppe auf drei Noten, sowie der punktierte Wert mit zwei Nachschlägen und Triller).

des' c' folgen, und jede harmonische Verwandtschaft erscheint ausgeschaltet. Als Ges wird das fis aufgenommen, Des V2. Ein erster Bewegungszug folgt: Aufstieg zum es'', Bestätigung durch b VII₅⁶, das nun anstatt Des V das ges ausharmonisiert, von ges'' Absinken zum a'. Wieder gibt die Stufe ges den Baß (diesmal ges statt Ges, bVII2), die erste kleine Welle ist vorüber: Beispiel 18.

b) Zweites Glied (52—57). Ein zweites kleines Bewegungsgeschehen beginnt.

Doppel-b' und as' waren als b' und a' (51) aufgegriffen worden; im folgenden Taft (52) traten wiederum b' a' hervor. So setzt nun von hier aus ein Aufstieg an, das Trillermotiv einbeziehend. Langsam wird die Linie von b' über c'', die Ursprungslage von bVII harmonisiert den Ton, des''

zum es'' geführt. Ein drittes Mal wird b' a' aufgegriffen, in gesteigerter Schnelligkeit ( statt ). bV dient als Stütze, Ges ist zum F geworden: der Baß ist in Bewegung geraten. ges'' gibt wie im ersten Glied die obere Grenze, die Linie sinkt zum des'', das als Ton in Ces V2 bestätigt wird: der Baß ist auf Fes angelangt. Die Oberstimme sinkt vom fes'' zu as' g': der Aufstieg ist abgebrochen. Der Baß erreicht Es (As V7); ein Hinüberleiten der Oberstimme zum as' schließt den Abschnitt, der eine Tonika zu erreichen scheint: Beispiel 19.

c) Drittes Glied (57—60). Der Aufstieg ist beendet; die sinkende Richtung hat ein deutliches Übergewicht genommen. Noch einmal erfolgt ein Ansturm: as' wird als gis' gedeutet; wie auf bV (F) Ces V2 (Fes) gefolgt war, so folgt dem As V (Es) ein AV2 (D), ein Lauf führt vom h zum d'' empor. Aber dieser kurze Lauf ist die letzte Äußerung der Kraft. Der Baß gibt das nach dem taktweisen Abstieg erwartete Cis (Grundton von fisV); d'' wirkt als None, langsam senkt sich die Oberstimme bis zum Leitton. Dann wird der Abstieg auf kurzem Raum wiederholt, ein thematisch-kantabler Charakter tritt hervor¹⁾, ein ruhig leidvolles Absinken²⁾ scheint zur vollständigen Kadenz in fis-moll zu führen: Beispiel 20.

Beispiel 21 stelle die Linienbewegung des Gliedes bis zu der Stelle, an der die Tonika erscheinen sollte, dar.

(Zusammenfassung.) Unsere Wünsche sind befriedigt. Das bisher nur selten erschienene Motiv hat eine breite Strecke beherrscht, thematische Arbeit ist auffallend hervorgetreten. Zugleich hat die modulatorische Harmonik ihre Wirksamkeit fortsetzen können. In beiden Hinsichten bietet das Rezitativ eine neue Phase der Entwicklung. — Das harmonische Geschehen scheint mit dem Rezitativ eigentlich abzuschließen:

1) Verursacht durch diatonische Führung, Aufnahme des Rhythmus des 1. Viertels im 3. und 4., durch vollen vierstimmigen Satz.

2) Man beachte die verminderte Quatt.

Verwertung der Modulation in strafferem Zusammenhang als bisher stellt das einzige Prinzip dar, das man im Gebiet der Harmonik vom Eingang der zweiten Hälfte noch vermisse. Die motivische Arbeit hingegen erscheint mehr angedeutet als durchgeführt; sie läßt unerfüllte Möglichkeiten offen. Die Verarbeitung erfolgte unregelmäßig, als ein freies Spiel mit bestimmten melodisch-rhythmischen Elementen, unterbrochen durch die Affordschläge, deren Wucht den Gegensatz eines Schlußbietenden massiven Klangkörpers einerseits, einer Solostimme andererseits empfinden läßt, einen bedeutsamsten Zug des Rezitativs überhaupt; weder eine Konsequenz, die stärker ist als eine rein lineare Zusammenfassung von Bewegungszügen, noch ein tieferer Zusammenhang von Melodik und Schlag. Eine Fortführung der Entwicklung ist möglich, eine höhere Stufe wird sich anschließen müssen.

Zweites Stück des dritten Teils: die Auflösung des Rezitativs (60—68).

Mit Ges F Fes Es D Cis (cis) war eine gleichmäßig absteigende Baßlinie durchgeführt. c oder His sollte die nächste Stufe sein. Indessen seit cis befinden wir uns im tonalen Kreis von fis-moll; Eintreten der Stufe cis an früherer Stelle des Takts und in anderer Oktavlage, als die vorangehenden Töne gezeigt hatten, ließ einen Wechsel der Linienbewegung als wahrscheinlich empfinden — doppeltes Erscheinen einer Sequenz (b V—Ces V2; As V—a V2) rechtfertigte ihn. So findet sich nun nicht das erwartete His, sondern H (zuerst als h, vorbereitet durch h' der Oberstimme Takt 58, dann als H im Baß Takt 59): die absteigende Linie erscheint aufgegeben. Aber die Kadenz läßt noch einmal cis hervortreten (60); trotz der Unterbrechung wirkt der alte Zug sich aus, denn His folgt. Für diese Stelle war mit größter Deutlichkeit fis-moll I vorbereitet; das His bietet eine stärkste Überraschung; wir erleben eine jener charakteristischen Trugfortschreitungen, die von den Zeitgenossen zuweilen zur Erweiterung eines Abschnitts, zu engster Anknüpfung eines neuen Teils verwertet

wurden¹⁾. Statt fis I tritt die Dominante (VII) der V ein, cis=moll VII7. Ein neues Geschehen hat begonnen.

a) 1. Glied (60—63). cis=moll wird beibehalten; ein kurzer Ansturm führt zum „a“ hinauf. Die im Rezitativ beruhigte Bewegung hat einen neuen Auftrieb gewonnen. Zu cis V—cis I geben die Spitzennoten a'' gis'' fis'' e'', den Rhythmus des Rezitativ-Motivs aufnehmend: Beispiel 22.

Der kurze Abstieg und Aufschwung von Takt 60 wiederholt sich in größerem Maßstab, aus e'' ↘ his' ↗ a'' wird e'' ↘ his (!) ↗ a'', aus einem Viertel des Umfangs fünf Viertel. Am Ende des Laufs begegnet wiederum, nun aber zu  verkümmert, die Rezitativfigur; sie führt die Oberstimme mit es'' d'' weiter hinab (vorher a'' gis'' fis'' e''). Der Baß gibt wie bisher den tieferen Halbton der zuletzt erklangenen Stufe (cis—c), als Sekundakkord auskomponiert (cis I—gV2), ein letztes Aufgreifen des Rezitativprinzips; freilich tritt bereits eine Variation ein, indem als erster Akkord cis I statt fis V steht, zwischen den ersten und zweiten Schlag ein um drei Viertel vergrößerter Zwischenraum (7/4 statt 4/4) gelegt ist: Beispiel 23.

Zwei Stufen sind überschritten; ein kurzer Aufschwung umgekehrter Welle mit deutlichen Resten aus dem Rezitativ ist vorübergezogen, ein breiterer Aufschwung umgekehrter Welle mit schwächeren Andeutungen von Rezitativ-Elementen schloß sich an. Das nächste Glied wird die letzte Phase der Entwicklung liefern.

¹⁾ Vgl. Händel Sonate I (für Flöte u. bez. Baß) e-moll Takt 5 (dV statt aI); Takt 4 erschien statt eI eine VI, die augenblicklich als a-moll III ausgedeutet wird (aI folgt im nächsten Achtel); Takt 19 läßt die Wechseldominante zu e-moll statt der Tonika eintreten (wie an der Stelle der Chromatischen Fantasie; $\frac{6}{8}$ gegenüber 7-Lage). — Corellis Sonate I für Viol. und bez. Baß (op. 5) gibt im Übergang vom Allegro zum Adagio des ersten Satzes D-dur I—A V2, eine ähnliche Bildung. — Couperin liebt ähnliche Umbiegungen, doch wirken sie hier zumeist mehr als Wendungen, weniger als starke Überraschungen. Besonders reich das komplizierte Ritratto dell' amore (Les goûts réunies No. 9E; Neuauflage bei Durand). Vgl. Satz 1, etwa Takt 9—13.

b) 2. Glied (63—68). Ein gewaltiger Absturz in g V (über $1\frac{1}{2}$ Takte!), vom d'' bis zum d hinab; ein noch großartigerer Aufschwung, ebenfalls in g V (über 2 Takte) vom d hinauf bis zum c''. Wir haben die Wellenbewegung des vor dem Rezitativ liegenden Teils wiedergewonnen, wir sind zur Tonalität zurückgekehrt, das Rezitativ erscheint verdrängt. Die Septime fordert den Abstieg von der Höhe: ein eilender Lauf führt zum d hinunter. g V—I folgt, der erste Abschluß seit dem Ende des zweiten Teils tritt ein: Beispiel 24.

(Zusammenfassung.) Das Rezitativ ist unserem Gesichtskreis entschwunden. Welchen Sinn es erfülle, fragen wir nunmehr, verwundert über die Ausscheidung des so bedeutungsvoll scheinenden Elements.

Modulation besitzt ein Übermaß der Bewegung, das in keinen Schluß hinein zu retten ist. Im Verlauf jedes Stücks wird die Modulation zurückgedrängt werden müssen; hat sie — wie in der Chromatischen Fantasie — ein breites Mittelstück erfüllt, so empfinden wir, ihr sei genügend Bedeutung gezollt. Die in modulatorischen Teilen stattfindende Intensivierung des Geschehens läßt in ausreichendem Maße empfinden, die Modulation sei an diesen Stellen berechtigt, aber keinerlei Wunsch erstrebt eine Beibehaltung des Elements bis zum Schluß. — Das Rezitativ war nun aber auf der Grundlage stärkster modulatorischer Abschweifung gewonnen worden. So weicht naturgemäß mit der Wiedereinführung der klaren Tonalität auch das mit den phantastischen Elementen verbundene Rezitativ. Indessen, die Anbahnung eines motivisch arbeitenden Teils darf nicht ohne Ergebnis bleiben. Die Modulation mag ohne Nachhall sich verflüchtigen; im Gebiet der thematischen Gestaltung muß ein Wert errungen worden sein, der nicht verloren geht; andernfalls bleibt das Geschehen ohne tieferen Sinn. Das Rezitativ wurde verdrängt; aber es kann nicht ausgeschaltet sein. Von ihm aus muß sich ein Maß strenger motivischer Gestaltung entwickeln, sonst gewinnt der Ablauf keine Geschlossenheit. Daß gleichzeitig mit dem Ausscheiden des Rezitativs Repriselemente

eintraten — Tonalität, Wellenbewegung — darin liegt eine Andeutung, der letzte Abschnitt stehe bevor: unsere Wünsche dürfen bald Erfüllung finden.

Drittes Stück des dritten Teils: Die Entstehung des Finales (68—75).

Erstes Teilchen (67—69). Bereits die Kadenz der Unterdominante, die den Abschnitt beschließt, bringt eine erste Wiederkehr von Rezitativbestandteilen; deutlich klingt der Schluß der *fis*-moll-Kadenz an:

The image contains two musical excerpts. The first excerpt, labeled 'NB.' and 'tr', shows measures 60 and 61. The second excerpt, also labeled 'NB.', shows measures 67 and 68. Both excerpts are in G minor and feature a diminished quartet (F#4, C5) in the upper voice.

NB. Man beachte insbesondere die Wiederkehr der verminderten Quatt.

Nun tritt das motivische Element stärker hervor; dreimal erscheint sequenzierend der Triller — zum erstenmal hat die thematische Arbeit feste Form angenommen. Der nächste Takt bringt die Kadenzformel ein zweites Mal. Ein weiteres Element dichter Thematik ist eingetreten.

Die Fortführung gewinnt wiederum ihre Gesetzmäßigkeit aus dem Gang der Linearität. Wir hatten festgestellt, daß dem abweichenden Schritt *cis* H, als das *cis* ein zweites Mal erschien, ein *cis* His folgte. Als *cis* ein drittes Mal erklang (61), folgte wiederum die kleine Untersekunde, nunmehr in der Form *c* (63). — Die Oberlinie war vom *a*' über *gis*' *fis*' *e*' *es*' nach *d*' gelangt. Nun erreicht die Gesamtweite im Baß *d* (63), das *c* erscheint suspendiert. Ein *c*''' der Oberstimme (65) scheint den Baß und zugleich die Oberlinie weiterzuführen. Die Sert verlangt Auflösung; zu den Kadenzschritten erklingt *c*' *b*' (67). Die Takte 68/69 schließen *a*' *g*', die natürliche Fortsetzung, an, nachdem ein dreifacher kurzer Aufstieg des

Rezitativmotivs (b' bis es'', a' bis c'', fis' bis a') den Raum zwischen es'' und a' (bzw. b' und fis') erfüllt hatte. a' wird als g VII — mit einem Rezitativschlag — auskomponiert. Als Baß erklingt hier eine Wiederholung des c, trotz der Unterbrechung der Linearität durch die Kadenzschritte d G, trotz der Übernahme der Stufe c durch die Spizelinie; hier wie in Takt 59/60 hebt der Einschub eines der Linie fremden Tons die Kontinuität der Linie nicht auf: Beispiel 25.

Beispiel 26 stellt die Grundlinie des ganzen Formglieds dar, vom Ende des Rezitativs an.

b) 2./3. Teilchen (69—72). Wie in jener fis-moll-Kadenz erfolgt ein plötzlicher Einbruch: statt der Tonika (g-moll I) trägt die VII. Stufe der Dominante (d-moll VII) den Schlußton der Kadenz (g'): nach 1½ Takten bereits weist der Abschnitt einen Bruch auf. Ein breiter Auftakt führt, dem Kopf der beiden ersten Teile, dem Aufstieg des Rezitativ-Anfangs verwandt, hinauf zum f'':

Kopf II (26). Rezitativ 50.

69. (vgl. auch oben 69, 1. Hälfte).

Die Folge der Spizennoten liefert f'' g'' a''. Die nach a' g' f'' zu erwartende Fortsetzung absteigender Führung wird vom Baß übernommen, der über d c B A zu einem Halbschluß hinleitet (d-moll V); ein zweiter schwerer Einschnitt tritt ein. Ein majestätischer Lauf¹⁾ durchmisst, in der Mitte durch Aufwärtswendung unterbrochen, den Raum von 2½ fallenden Oktaven. Er nimmt die von a'' und A kommende Linie in g'' und g auf, springt — zum drittenmal empfinden wir den

¹⁾ Der Charakter wird durch das Eintreten von Sechzehntelfolgen erzielt.

Schritt A Fis¹⁾ — nach g V ab, eine Trugfortschreitung bietend, die einen dritten Einschnitt erzeugt.

Kleingliedrige Abschnitte werden regelmäßig als Überleitungsteilchen rezipiert: wir spüren ein Geschehen, Vorbereitung eines letzten größeren Gebildes. Aber freilich, noch blieb unklar, welchem Ziel die Entwicklung zustrebe. — 2. und 3. Teil des Gliedes: Beisp. 27.

c) 2. Glied (72—75). Rezitativvorschlag und Seufzermotiv bestätigen die Stufe Fis; die Oberstimme gibt, die Spitzenlinie vom f'' aus weiterleitend, es'' und d''. Dem Lauf, der das zweite Glied eröffnete, entspricht eine verwandte Bildung, die in kleiner Welle (d ↗ es' ↘ fis) g V bestätigt. Eine größere Welle schließt sich an (fis ↗ c''' ↘ c''), mit dem

Rhythmus der Kadenz () zum zweiten Erscheinen des Seufzermotivs — c'' h' bietet die Linie der Oberstimme — überleitend. Wie zumeist im eigentlichen Rezitativteil, folgt der Schlag nach dem Seufzer; wie dort gibt der Bass einen chromatischen Abstieg von der letzten Stufe her (Fis—F), wie dort baut sich ein Sekundakkord über dem zweiten Grundton auf. Das Rezitativ ist wiedergekehrt: die Bassschläge, das Motiv, die Auftakte, der Triller — der dreigliedrige Abschnitt hat eine Rekapitulation vollzogen. Das Rezitativ ist, gereinigt vom modulatorischen Übermaß, wieder in sein Recht eingetreten, ja es hat Momente einer strengeren Gestaltung erfahren: das Ziel des Gesamtgeschehens scheint nahe zu sein.

Der Bass schließt an F die Stufen e und d an; eine Kadenz in d-moll folgt. Von c'' h' wird über a'', dann f'' e'' nach d'' geleitet, zugleich wird die Linie c'' h' durch a' aufgenommen, über g' nach fis' geführt. Zum letztenmal in dieser Reihe erklingt das Seufzermotiv, durch die Durterz einen Abschluß andeutend: Beispiel 28.

Die Grundlinie dieses letzten Stückes (2. 3. Glied) wird in Beispiel 29 dargestellt.

¹⁾ A wirkt aus Takt 70 nach; so daß die Gesamtlinie ein A Fis hervortreten läßt. Die reale Stimme betont den Sprung durch die Führung g e cis ↗ e ↘ Fis, eine fallende Sept (!).

Schlußstück (75—79).

d-moll ist erreicht, durch eine Kadenz bestätigt; die modulatorische Bewegung hat sich beruhigt. Ein dritter Halt tritt ein, Orgelpunkt der Tonika, nun das endgültige Gegengewicht gegen die Dominantstrecke des ersten Teils gebend.

Die Rezitativ-Motive hatten eine gewisse Selbständigkeit gewonnen. Sie waren beim ersten Erscheinen nur frei aufeinander bezogen, hatten jedoch bereits im Überleitungsteil (68—74) Ansätze einer strengeren Behandlung gezeigt. Jetzt wird die letzte Konsequenz dieses Entwicklungsansatzes spürbar. In unbeirrbarem Wechsel setzt jeder Halbtakt mit dem Seufzermotiv ein, das stetig sich chromatisch senkt, bis der Leitton zum Schlusse führt, den das Trillermotiv in einmaliger, krönender Wiederkehr verstärkt¹⁾: Beispiel 30.

Jedes dieser Viertel erhält einen figurativen Auftakt — ein zweiter Zug strengster Prägung. Die übrigen Stimmen geben Viertel für Viertel jene Rezitativschläge, das chromatische Sinken begleitend (die Halte bezeichne ich durch Bögen): Beispiel 31.

So hat das Motiv eine rhythmische und lineare Konsequenz gewonnen, die nicht überboten werden kann: wir stehen am Ende der Entwicklung²⁾.

Zusammenfassung.

Aus einer einfachen Kadenz entwickelt sich eine breite Welle. ^{1—2}
Auf einen kurzen Aufstieg, der die Schritte I—V noch enthält, ^{3—12 (3—4);}
folgt ein langer, mehrere Züge umfassender Abstieg. Die Be- ^{5—6; 7—12)}
wegung erlahmt.

Über einem Orgelpunkt entwickelt sich eine zweite Art der ^{13—20}
Welle, die figurative. In immer stärkerem Anlauf weitet sie den

1) Man beachte, wie der Halt auf der Dominante die Lonalität hervorhebt. Bereits Schenker wies auf diesen Zug nachdrücklich hin.

2) Die Auftakte geben verschiedene Auskomponierung einer 3-tönigen Figur; wir verzichten darauf, mit ihnen unser Bild zu belasten. Vgl. Ausgabe Schenker S. 30; man findet dort auch die von Griepenkerl überlieferte Forkelsche Verzierung des Urtextes, zugleich deren kritische Betrachtung.

Tonraum, bis eine Spannung von drei Oktaven das Ergebnis festlegt.

- 21 ff. Die figurative Bildung des Anfangs ist nachträglich gerechtfertigt; zum zweitenmal findet sie Verwendung. Der gesamte
- 23 ff. wonnene Tonraum wird durchmessen, dann vereinigen sich die beiden Wellentypen; ein erster Höhepunkt entsteht; stärker bewegte tonale Bildung kann nicht in Erscheinung treten.
- 27–30 Ein Halt der Tonika fängt das Ende der Welle auf, bereitet
- 30–32 scheinbar einen Abschluß vor. Aber eine neue Spannung wird am Ende des Teils fühlbar, allein das Ende einer Entwicklung war angedeutet.
- 32–49 Modulatorische Freiheit bricht, kaum vorbereitet, mit Gewalt hinein. Sie wird beruhigt. Aber die neue Macht hat sich
- 49–60 Bahn gebrochen. Zum zweitenmal wird ihr das Feld gegeben; zugleich verdichten sich Andeutungen eines Motivs. Ein Rezitativ entsteht, Motivansätze, von Schlägen durchbrochen. Die Modulation erhält nunmehr ein strenges lineares Rückgrat, sie gewinnt durch die Erzeugung des Rezitativs einen Sinn: der plötzliche Einbruch hat ein positives Ergebnis gezeitigt.
- 60–67 Die Modulation ist nunmehr überflüssig: sie wird durch Rückkehr
- vgl. 65 ff. der Elemente des ersten Teils verdrängt, mit ihr die Bestandteile des Rezitativs. Ihrer aber bedarf das Stück noch,
- 68–74 denn die motivische Entwicklung hat bisher keinen Grenzpunkt erreicht. So holt ein kurzer Überleitungsteil die gewonnenen Züge wieder hervor; zugleich nähern wir uns wieder der reinen Ausgangstonalität.
- 75–79 Schließlich gewinnen in einem letzten großen Halt die Motive ein wirkliches Leben; in unüberbietbarer rhythmischer und linearer Strenge bilden sie einen Schlußteil, dessen Chromatik zugleich jenen typischen Charakter trägt, den wir als kodial, schließend empfinden.

Allmähliches Gewinnen einer nicht mehr zu steigenden Bewegung; dann Rückführung eines irrationalen Schweifens auf ein Maß; Entstehung eines motivischen Materials aus dem Untergrund des unstillen Wechsels; Kristallisierung dieses Materials mit Beihilfe der zurückkehrenden Bewegungsart des

ersten Teils. Das sind die Elemente, aus denen die Gestalt der Chromatischen Fantasie erwächst. Zwei Entwicklungen, die einander entgegengesetzt sind und demselben Gebiete (dem harmonischen) angehören, also zusammenwirkend erfaßt werden, als Kräfte, die von einer Grenze der Möglichkeiten (von fehlender Bewegung her) bis zum Extrem (stärkste Bewegtheit) hinüber das ganze zugängliche Gebiet erfüllen. Aus diesen Elementen, die an sich bereits eine geschlossene Entwicklung darstellen, entsteht eine zweite, die ein nicht überschreitbares Ziel erreicht. Sie wirkt so ebenfalls als vollständiger Ablauf. Das Abklingen des zweiten Bewegungskomplexes wird durch Steigerung eines dritten überdeckt:



So wird das Werk als ein einziges Geschehen empfunden. Gestalt aber hat eben ein Gebilde, in dem kein überflüssiges Glied mitgetragen wird, ein Gebilde, dessen Stücke in jedem Falle einen unverrückbaren Sinn, ein von Willkür freies, festes Gefüge offenbaren. Dazu bedarf es nicht einer Form mit Wiederkehr der Teile: die wiederholungslose Fantasie vermag nicht minder eine Einheit zu bilden als ein Stück schematisch sichtbar zu machender Form.

Fantasie und Fuge¹⁾.

Ein in sich sinnvolles, gerundetes Geschehen — das ist tiefste Erfüllung einer Gestalt. Und daß dieses Geschehen in jedem Zusammenhang zur Grenze der Möglichkeiten vordringt, gibt ihm den Wert des in seiner Art nicht mehr zu überbietenden Kunstwerkes. Welchen Sinn kann die Zusammenstellung eines solchen, keines Zusatzes bedürftigen Werkes mit jenem andern, der Fuge, haben?

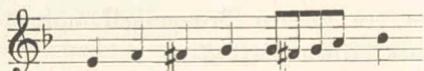
Wir betrachten die Bildung des Themas der auf die

¹⁾ Von den vorhandenen Handschriften verzichteten P 275, P 551 und Dresden auf die Fuge.

Fantasie folgenden Fuge (d-moll). Ein chromatischer Aufstieg von der Dominante zur kleinen Sept, die durch Tonwiederholung und Wechselnote bestätigt wird, eröffnet das Thema:



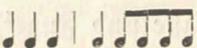
Die Figur wiederholt sich, eine Quart tiefer. Sie steigert sich: Die Linie bestätigt nicht einfach das erwartete g' wie zuvor das c'', sondern sie steigt bis zum b' empor, durch die Überschneidung die Beziehung zum vorigen Teilchen verstärkend:

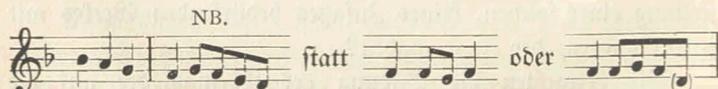


Wie in der Fantasie wird die None der Dominante Anlaß zum Abstieg, der zur Tonika zurückführt. Er wird zweimal unterbrochen. Warum?

Der erste Ton trägt als ohne unmittelbar folgende Tonika einsetzende Dominante einen Akzent. Die Sept erhält ihn durch Halt und Bekräftigung, die Sekund infolge des Sprunges, mit dem sie erreicht wird, die Quart schließlich wie die Sept. Der Aufstieg zur Sext ist unerwartet; so gewinnt auch sie einen Akzent. Das Thema erzeugt so einen kontinuierlichen Takt:



Der Rhythmus  hat sich hervordrängt. Dementsprechend erhält nun auch der sechste Takt solche Bewegung. Bei gleichbleibender Bewegungsrichtung erscheint nun aber Rhythmuswechsel nicht als gerechtfertigt; so tritt hier eine Richtungsunterbrechung ein, statt des Halts legt die Obersekunde sich hinter den ersten Ton des Taktes:



Danach erhält der 7. Takt einen Akzent, indem die diatonische Bewegung hier abschließt. In beiden Fällen wird

deutlich, daß die Unterbrechung der Erzeugung des Taktmaßes dient; im ersten wird die Bewegung aufgehalten, damit der Rhythmus der ersten Taktpaare erhalten bleibe, im zweiten, damit nicht die Tonika auf ein zweites Viertel des bisher als dreiteilig empfundenen Taktes falle.

Die Tonika ist, wenn ihr die Dominante voranging, regelmäßig Akzentträger. So besitzt auch der 8. Takt einen Akzent — das Thema zeigt in der inneren Akzentuation einen reinen $\frac{3}{4}$ -Takt:



In drei Stufen vollzog sich hier zugleich Sequenz und Intensivierung. Im Raume zweier Takte erfüllt sich ein lineares Geschehen, im Raume der acht Takte ist ein streng in sich geschlossenes Gebilde gestaltet, straff einsetzend und schroff durch die Kadenz abgeschlossen. Ein Gebilde, das Linearität nicht als Grundlage eines verschleiernden, auskomponierenden Satzes verwertet, sondern sie unmittelbar ausspricht; das einen strengen, kurzgliedrigen Rhythmus erzeugt; das auf kleinen Raum verdichtet ist. Dieser Art sind die Elemente jedes Fugenthemas; darum wirkt der Beginn der Fuge nach einer Fantasie, einem Präludium wie der Einsatz des Donners in das Klingen des Windes. Alles Geschehen ist hier bedeutsam gesteigert: eine strengere Kunst hat eingesetzt.

Das Thema ist ein abgeschlossenes Gebilde unveränderlicher Struktur. Daher kann es beliebig oft wiederholt werden, während die Fantasie eigentlich stets unwiederholbare Bildungen zeitigt. Und wie das Thema, so seine Verarbeitung: die Tatsache, daß das Thema so tief durchgebildet wirkt, verlangt auch vom Zwischensatz eine feste Prägung. Auch die Teilchen, in denen das vollständige Thema nicht eintritt, sind im wahren Fugestil wiederholbar. Infolgedessen erscheint die

Form der Fuge nicht mehr wie die Fantasie als eine Arbeit, in der das Zusammenstimmen der Teile einem geheimnisvollen Abwägen, einer nur psychisch erklärbaren, feinfühligsten Organisation verdankt wird: die Fuge ist Objekt sichtbaren Könnens, künstlerischer Technik.

Die Chromatische Fantasie erzeugt in ihrer Entwicklung motivische Bildungen. Sie haben mit denen der Fuge nichts zu tun, — um so ungetrübter tritt die Funktion der Fantasie in Erscheinung. — Die motivischen Ergebnisse bleiben auf rhythmische Erscheinungen, eine konstante Linearität beschränkt. Weder die rhythmische noch die lineare Führung besitzt jene Mehrgestaltigkeit, die im Thema herrscht. Rhythmus und Linie verwirklichen jeweils nur eine unzähliger Möglichkeiten; sie befinden sich hier in einer primitiveren Welt, als wenn sie dem Fugenstile dienen, in dem sie in hohem Maß nicht allein Träger, sondern zugleich — wie etwa die Analyse des Themas zeigt — Objekt des Geschehens sind.

Eben diese Vielheit der Bildungen, die Dichte verschiedenartiger aufeinanderstoßender Gebilde verlangt von solchen Stücken eine strenge Form. Das einfachere Geschehen der Fantasie kann auch ohne Hilfsmittel verstanden werden; die Fuge muß in jedem Augenblick das vielfältige Geschehen straff zusammenfassen. Die Wiederholung vollzieht hier nicht etwa nur eine Verdichtung oder eine Verschönerung; sie ist unentbehrliches Formelement. Die Fuge bedarf ihrer im Gegensatz zur Fantasie¹⁾.

Es folgt hieraus auch eine wesentliche Erkenntnis für die wissenschaftliche Betrachtung: die Form der Fuge muß in allen

¹⁾ In der Fuge zur Chromatischen Fantasie finden sich Wiederholungen von Takt 97 ab. 97 ff. = 49 ff.; 107 ff. als Thema unvollst. mit Imitation der Schlußakte greift 60 ff. auf. 118 ff. gibt neues Material, das 147 ff. wiederholt wird; 126 ff. gibt 85 ff.; 131 ff. = (90) 91 ff.; zu 140 ff. vgl. 76 ff. der Schluß (154 ff.) bringt 131 ff. noch einmal, durch die Tatsache einer dritten Wiederholung eine Koda andeutend. — Als Muster einer Wiederholungsfuge möchte ich Klavierübung, 2. Partite zitieren; man kann schwerlich eine strengere Form sich vorstellen; die vorliegende Fuge ist verhältnismäßig frei gehalten.

Einzelheiten mit handwerklichen Mitteln hergestellt sein, mit Mitteln, die an jedem Werk ihre Gültigkeit, ihre Kraft der Zusammenfassung beweisen könnten. Solche Mittel sind prinzipiell — so wenig die Aufgabe bisher gelöst sein mag — formulierbar. Die Fantasie hingegen soll die freie Schaffenskraft ausleben lassen; verwendet sie schematisch zu verwertende Elemente, so wird sie trocken erscheinen: hier fehlt der Zwang, der in der Fuge die Rechtfertigung einer typisierenden Technik liefert. Die Mittel, die in der Fantasie sich auswirken, müssen einzigartig sein; ihre Art, ihre Zusammenstellung muß als derart individuell sich auswirken, daß die Empfindung einer handwerklichen Gestaltung nicht aufkommen kann. Solche Mittel können naturgemäß nur mit singulären Begriffen erfaßt werden, mit Formeln, die nur dieses eine Mal gelten möchten, nicht einem andern Werk gegenüber wiederholt werden sollten. (Vgl. o. S. 34 Anm. 1).

So läßt sich in mehrfacher Hinsicht der Sinn begreifen, den die Zusammenstellung von Fantasie und Fuge hat. Sie bietet technisch Gegenüberstellung einer einfachen Linearität und Rhythmik gegen eine in kleinem Raum wandelbare, innerlich entwicklungsfähige; einer freien Metrik gegen ein strenges Gleichmaß des Taktes; einer ungebundenen Form gegen eine feste Prägung. Im tiefsten Grunde: Gegenüberstellung eines lockeren, duftigen, weit umherschweifenden Geschehens und eines verdichteten, harter Formung unterworfenen. — Beiden Gebilden erwächst gewaltiger Gewinn aus der Vereinigung: der Fantasie, die im Allgemeinen zerfließen könnte, entsteht ein Rückgrat: da dem folgenden Stück große Festigkeit gesichert ist, darf das vorangehende umso ungezwungener sich geben. Der Fuge, die in der Eingeschränktheit eine Einbuße erleiden könnte, wird höchste Rechtfertigung der Enge und Härte: weil sie das vorangegangene Werk stützen soll, kann sie nicht anders sein als unbeugsam. Niemand vermöchte ihr vorzuwerfen, was vielleicht, stände sie allein, gegen sie sprechen würde.

Der Gegensatz der Stücke läßt die feinen Züge der Fantasie,

die Kraft und Stärke der Fuge wundersam und deutlich hervortreten. Vielleicht hat kein Zeitalter eine tieffinnigere Vereinigung erzeugt als diese einer singulären und einer typischen Gestalt.

Anhang. Philologisch-historische Betrachtungen.

Ein Autograph der chromatischen Fantasie ist leider nicht erhalten. Eine Reihe guter Abschriften gibt dennoch Gewähr einer zuverlässigen Textfeststellung. Als erster hat Bischoff (s. o. S. 26 unten) eine ausreichend kritische Ausgabe veranstaltet; der — spätere — Abdruck der Fantasie in der Bach-Ausgabe (Bd. XXXVI), den Ernst Naumann 1890 besorgte, bietet zu Bedenken wenig Anlaß. Die Ausgabe Schenkers (1909) gibt mit Ausnahme weniger Stellen eine Wiederholung des dort gebotenen Textes. Freilich in einer Hinsicht erweckt der Text jener Ausgabe ein falsches Bild: die Angaben des forte und piano gehen auf eine einigermaßen unzuverlässige Handschrift zurück¹⁾. Wir verdanken die dynamischen Zeichen einer Kopie, die einerseits nicht das Original zur Vorlage gehabt haben kann²⁾, andererseits das Bild der Vorgängerin in mehr-

¹⁾ B.B. P 577.

²⁾ B.B. P 577 gibt die arpeggio-Stellen in genauen Werten geschrieben, ebenso B.B. P 551 und P 1152. Da die Handschriften gemeinsame Fehler haben — zwei in Takt 2 des Rezitativs, einen in Takt 65 —, entfällt die Möglichkeit, daß die Umschreibung des arpeggio bei den verschiedenen Abschriften selbständig vorgenommen wurden. Nun gibt allein P 551 Urtext und ausgeschriebenes arpeggio (den Urtext P 626 hat nachträglich Grassnick eingesetzt), also kann von den drei Kopien nur P 551 die dem Original am nächsten stehende sein; sie ist, wie Anm. 19 zum Notentext gezeigt wird, selbst nur Kopie. — In Takt 65 fehlt P 551 sowie P 1152 die letzte Note, P 577 ergänzt sie falsch (b' statt d'); P 1152 kann also auf P 577 nicht zurückgehen. P 577 ist Kopie von P 551; da P 551 selbst nicht als direkte Abschrift gelten darf, kann P 577 bestenfalls Abschrift dritten Grades sein.

Da P 551 die Fuge nicht enthält, müssen P 577 und P 1152, die wie gezeigt werden wird, voneinander unabhängig sind (s. Notentext Anm. 9 u. 10), entweder noch eine zweite Vorlage oder eine mit P 551 gemeinsame Vorlage gehabt haben. Die zweite Annahme ist um so wahrscheinlicher,

facher Weise veränderte. Der Benutzer hat die Handschrift für seinen praktischen Gebrauch bearbeitet: statt des Violinschlüssels steht der dem Schreiber offenbar geläufigere Diskantschlüssel (!), eine Reihe von Angaben für die Verteilung der Noten auf die Hände (RL), eine Fülle von Vortragsbezeichnung wurde eingefügt, in der Tuge mehrfach Pedal gefordert. Ob Schreiber und Bearbeiter eines sind, läßt sich kaum feststellen; jedenfalls ist eine Nähe Bachs wegen der Art der dynamischen Behandlung des Stücks durchaus als unwahrscheinlich anzusehen: die Darstellung widerspricht vielfach dem Gang der Linie, des Geschehens.

Unter den Handschriften fällt die Forkelsche¹⁾ durch eigenartige Varianten des zweiten Kopftaktes und des ersten Rezitativtaktes auf. Es erscheint als nicht ausgeschlossen, daß im ersten Fall Forkel eigenwillig geändert hat (um 64tel zu vermeiden), im zweiten sich verlesen hat (die Differenz bezieht sich allein auf Versetzungszeichen). Die Varianten werden von keiner selbständigen Abschrift bestätigt; die von Naumann als zweite Gruppe bezeichneten Handschriften bilden eine eigene Gruppe wohl der Überlieferung, belegen aber nicht etwa eine eigene Fassung des Originals²⁾.

Eine leider verschollene Handschrift bot eine primitivere

als die Kopien offenbar derselben Hand entstammen. P 551 zeigt, am Ende undeutlich den Namen Gebhard (ti?). Eitner erwähnt einen Bratschisten Gebhard, der um 1741 in der Berliner Hofkapelle tätig war; er mag nebenbei Kopistendienste geleistet haben (Quellenlexikon IV 187). Die Handschriften gehören allerdings wohl erst dem letzten Drittel des Jahrhunderts an.

1) B.B. P 212.

2) P 1089 aus Sammlung Hauser, die einzige Handschrift, die B.B. seit dem Erscheinen der Ausgabe der Bach-Gesellschaft erwarb, ist jene Abschrift des Forkelschen Exemplars, die als Vorlage für den ersten Druck diente, wie aus rot eingezeichneten Umänderungen, die sich entsprechend dann im Druck finden, leicht zu ersehen ist. P 228 ist offensichtlich eine Abschrift dieses Drucks. Er erschien à Leipsic au Bureau de Musique de C. F. Peters (Verlagsnummer 74) in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts.

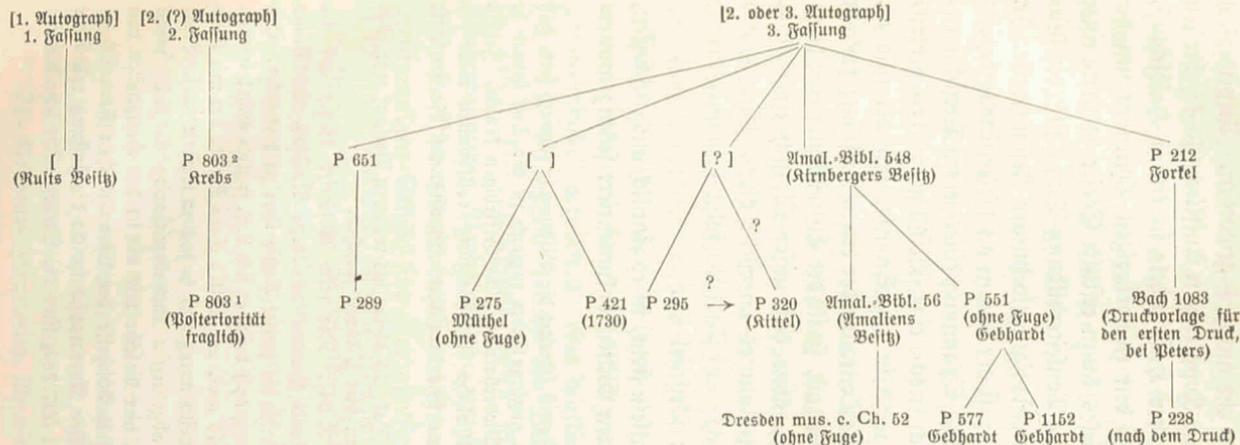
Fassung der Fantasie¹⁾. Statt der Takte 3—20 finden sich 21 Takte. Von diesen sind die beiden ersten — jetzt durch Abstieg und Aufstieg als gegensätzlich zu empfindenden — identisch. Bis zum letzten Takt beherrscht ununterbrochene Achtelbewegung den Teil. Infolgedessen wird insbesondere Takt 13—16 die Folge V7—I3—V3—I8 (über Orgelpunkt V) deutlicher. Die Wechseldominante — Takt 17 — erklingt ohne Aufhebung des Dominatororgelpunktes; an Stelle der wenigen Takte, die jetzt den Akkord zum Halbschluß führen, treten $D_0 V - V7 - I_4^6 - VI2 - D_0 V - V$ als Stufen einer freien Kadenzfolge hervor.

Wir haben hier offenbar eine frühere, eine erste Fassung der Fantasie vor uns. Der Sinn der späteren Umarbeitung ist unschwer zu erkennen. Bei der Besprechung des Werkes zeigte sich in hohem Maß ein Fortschreiten des Geschehens, eine musikalische Entwicklung. In den späteren Teilen der Komposition stand solche Zielstrebigkeit offenbar bereits zur Zeit der ersten Niederschrift fest. Der erste Teil hingegen war hier in die allgemeine Bewegung noch nicht einbezogen; die stetige Achtelbewegung etwa — um einen markanten Zug herauszugreifen — machte die Empfindung einer Stufenfolge, eines Fortschrittes geradezu unmöglich. Dieser Teil hatte nicht den Grad von Singularität, den die späteren Abschnitte bereits besaßen: es blieb ein Mißverhältnis. Bach tilgte es, indem er die Stücke des Teiles als verschiedenartige Abschnitte, denen jeder eine höhere Stufe, ein späteres Stadium als der vorangegangene erreicht, fühlen ließ, auseinanderlegte. Jetzt erst wurde die Fantasie ein homogenes Gebilde²⁾.

1) Bach-Ausg. XXXVI S. 219/220; sowie die Ausgaben von Schenker (Universal-Edition) und Busoni (Breitkopf u. Härtel; Busonis Simrock'sche Ausgabe entbehrt dieser Ergänzung). Erster Abdruck in Bachs Klavierwerken Edition Peters Nr. 207. Variante I S. 49. Über die russische Handschrift vgl. B.-A. XXXVI S. XLII; Spitta, Bach Bd. II S. 842. Die bedeutendsten Abweichungen nach Takt 24 sind in den Anmerkungen zur Beilage kurz erwähnt. Vgl. dort Anm. 5, 9, 14, 19.

2) Schenker setzte Wiederholungszeichen ein (für Takt 3—24); er hatte offenbar keinen handschriftlichen Anhalt; ein solches Verfahren muß auf

Die Handschriften der Chromatischen Fantasie. [] verschollen.



Die Zugehörigkeit der Handschriften wird festgelegt:

für P 212 durch S. 35 u. Anm. zum Notentext 3, 9, 17; vgl. auch 1, 10, 12, 18;
 für P 228 durch S. 36 Anm. 1. u. Beilage Anm. (f. P 212);
 für P 275 durch Beilage Anm. 3, 9, 12, 13, 15, 17, 18;
 für P 289 durch Beilage Anm. 3, 5, 9, 13, 15, 17, 18, 23;
 für P 295 durch Beilage Anm. 1, 3, 6, 9, 13, 17, 18;
 für P 320 durch Beilage Anm. 1, 3, 6, 7, 9, 13, 17, 18;
 für P 421 durch Beilage Anm. 3, 5, 9, 12, 13, 15, 17, 18; vgl. auch 1;
 für P 551 durch S. 35 u. Beilage Anm. 2, 3, 9, 10; vgl. auch 13, 17, 18, 19;
 für P 577 durch S. 34 u. 35 (mit Anm. 1) sowie Beilage Anm. 2, 3, 9, 10;
 vgl. 13, 17, 18, 19;

für P 651 durch Beilage Anm. 3, 5, 9, 13, 15, 17, 18, 23; vgl. auch 1;
 für P 803 durch S. 38 mit Anm. 1 u. Beilage Anm. 3, 4, 5, 7, 9, 10, vgl. auch
 12, 13, 17, 18;
 für P 1083 durch S. 56 Anm. 1 u. Beilage Anm. vgl. P 212;
 für P 1152 durch S. 35 Anm. 1 u. Beilage Anm. 2, 3, 9, 10; vgl. auch 13, 17,
 18, 19;
 für Amalbibl. 56 durch Beilage Anm. 2, 3, vgl. auch 9, 13, 17, 18, 19;
 für Amalbibl. 548 durch Beilage Anm. 2, 3, 17, 18; vgl. auch 9, 13, 19;
 für Dresden mus. c. Ch. 52 durch Beilage Anm. 2, 3, 18, vgl. auch 9, 17, 19.

Zur Ruffs'schen Handschrift ist heranzuziehen S. 36/7 und Beilage Anm. 5, 8, 14, 21. In bezug auf Veränderungen des Autographs vergleiche man Beilage Anm. 5, 15, 17 (19). Man beachte, daß P 421 bisher als die beste Handschrift galt. P 651 wurde zeltweise fälschlich als Autograph angesehen; jedenfalls ist diese Handschrift weitaus die zuverlässigste. — Die Handschriften der P-Melche gehören B. B. (Staats-Bibliothek Berlin); die genaue Signatur ist mus. ms. Bach P... Die Bibliothek der Prinzessin Amalie ist Eigentum des Joachimsthaler Gymnasiums, gegenwärtig als Leihgabe in den Räumen von B. B.

Das Geschehen war ein anderes geworden. Ursprünglich zeigte der Teil nach dem Kopf kurzen Aufstieg (3—4), breiten Abstieg (5—12), Halt; der Halt endete in einem Halbschluß, der ziemlich unvermittelt den zweioktavigen Tonraum um die Hälfte erweiterte¹⁾. Dieses kaum erfüllte Gebiet bedurfte einer Füllung, darum folgte die Tonleiterbildung Takt 21 ff (der heutigen Fassung), dann die erste figurativ-lineare Gesamtwelle. In der heutigen Fassung nun ist der Raum an dieser Stelle bereits mehrfach durchmessen. Die Spannung eines leeren Dreioktavensprungs verlangt freilich noch eine Bestätigung des gewonnenen Umfangs, doch nicht in der Schärfe, wie der nur ein einziges Mal durchmessene Tonraum der ersten Fassung; schließt sich die Welle unmittelbar an, so ist der Entwicklung eine deutlichere Richtung gegeben, ohne daß unser Wunsch einer Auswertung des Dreioktaven-Raumes unerfüllt blieb. Eine Handschrift bietet diese Fassung; auf Takt 20 folgt hier unmittelbar der Ansatz der Welle²⁾: Beispiel 32.

Da die Handschrift allein steht, ist es ziemlich ausgeschlossen, daß wir hier Bachs letzten Willen dokumentiert sehen; immer-

strengste verurteilt werden. Gewiß schreitet die Bildung so schwach fort, daß eine Wiederholung vielleicht anginge; aber zugleich ist der Teil bereits so singulär gestaltet, daß die Wiederholung nicht befriedigen könnte. Jedenfalls, selbst wenn die ästhetische Rechtfertigung vollkommen wäre — man müßte doch wohl einen sehr deutlichen Hinweis auf die Herkunft dieser Zeichen verlangen.

¹⁾ Das Kontra-A von Takt 23 bleibt im weiteren Verlauf unberücksichtigt, sonst müßten wir von vier Oktaven sprechen.

²⁾ B.B. P 803. S. 185 u. 345. Die erste Abschrift dürfte auf die zweite zurückgehen. Der Band stammt aus dem Nachlaß von Bachs Schüler Krebs. Vermutlich ist die zweite Kopie ihm zu verdanken. Ein ausreichend beglaubigtes Autograph befindet sich B.B. freilich nicht; immerhin besitzt diese Bibliothek als mus. ms. 12011 einen Band, der mit ziemlicher Sicherheit als größtenteils autograph betrachtet werden darf. Etwa die stete Verwendung der abgekürzten Autorbezeichnung di JLK spricht dafür. Die Handschrift ist hier dieselbe wie die in den Hauptteilen von P 803, dieselbe wie die der 2. Abschrift der Chromatischen Fantasie. — Für die Existenz eines mittleren Autographs spricht die Fassung von Takt 25 und 30, mehr noch Takt 50; doch sind die Stellen nicht sehr beweiskräftig.

hin möchte ich die Authentizität der Fassung nicht bezweifeln. Es ist freilich nicht leicht, die Folge der drei überlieferten Darstellungen festzustellen. Vielleicht hat Bachs zweites Autograph — wenigstens mit zwei Autographen müssen wir rechnen — ursprünglich das im „Krebschen“ Sammelband überlieferte Bild geboten; aber allerdings, es könnte dort auch von Anfang an der heutige Text fixiert gewesen sein; dann mag Bach dem Schüler die andersartige Fassung vorgespielt oder diktiert haben. Jedenfalls ergibt die Krebsche Überlieferung eine einwandfreie Gestalt. Ein kleiner Zug nur spricht zugunsten der jetzigen Fassung: daß die unveränderte Oktavlage den Bezug von Takt 21 zum Kopf jetzt besser hervortreten läßt als dies im Krebschen Notenbild geschah.

Die letzte Fassung der Chromatischen Fantasie wird um 1730 beglaubigt¹⁾; dieses Jahr darf als terminus ante quem der Komposition angesetzt werden. — Eine genauere Festlegung der Entstehungszeit wird durch stilistische Betrachtungen ermöglicht. Die Fantasie zeigt in der ersten Fassung jene eigenartig athematische, linear bewegte Führung, wie sie etwa in manchen „Praelambula“ hervortritt; eine deutliche Verwandtschaft zeigt etwa das Präludium d-moll des Wohltemperierten Klaviers (I. Teil). Der Höhepunkt dieses Stils realisierte sich im Friedemannschen Klavierbüchlein, um 1720. — Ebendort steht die erste Niederschrift der Inventionen und Sinfonien. Die dreistimmigen Stücke sind hier als Fantasie bezeichnet. Dies macht wahrscheinlich, daß die Chromatische „Fantasie“ nicht in unmittelbare Nähe zu rücken ist. Nun zeigen die nachweislich späteren Fantasien²⁾ Annäherung an die italienische Fantasie, d. h. Zweiteiligkeit mit Wiederholungen³⁾. Wir werden also wohl die Chromatische vor 1720/2 zu setzen haben. Zu einem

¹⁾ P 421 schreibt auf S. 11 „den 6. December 1730“; die Chromatische Fantasie beginnt auf S. 2.

²⁾ 1725 entstand die 1728 als Fantasia herausgegebene Einleitung der 3. Partita der Klavierübung; hier entspricht Takt 1—30 den folgenden 31—60, die zweite Hälfte arbeitet freier. Die schon äußerlich zweiteilige Fantasie c-moll fällt in die Zeit um 1738.

³⁾ Vgl. Bonportis Inventionen, Veracinis Sonaten.

ähnlichen Datum gelangte bereits Spitta, der die Ähnlichkeit der Chromatischen Fantasie mit dem Präludium zur großen Orgelfuge g-moll zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen machte¹⁾. Diese Fuge war, wie sich mit Sicherheit erschließen läßt, 1720 bereits vorhanden; wahrscheinlicher Weise also entstand das Präludium und dementsprechend die Fantasie vor 1720.

Die Verwandtschaft der beiden Stücke beruht — von hier aus läßt sich ein letzter chronologischer Anhaltspunkt gewinnen, — vorzugsweise auf der Anwendung des gleichen eigenartigen Instrumentalrezitativs (vgl. Beispiel 33). Ansätze zu solchem Instrumentalrezitativ waren vorhanden. Die Sonaten Vibiers²⁾ liefern — schwache — Belege, deutlichere finden sich in Kuhnaus Biblischen Historien, deren klarstes Beispiel in diesem Zusammenhang wohl zitiert werden muß (Der Heiland Israels [Gideon]: Beispiel 34)³⁾.

Bach selbst hatte in der Toccata D-dur⁴⁾ Elemente des neuen Rezitativstiles aufgenommen; aber auch hier fehlte ein wesentlichster Zug der in den späteren Rezitativen angewandten Technik. — Wir haben festgestellt, wie sehr ein thematisch-linearer Zusammenhang dem Rezitativ der Chromatischen Fantasie Straffheit und festen Halt gibt; man könnte beinahe von einem motivisch arbeitenden Rezitativ sprechen. In diesem Zusammenhang nun gewinnt ein Werk von Francesco Antonio Bonporti höchstes Interesse. Dieser aus Trient stammende Meister gab als op. 12 CONCERTINI E SERENATE CON ARIE VARIATE, SICILIANE, RECITATIVI (!), E CHIUSE (a Violino e Violoncello o Cembalo) heraus. Bonporti dürfte als erster die Bezeichnung Recitativo auf ein Instru-

¹⁾ Vgl. B.W. XV. S. 177. Spitta, Bd. I, 634 ff. Spitta gibt hier eine der wenigen Gestaltanalysen, die in seinem Werk zu finden sind; sie stellt die Tatsache einer straffen Prägung des Werkes trefflich vor Augen. Allerdings übersah Spitta, daß Takt 15f. und 44f. identisch sind; das Bild muß dementsprechend geändert werden.

²⁾ Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. XII 2. Vgl. etwa S. 3; S. 42/43.

³⁾ Denkmäler deutscher Tonkunst. Bd. IV. Vgl. S. 165.

⁴⁾ B.-A. Bd. XXXVI. S. 29/31. Spitta Bd. I S. 434.

mentalstück angewandt haben¹⁾; darüber hinaus ist er derjenige, welcher zuerst dem Rezitativ arios-thematische Gestaltung in voller Schärfe zuteil werden ließ. Zwei Stellen aus dem nur in wenigen Exemplaren erhaltenen Werk sollen diesen Sachverhalt verdeutlichen: vgl. Beispiel 35 und 36.

Bach hat — wie ein Blatt Forkels²⁾ bezeugt — Stücke des Italieners zu Generalbassübungen benützt. Bach verdankte jenem den Namen Invention als Bezeichnung von Stücken, ferner die Idee einer konsequenten Verarbeitung kurzer Motive,

1) Nach A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzertes, Leipzig 1905, S. 102 enthält bereits Bonportis Sammlung von Konzerten op. 11 ein Rezitativ. B.B. besitzt dieses Werk nicht.

Das dritte der von Bach für Orgel bearbeiteten Konzerte Vivaldis weist in Bachs Bearbeitung (C-dur; B.-N. XXXVIII S. 182) ein „Rezitativ-Adagio“ auf. Das Vorbild, Vivaldis op. 7. XI. (B.B. mus. ms. 22395. 2) gibt an dieser Stelle ein einfaches Grave (vgl. Altmann, Themat. Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis, Archiv für Musikwissenschaft IV, 2. S. 272). Anhaltspunkte der Datierung sind leider nicht vorhanden; das Autograph Bachs ist verschollen. Da jedoch Vivaldis Opern zwischen 1713 und 1738 (1743) herauskamen, werden wir die Instrumentalwerke auf diese Zeit — wohl ziemlich gleichmäßig — zu verteilen haben; es kann sich für op. 7 kein zu frühes Datum ergeben. Nach Schering, S. 87 mit Anm. 3, waren 1416 von Vivaldi 4 Opera bekannt; op. 9 stammt aus dem Jahre 1729; für op. 7 ergibt sich also mutmaßlich eine Entstehung um 1725. Zu ähnlichem Ergebnis führt die Untersuchung der Verlagsverhältnisse; von den Amsterdamer Ausgaben, die vielleicht als Erstdrucke angesehen werden müssen, erschienen op. 1, 2, 4, 5 bei Roger und zwar — nach Schering — op. 4 kurz vor 1716, op. 6 bei Roger und Le Cene, op. 7–12 bei Le Cene. Nun wurde Le Cene — nach Eitner; Buch- u. Musikalienhändler S. 130 — 1717 Mitglied der Buchdruckergilde, op. 6 kann also nicht vor 1717 erschienen sein; Le Cene zeichnet — nach Eitner — selbständig erst seit 1721. Die Orgel-Bearbeitung des Konzertes wird also kaum (wie Spitta I 409 schrieb) in Weimar erfolgt sein. Es besteht keine Veranlassung, dieses Recitativo als vor der Bekanntheit mit Bonportis op. 12 entstanden anzunehmen. — Da es sich um eine Bearbeitung für Orgel handelt, bereitet die Annahme, Bach habe die Arbeit in Leipzig ausgeführt, keine Schwierigkeiten; Bach hat das Werk vielleicht im Gottesdienst verwendet.

2) Das Blatt befindet sich in einer Mappe von Forkel-Autographen in Berlin. Übrigens vergleiche man W. Wolffheim, Bachiana. Bachjahrbuch 1911, S. 37 ff.

wie sie, in engem Anschluß an Bonportische Thementypen, die ersten Inventionen (C=dur, d=moll, e=moll, F=dur, G=dur, a=moll) zeigen. Es ist als sicher anzuehmen, daß auch die späteren Werke des Italieners Bachs Interesse erweckten; obwohl Walthers 1732 Bonportis op. 12 nicht kennt¹⁾ halte ich für äußerst wahrscheinlich, daß Bach sich dieses Werk zu verschaffen gewußt hat. Bonportis op. 3—10 erschienen zwischen 1702 und 1714 (1713); die späteren Werke werden wohl in ziemlich gleichmäßigem Abstand gefolgt sein. Gerber nennt zwar allein eine Ausgabe von 1741²⁾, aber diese stellt — wie auch Fétis betont — einen Nachdruck dar. Ich möchte vermuten, jenes op. 12 sei zwischen 1718 und 1725, vielleicht um 1720 erschienen. Die durch stilkritische Erwägungen so nahegelegte Annahme, Bonporti habe auch auf die Chromatische Fantasie einen tieferen Einfluß gehabt, wird trotz der scheinbar widersprechenden chronologischen Angaben der Lexika doch wohl den Tatsachen entsprechen. Wir gewinnen von hier aus einen — freilich noch nicht genau festlegbaren — terminus post quem für die Entstehung der chromatischen Fantasie.

* * *

Die Zahl der uns überlieferten Abschriften — Berlin allein bewahrt deren 15 — beweist das hohe Interesse, das die Chromatische Fantasie erweckte. Dementsprechend ist die Literatur über dies Werk verhältnismäßig reich. Forkel³⁾ hat — 1802 — den Grund der Beliebtheit des Stückes schön gezeichnet: „Chromatische Fantasie und Fuge. Unendliche Mühe habe ich mir gegeben, noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden. Aber vergeblich. Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt.“ „Sonderbar ist es, daß diese so außerordentlich kunstreiche Arbeit auch auf den allerunge-

1) J. G. Walthers, musikal. Lexikon 1732. S. 119 (Buo . . .)

2) E. L. Gerber, Neues Tonkünstler-Lexikon 1812. Bd. I Sp. 470 (Buo . . .) vgl. auch Bd. I Sp. 569 (Buo . . .)

3) Joh. Nik. Forkel. Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Neu herausgeg. von Müller-Blattau. Augsburg 1925. S. 77/8.

übtesten Zuhörer Eindruck macht, wenn sie nur irgend reinlich vorgetragen wird.“ — Die nächste Äußerung über die Chromatische Fantasie geht ebenfalls auf Forkel zurück. Griepenkerl gab 1819 eine „Neue Ausgabe“ des Werkes „mit einer Bezeichnung ihres wahren Vortrags, wie derselbe von J. S. Bach auf W. Friedemann Bach, von diesem auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler gekommen.“¹⁾ Der Herausgeber fügte vier Seiten „Bemerkungen über den Vortrag der chromatischen Phantasie“ bei; sie sind klaviertechnisch von hohem Interesse, zudem wird der Stil der Vortragsart vortrefflich formuliert. Die Ausgabe selbst gibt mit den sparsam und an rechter Stelle eingesetzten Vorbezeichnungen ein klares Bild von Struktur und Charakter des Stückes²⁾.

Im Jahre 1848 schrieb dann A. B. Marx einen Aufsatz über das Werk, die tiefste literarische Äußerung, die bis heute die Fantasie behandelte³⁾. Die Aufgabe des Aufsatzes war: „aus der chromatischen Fantasie selber den Sinn des Kunstwerkes (.) zu erkennen zu geben“; es sollte hiermit „auf die sinngemäße Darstellung des Werkes hingeleitet werden“. Marx konnte hinzufügen: „daß mich neben diesem ausgesprochenen Zwecke auch noch der Wunsch bewegte, an einem bestimmten Falle darzustellen, wie man überhaupt (.) in den Sinn und Vortrag des Werkes eindringen könne, werden die mit meiner Richtung Bekannteren schon von selbst erraten haben“. Man sieht, Marx wagte sich an Aufgaben heran, die seit kurzer Zeit erst wieder angefaßt werden, zu denen man während mehrerer Jahrzehnte kaum den Mut gehabt hat. Tatsächlich ergibt Marx' Darstellung ein abgerundetes Bild des Bachschen Werkes, intuitiv gewonnen, nicht mit einer systematischen Analysetechnik —

1) Peters; Verlagsnummer 1512. Der größte Teil der Fuge wurde von der alten Platte (VN 72) abgezogen (S. 9—12).

2) Bischoff hat die Mehrzahl der Angaben in seinen Text aufgenommen, jedoch ohne genaue Scheidung von eigenen Zusätzen. — Wer sich mit dem Vortrag des Stückes beschäftigt, sollte die Griepenkerlsche Ausgabe in erster Linie zur Hand nehmen.

3) Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung 1848. Sp. 33 ff. Vgl. Schneiders Bibliographie der Bach-Literatur im Bachjahrbuch 1905 S. 86f.

aber eben doch eine reine und volle Darstellung, Hermeneutik in jenem schönen alten Sinn, ohne jede poetisierende Verwässerung und Verfälschung. — Marr kam bei seiner Betrachtung auf die eigenartige Vermutung, das arpeggio der Überlieferung sei ein Mißverständnis. Daraufhin schrieb Griepenkerl eine wenig erfreuliche Entgegnung, in der eine geradezu unglaubliche Überschätzung der Überlieferung sich aussprach¹⁾. Marr erwiderte²⁾, indem er die prinzipielle Bedeutung des Gegensatzes der Meinungen wunderbar klar und weitschauend hervorhob. Seine Ausführungen über die natürliche Begrenztheit aller Tradition brachten die Einwände, die gegen jeden Historismus gelten, in einer heute noch ungeschwächt wirkenden Darstellung vor. Nach diesem Aufschwung verebbt das theoretische Interesse an der Fantasie; Spitta³⁾ gibt allein historisch-stilistische Bemerkungen, ebenso der ihm folgende Schweizer⁴⁾.

Der Schwerpunkt liegt nunmehr in den Ausgaben, die ja ebenfalls eine Auseinandersetzung mit der Form darstellen⁵⁾. Ich kann mich hier kurz fassen. Die vorgelegte Analyse erzeugt in großen Zügen ein kaum veränderliches Bild der Ausführung. Es sei allein an zwei Beispielen gezeigt, wie sehr die Feststellung der Struktur den Geist der Interpretation bestimmt.

1. Marr hatte die Auffassung, daß die Akkordsäulen den Ruhepunkt der Bewegung, eine innere Stütze des Geschehens abgäben. Nun stimmt das für die erste arpeggio-Stelle in gewissem Maß (Takt 27 ff); das arpeggio hat hier allein die Funktion einer Weiterführung der Wellenbewegung. Die zweite arpeggio-Partie hingegen (31 ff) mußte als Einbruch modulatorischen

1) Ebenda Sp. 97 ff.

2) Sp. 153 ff. „Tradition und Prüfung“.

3) Bd. II S. 661 und 842.

4) 4. und 5. Aufl. 1922. S. 315.

5) Man findet in den meisten allgemeinen Arbeiten über Bach Bemerkungen, die die Chromatische Fantasie betreffen; es hat naturgemäß keinen Sinn, eine Aufzählung dieser für die formal-ästhetische Betrachtung zumeist gleichgültigen Literatur vorzulegen.

Geschehens interpretiert werden; hier ist gerade der Gipfel der Unruhe — daher die als festlich erscheinenden Folgen von Akkordsäulen dem Sinne der Harmonik widersprechen würden. Die Akkorde müssen gebrochen vorgetragen werden; ich würde den Charakter der Stelle als „wild bewegt“ präzisieren. Busonis „dolce quasi Arpa“ zerstört in noch höherem Maß als die Interpretation von Marx den Ablauf der Entwicklung.

2. Busoni möchte den Ausklang „weich und tief“. Wir haben festgestellt, daß der Schlußteil die Gesamtentwicklung vollendet, den letzten Höhepunkt des Geschehens bildet. Der Teil muß als kodaler Abschnitt sehr ruhig klingen; aber er muß machtvoll-gesestigt wirken. Das Forte der Ausgaben etwa von Griepenkerl und Bischoff läßt sich keinesfalls umgehen¹⁾.

Diese Andeutungen müssen genügen; ich wünschte, daß sie die Überzeugung verbreiten hülfsen, ästhetisch vollwertige Interpretation könne nur bei genauer Kenntnis der Werkstruktur erreicht werden. Manchem wird es gelingen, solche Kenntnis intuitiv zu erlangen; indessen bei einem Werk von der Kompliziertheit der Chromatischen Fantasie möchten sich zu leicht schwerwiegende Irrtümer einstellen. Letzten Endes wird ein solches Stück — meiner Überzeugung nach — nur dem analytisch geschulten Musiker sich völlig erschließen. Wie aus der Analyse ein Gesamtbild des Werkes resultiert, das zu zeigen, hat der Hauptteil der Arbeit versucht. Ich möchte auch an dieser Stelle betonen, daß mir nicht daran lag, Handgriffe der Analyse zu bieten, den technischen Apparat der Zerlegung zu vermehren; ist das methodologische Problem, die Aufgabe als solche, in einiger Schärfe spürbar geworden, so ist der Zweck dieser Arbeit erfüllt.

¹⁾ Ob man dem letzten Takt ein *decrease. al piano* zubilligt, bleibt für den Eindruck des Gesamtverlaufs ziemlich gleichgültig; ich würde ein gleichbleibendes *forte* vorziehen, ohne jedoch behaupten zu wollen, daß man hier eine bindende Entscheidung fällen könne.

Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs.

Von Dr. Karl August Rosenthal (Wien).

Schon in frühen Werken des Johann Sebastian Bachschen Schaffens sehen wir deutlich wesentliche Merkmale jener Sonatenform, die in ihrer höchsten Entwicklung in der Zeit der Wiener Klassiker jedem Werke ihren Stempel aufzudrücken vermag. Die typische Gegenüberstellung zweier kontrastierender Themen im gleichen Zeitmaß im Tonartenverhältnis Tonika zu Dominante, eine das ganze oder einen wesentlichen Teil des thematischen Materials verarbeitende Durchführung und eine in die Grundtonart verlegte, eventuell zur Schlußbegründung etwas erweiterte Reprise kennzeichnen die einer so großen Entwicklung entgegengehende Form, die für jeden Einzelbestandteile strikt bindende Vorschriften gibt.

Zur Zeit der Hochblüte der Wiener klassischen Instrumentalsonate, etwa in den Werken eines Londoner Haydn, eines Salzburger Mozart nach der Pariser Reise oder eines frühen Beethoven bis 1800, stellen sich die idealen Merkmale des Sonatensatzes folgendermaßen dar: Einem markanten Hauptsatz aus doppeltem Vordersatz, sei es auf anderer Stufe sequenzierend oder beantwortend wiederholt oder auch treu wiedergegeben, folgt ein durch sequenzierende Fortbildung nur wenig erweiterter oder ein einfach wiederholter Nachsatz mit vollständigem Abschluß. Die meist zweiteilige Überleitung, namentlich in Konzertformen aus einem ersten gesanglichen und einem Passagenabschnitt bestehend, führt zu einem ausgedehnten liedmäßig behandelten Seitensatz, der melodisch im Kontrast zum Hauptsatz durch größere Bogenführung in seinen weiteren

Ornamenten einen Ruhepunkt darstellt. Nun läßt die modernere Fortbildung einem wiederholten Schlußsatz über den Harmoniefolgen der wenig erweiterten Kadenz und einem, den letzten Kadenzschritt und zuletzt den vollgriffigen Akkord der Zieltonart wiederholenden Anhang, an diesen anknüpfend, bisweilen auch mit neuem thematischen Material, dann erst im Motivspiel der Bestandteile der Exposition, das uns rasch durch zahlreiche Tonarten der Parallelregion führt, die Durchführung folgen, die noch beim mittleren Haydn mit einer kaum veränderten Fassung des Hauptsatzes in der Dominante einsetzt, eingefügte Takte leiten bei ihm zur Tonika und neuerliche Hauptsatzwiederholung bringt erst den Beginn der eigentlichen Durchführungspartie. Eine meist melodisch recht bedeutungslose Rückleitung führt zu einer fast getreuen Reprise, die nur der veränderten Modulation entsprechend ein wenig umgestaltet ist. Der Abschluß des Satzes ist zu dieser Zeit durch eine kleine Anhangserweiterung ausgedehnt, größere Kodaausgestaltungen sind noch selten. Die deutlichsten Beispiele dieser Formung finden wir erstaunlicherweise in großen Ariensätzen etwa Mozarts »Re pastore«, da sich ja die Arienform den Fortschritten der Sonate vollkommen angepaßt hat.

Welches sind nun die vorangehenden Stadien einer Entwicklung, die uns zuverlässigen Aufschluß über die Vorstufen dieser Form geben können, welche Formen begegnen uns etwa ein Menschenalter früher, 1760, die im wesentlichen die eben beschriebene Type vorbilden und allmählich, Schritt für Schritt, in sie übergehen; welches sind dann jene Formen, die wohl Gemeinsamkeiten besitzen, aber doch in ihrer Entwicklung gar nicht oder nur auf Umwegen zu diesem Ziele gelangen?

Zunächst eine typische Sonatenform der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts: Eine Kopfgruppe über einfachsten harmonischen Fortschreitungen, oft nur über der Tonika, wird von einer einfach fortspinnenden (vergl. W. Fischer, Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band III) gleichlangen abschließenden Gruppe, die auch wiederholt sein kann, gefolgt;

eine Sequenz, deren Glieder sich immer mehr verkürzen und die zuletzt in rein melodische Bildung übergeht, schließt halb ab vor einem kleineren schlußsatzartigen, oft im Abschluß stark erweiterten, melodisch kontrastierenden Satz oder in wenig späteren Formen vor einem liedmäßig ausgestalteten Seitensatz, dessen doppelter Vordersatz von einem wiederholten Nachsatz beantwortet ist. Ein kurzer Anhang, nicht aus mehreren Gliedern bestehend wie in den achtziger Jahren, sondern einteilig, und der zweite Teil des Satzes beginnt mit der wiederholten Kopfgruppe in der Dominantregion, erweiterte Sequenzen führen zu einem Abschluß in der Region der Parallele, eine Rückleitung führt in den meisten Fällen zur getreuen Reprise des Seitensatzes. Hier begegnen wir freilich den verschiedenartigsten Abweichungen, die uns einzelne Wurzeln der klassischen Sonatenform erkennen lassen. — Wesentlich für diese Zeit ist eben der Kontrast des spannenden Hauptsatzes, dessen verzögerte Auflösung erst mit dem weit hinausgeschobenen Abschluß erfolgt, gegen den liedmäßigen Seitensatz, dessen ebenmäßige ornamentartige Ausführung mit geringfügigen Erhebungen an den harmonisch reichsten Stellen am Einsatz des Nachsatzes der für die späteren Formen notwendigen Unterstützung durch melodische und harmonische Ausgestaltung noch nicht bedarf. Eine eigenartige Behandlung der unvollständigen Reprise, die sich gleicherweise in vokalen und instrumentalen Konzertformen findet, ist die Einführung eines ganz neuen Themas an Stelle des ersten Seitensatzes, in späterer Zeit in allmählicher Anpassung an die Sonatenform in ihrem Streben zur Angleichung der Reprise an die Exposition hinsichtlich des thematischen Ablaufes auch neben einem Teil des alten Themas. In diesen Konzertformen läßt sich die Entwicklung dieser, wie ich sie nenne, „durchlaufend dreiteiligen“ Form darum gut nachweisen, weil die Ritornellgestaltung auf sie vorbereitet, ist doch in manchen Ritornellen Mozartscher Klavierkonzerte, die in der Reprise auf eine treue Hauptsatzwiederholung verzichten, ganz deutlich auf jenen neuen Seitensatz am Ende der Durchführung verweisen, der sonst im ganzen Satz nicht wieder auftritt. Der

erste Teil dieser Sätze ist streng sonatenmäßig gebaut, der zweite, der unbedingt im gleichen Zeitmaß gehalten sein muß, würde doch sonst ausgesprochen zweifäßige Form vorliegen, bringt nach einer oft durchführungsmäßigen Rückleitung den neuen Seitensatz und diesem folgt eben in allmählicher Entwicklung der letzte Abschluß der Exposition und bald auch der Seitensatznachsatz; die Bildung verschwindet 1777 mit Mozarts Salzburger Konzerten endgiltig. Das Wiederaufnehmen des Gedankens an einen neuen Reprisenseitensatz, das wie die ganze Formgestaltung auf Überlegungen der Durchführung in Vokalwerken mit fortschreitender Stimmungsänderung zurückzuleiten sein dürfte, erfolgt erst zu einer Zeit der vervollständigten Reprise mit getreuem, in der Grundtonart einsetzendem Hauptsatz und nach diesem, hat also mit unserer Type nichts zu tun, die von durchlaufenden Formen im Sinne allmählicher Anpassung zur Zweiteiligkeit der Sonatenform führt und auf die Ausgestaltung des Reprisenseitensatzes, nicht aber der Durchführung zu einem selbständigen Satzteil achtet.

Für die Ausbildung der Durchführung sehen wir zwei Leitlinien, die eine führt von ausgesprochen dreiteiligen, die andere von zweiteiligen Formen zum gleichen Ziele. Die dreiteiligen Formen, die im allgemeinen irrig ohne Unterscheidung als Dakapoformen bezeichnet werden, mögen zuerst einer Untersuchung unterworfen sein. Der Terminus an sich zeigt uns schon die Herkunft aus vokalem Ursprung, das instrumentale Dakapo des Tanzsatzes kann der selbständigen Ausbildung der Einzelteile wegen eben darum nicht als Vorstufe der sogenannten Dakapoformen gelten, weil in ihnen ja gerade die Verknüpfung so wesentliche Rolle spielt, die in den Vokalformen maßgebend ist. Analog unserem Gedankengang beim Tanz-Alternativsatz freilich ist das Dakapo der dreiteiligen Formen dann nur eine vollkommen notengetreue, daher nicht auszuschreibende Wiederholung des ersten Teiles. Die einzig mögliche Veränderung der Reprise ist die Auszierung der Melodie, die aber keinerlei harmonisch oder gar rhythmisch wesentliche Folgeerscheinungen zeitigen darf. Die vollkommene, unausgeschriebene Dakapoform

der Arie herrscht bis etwa 1770 vor, dann setzt der großen Ausdehnung wegen eine Rückbildung ein, da das Streben zur Dramatisierung der Oper eine acht- bis zehnmahlige Wiederholung einer Textstrophe unmöglich zulassen kann. Die erste Satzgruppe ist gemäß der Fortbildung in Instrumentalwerken allmählich bis zu einer Gliederung in Exposition, Durchführung und getreue, in der Grundtonart einsetzende Reprise gediehen, der dritte Satz ist genaue Wiederholung, wenig ältere Formen bringen nach einer ausgedehnten Exposition mit wiederholter Textstrophe unter Hauptsatz und Seitensatz die Hauptsatzreprise in der Dominante, schließen aber diese schon in der Grundtonart nach rascher Rückbiegung ab, so daß die Überleitung auf der gleichen Stufe beginnen kann wie in der Exposition. Und damit ist die Möglichkeit einer Verkürzung geboten, man läßt dem Hauptsatz der Exposition unmittelbar die Überleitung der Reprise folgen und beschränkt die Zahl der Strophenwiederholungen auf 6—7, eine freilich sehr geringfügige Besserung. Mozart versucht vereinzelt eine Reprise erst vom Seitensatz an, ich habe dies noch bei keinem anderen Meister finden können. Die „Semidakapo“-Form besteht aus einer bisweilen rückleitungslosen ersten Sonatenform, die der in vokalen Werken im allgemeinen unterbleibenden Durchführung wegen jenen Formen gegenüber im Vorteil ist, die nach einer mehr oder weniger freien Rückleitung, oft wieder zur gleichen Textstrophe, eine getreue und vollständige Reprise in der Tonika aufzeigen können. In der Parallelregion oder in der Variante folgt ein oft zweiteiliger Mittelsatz mit einer Schlußkrona für eine Solokadenz; nach einer dem ersten Ritornell entnommenen oder auch ohne Rückleitung schließt eine verkürzte Reprise des ersten Satzes in eben beschriebener Art. Nun unternimmt es Mozart, scheinbar als einer der ersten, den Mittelsatz in die Gruppe des ersten Satzes an Stelle der Rückleitung, die ja die gleiche oder eine nur wenig einfachere Modulation hatte, aufzunehmen. Im „Ascanio in Alba“ sehen wir dieses Experiment; daß neben der streng bewahrten Gliederung der Themen, der Zweiteilung, der Modu-

lation und Schlußkadenz auch die neue selbständige Tertstrophe übertragen wird, ist die Grundlage für alle künftige Weiterbildung. Die Dakapiformen treten in den nächsten Werken vollkommen zurück, der Mittelsatz verliert sehr langsam von seinen Merkmalen eines nach dem andern. Ist die Form aber jetzt noch als „Dakapiform“, das heißt Form mit notenge-treuer Reprise anzusprechen? Wir sehen, daß die Überführung der Dakapiform in die Sonate derart spät und ebenso plötz-lich zu einer Zeit erfolgt, da die Sonatenform schon hoch ent-wickelt oft auch im gleichen Satz vorhanden war, daß hier nur eine späte Umformung, aber keine kontinuierliche aus eigenem erfolgende Anpassung vorliegt, die zu einer Herleitung einer Sonatenform aus der Dakapiform durchaus keine Be-zurechtigung gibt, viel weniger noch aber, wie es von manchen angenommen wird, eine unmittelbare Fortbildung des ersten Satzes der Dakapiform in Exposition, des dritten in Reprise möglich sein kann. Die Formen einer älteren Zeit, die die Reprise nicht getreu ausführen, sterben ja weit früher ab, der neapolitanischen Dakapoarie gehört die Führung.

Die dreiteilige Form, die weit mehr Einfluß ausübt, ist die des Bivaldischen Konzertsatzes; Bach zeigt uns einen Teil der Entwicklung, den ausführlich zu geben ich einer anderen Studie vorbehalten möchte.

Welche zweiteiligen Formen, die für die Entwicklung der späteren Sonatenform wesentlich sind, uns in den Werken Bachs begegnen, will diese Untersuchung darlegen, bei der Fülle des Materials muß aber eine Einschränkung auf markantere Bei-spiele in bekannteren Werken vorgenommen werden. Während bei anderen Meistern namentlich einer späteren Zeit das kon-struktive Element der Formausbildung allein schon ein typisches Kennzeichen für die Entstehungszeit eines Werkes abzugeben vermag, ist dies bei Bachs Werken nicht so einschränkungslos möglich, wohl kann die Untersuchung einen Hinweis auf die Periode geben, der Einfluß der kontrapunktischen Schreibart, das durchgängige Streben nach Vereinheitlichung des themati-schen Materials ist bei Bach zeitlebens so überwiegend, daß

wir bisweilen wenig mehr als ein früher-später zeigen und kaum hoffen können, aus diesem Kriterium allein, wie dies etwa bei Mozart möglich ist, ein Werk zeitlich genau zu bestimmen.

Wohl weisen die Wege der Entwicklung Bachs deutlich auf die Zukunft, doch dürfen wir nie vergessen, Formen die wir auffinden, steuern nicht immer auf ein Ziel hin, das uns später auff scheint, es sind Ab- und Umwege, die hinführen, zu höchster Blüte entwickelt kann eine neue Stilströmung die Verwendung beschränken, sehen wir doch auf Bachs Anwendung der Konzertform, oder eine noch so hoch eingeschätzte Form kann bei anderen Meistern auf lange zurücktreten, hier sind Bachs Tockaten treffliche Beispiele. In den Grundmerkmalen der Zeitströmung aber vermag sich ein Meister selbst der Bedeutung Bachs nicht der Entwicklung entgegenzustellen. Es soll versucht werden aufzuweisen, wie er sich anpaßt.

Wohl wählt Bach für einzelne Besetzungstypen eigenartigere Formen als andere Meister, ist doch das Alternieren eines virtuos behandelten Solos mit dem bald rein harmonischen, bald mehrstimmig kontrapunktischen Tutti konstruktiv so vorbestimmend, daß zumindest alle Konzertsätze, dann aber auch zahlreiche Einzelsätze von Instrumentalwerken für Soloinstrumente ohne Begleitung in dieser Form geschaffen werden; das frei improvisierende Moment geht von den Orgeltokaten auf die analog geformten Einleitungssätze von Sonaten und Suiten über, doch liegt keineswegs ein Anlaß vor, von einer nahezu chronologischen Betrachtung der Entwicklung abzugehen, nur sind jeweils die formstilbestimmenden Momente in Betracht zu ziehen wie etwa bei den Violin- und Violoncello-solosonaten die Behandlung der Reprise, die sonst, von den Begleitstimmen gewissermaßen gefesselt, recht getreu abläuft, hier oft der veränderten Lage wegen zu allen erdenklichen Freiheiten ihre Zuflucht nehmen muß.

Die Adagio-Einleitungssätze der drei Violin-Solosonaten zeigen ausgesprochene Zweiteiligkeit mit deutlicher Modulation

zur Dominante im ersten Teil, doch läßt der toffatenartige Charakter der Kopfgruppe nie den Eindruck ausgesprochener Themenbildung vor uns erstehen. Die Reprise ist sehr frei und durch eine Modulation in die Richtung der Subdominante hin etwas ausgedehnt, der Abschluß ist um einen kleinen Anhang erweitert, in der 3. Sonate in C ist der Mitteleinschnitt fast vollkommen überdeckt, eine auch sonst nicht seltene Erscheinung. — Die Fugensätze an zweiter Stelle entziehen sich unserer Betrachtung. Der Siziliano der 1. Sonate in g ist konzertmäßig, das Andante der 2. Sonate ist das erste schöne Beispiel unserer Form; seines Stimmungsgehaltes wegen wäre es in den Werken Antonio Vivaldis in dessen typischer Konzertform, die der eben erwähnte Siziliano noch zeigt, geschrieben gewesen, die Kopfgruppe des Anfangs hätte, als Abschluß wiederholt, eine lange kaum gegliederte Solopartie umschlossen; hier moduliert ein sehr gesangliches Kopfmotiv mit geklopfter Begleitung zur Dominante, eine kleine Sequenz führt zu einer reicher verzierten Kadenz. Die in der Dominante wiederholte Kopfgruppe biegt sofort zur Parallele aus und kehrt nach reicherer Erweiterung zu einer kaum verwandten Schlußgruppe zurück. Das Largo der 3. Sonate läßt ohne offenen Abschluß unmittelbar mit der Kadenz der sequenzierenden Fortspinnung den zweiten Teil eintreten, ähnlich der Form des ersten Satzes, der nun nach einer längeren eingeschobenen Sequenz in den gleichen Abschluß einmündet; ein freier neuer Schlußsatz folgt nach. — Der Finalsatz der ersten Sonate ist, wie dies häufig vorkommt, tanzmäßig gehalten und darum in zwei zu repetierende Abschnitte gegliedert, die einander entsprechen, das Thema des ersten erscheint am Anfang des zweiten in Gegenbewegung, der zweite Teil ist durch seine Subdominantmodulation sehr erweitert und schließt mit dem gleichen noch unabgetrennten „Epilog“ (vergl. wieder W. Fischer, Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles) wie der erste Abschnitt. Der Themencharakter des 2. und 3. Finalsatzes läßt solche Umkehrung nicht zu, sonst sind die Sätze gleich gebaut.

Das Preludio der dritten Partita ist ein Formversuch eines Konzertsatzes, der nicht durch die Kopfgruppe sondern durch ein spätes Satzglied die Sologlieder verknüpfen will. — Die Tanzsätze sind durchweg zweiteilig, schon hier zeigt sich die später stets zu verfolgende Methode, den Stammsätzen Formen zu geben, die die ältere Zweiteiligkeit streng bewahren, für die Sarabande und die Intermedien aber andere anzuwenden, die, wie sich zeigen wird, Vorstufen späterer zwei- und dreiteiliger Liedbildungen sind. Wohl sind hier die Ungleichungen der beiden Abschnitte noch nicht weit gediehen, die Kopfgruppenabtrennung, das deutliche Merkmal der zweiten Hälfte des dritten Jahrzehnts, ist auch in Ansätzen noch kaum merklich, die Anfänge der beiden Abschnitte zeigen wenig Beziehungen aufeinander, die Anhänge sind in sehr freier Gegenbewegung erwidert, sie zeigen noch nicht die später in den französischen Suiten typische reichere Harmonik der Kadenzstufen. Die Gigueen haben ihre späterhin ebenso wesentliche Thementumkehrung am Anfang des zweiten Teiles noch nicht erhalten, im Gegenteil mutet uns die gleichmäßige Beantwortung der ersten Kopfgruppe am Anfang des zweiten Teiles gerade in diesen Sätzen neben der Courante der 2. Partita besonders fortschrittlich an. Die Sarabande der zweiten Partita wiederholt nach einem auf einen Halbschluß, gleichfalls ein Zeichen modernen Schaffens, folgenden Mittelsatz den viertaktigen Nachsatz der viertaktigen Kopfgruppe verziert und schließt mit einem neuen Anhang. Die scheinbar früher entstandene Sarabande aus der ersten Partita läßt nach gleichem Bau des ersten Teiles den Mittelteil in den nun veränderten Nachsatz übergehen. Vergleichen wir diese Formen mit späteren pseudodreiteiligen Liedformen, so sehen wir eigenartigste Ähnlichkeiten. — Der Einlegesatz der ersten Partita, eine Bourrée, zeigt ebenso moderne Züge; während sonst Mollsätze in der Moll dominante, eventuell mit Durterzerhöhung nur des Schlußakkordes, abschließen, folgt einer einfachst harmonisierten Kopfgruppe und einer Folge von Sequenzen, nicht mehr einer einzigen, sondern nach einer zweiertaktigen Sequenzgruppe mit melodi-

schem Abschluß eine eintaktige, ein Abschluß in der Paralleltart; eine längere sequenzierende Rückleitung führt zu einer freien erweiterten Reprise des ersten Teiles, wieder ein frühes Beispiel einer Dreiteiligkeit als Vorstufe einer späteren Liedform. Ähnlich sind die Einlagen der 3. Partita, nur ist die Bourrée nach alter Art, doch die Menuettbildung aus einem doppelten Vorderatz, der erste abgeschlossen, der zweite mit Dominantmodulation, einem das Themenmaterial verarbeitenden Mittelsatz mit Sequenzen über die Parallele zurück zum auf acht Takte gedehnten Vorderatz mit vollem Abschluß, ist modernst fortschrittlich. Das 2. Menuett hat die in Vokalformen dieser Zeit häufigere Zweiteilung des zweiten, dem ersten kaum entsprechenden Teiles in zwei korrespondierende Abschnitte; selbst nach späteren Kriterien eine streng zweiteilige Liedform, wie sie uns bald auch ohne doppelten Vorderatz begegnen wird.

Die unterschiedlichste Gestaltung zeigen die sechs Violoncello-Solosuiten-Präludien. Während die drei ersten ausgesprochen einteilig und somit einer früheren Zeit zuzuschreiben sind, ist die vierte ein langsamer, die sechste ein rascher Konzertsatz und auch die fünfte weist als zweifäßige Duvertüre auf spätere Zeit, weit näher den englischen Suiten, hin. — Auch die Einzelsätze sind sowohl hinsichtlich ihrer Ausdehnung als auch ihrer Ausführung sehr verschieden, die drei ersten entsprechen etwa den Sätzen der ersten Violinpartita mit nicht ausgebildetem Epilog und Anhang in Gegenbewegung, die Anfangsmotive des zweiten Teiles ähneln nur kaum der Kopfgruppe des ersten. — In den Couranten ist ein wenig mehr von Angleichung der Epilogen bemerkbar als in den Allemanden. Über der einfachen unregelmäßigen Zweiteiligkeit der Sarabanden der 1. und 3. Suite steht die Gestaltung der zweiten mit ihrem weit ausgedehnten zweiten Teil nach einem doppelten Vorderatz mit Nachatz im ersten Abschnitt. — Die Menuette der 1. und 2. Suite bestehen, ähnlich den Violinsonaten, aus doppeltem Vorderatz und zweiteiligem Nachatz, die beiden Bourrées, wieder gleich den Violinsonaten, zeigen einteiligen

ersten und weit freier korrespondierenden zweiteiligen zweiten Abschnitt. Wir erkennen also für jeden einzelnen Intermediensatz ebenso wie für jeden Stammsatz nicht nur in rhythmischer sondern auch in formaler Hinsicht bestimmende Merkmale.

Die zweite Reihe von drei Partiten sieht freilich ganz anders aus. Zunächst verblüfft die scheinbar plötzliche Übernahme der Kopfgruppe an den Anfang des zweiten Teiles; der Seitengedanke erscheint in diesen viel größeren Formen anfangs noch in Umkehrung, der Abschluß ist vollkommen treu; der zweite Teil moduliert in seinen erweiterten Gliedern deutlich nach der Parallele und schließt hier ab. Die vierte Suite scheint die späteste zu sein, die im Gegensatz zu den anderen, in denen dies nur andeutungsweise erkennbar ist, diese Merkmale deutlich ausgeprägt zeigt. Während in diesen mit Ausnahme der streng dreiteiligen Gavotten die Zweiteiligkeit mit zweiteiligem zweitem Teil gewahrt ist, die Vordersätze sind meist doppelt, sehen wir neben der größeren Ausdehnung gerade der Intermediensätze zu einer ausgesprochenen Sonatendurchführung im gleichen Beginn der beiden Abschnitte, einer großen Erweiterung und einer treuen Seitensatzreprise. Dieser Gesichtspunkte wegen läßt sich also die Entstehung der Violinsonaten und Violoncellosuiten in die Köthener Zeit derart einreihen, daß in ihren Anfang die drei Violinpartiten und die drei Violoncellosuiten fallen, die 5., 6. und die 4. Cellosuite sind aber für das Ende der Periode in Anspruch zu nehmen.

Aus der Gestaltung der Tanzsätze des ersten Brandenburgischen Konzertes läßt sich in der gleichartigen Ausführung der Dreiteiligkeit des Menuett-Trios, der Schlußangleichung der Polacca und der strengen Untergliederung des zweiteiligen letzten Trios auf die Richtigkeit dieser Annahmen schließen. Auffallend ist die große Ausdehnung der Reprise des zweiten Satzes des 3. Konzertes auch analog der starken Erweiterung der Bourrée der vierten Cellosuite.

Die ersten Sätze der sechs Orgelsonaten sind meist Konzertformen (2., 3., 5., 6.), nur zweimal Fugensätze. Das Dakapo eines großen Abschnittes, ein Ergebnis der langen Konzertstudien

auch in den Brandenburgischen Konzerten, ist in einzelnen Sätzen (3., 5.) sehr wesentlich. Die zweiten Sätze, in 1 ein Siziliano, haben freie Reprisen, die Kopfgruppe weicht ein wenig ab, der Schlußsatz aber ist gleich. In 6 folgt einer Rückleitung eine vollkommene von der Subdominante ausgehende Reprise. In 2 ist der langsame Satz eine einteilige Überleitung zum Finale, in 4 sehen wir das seltene Beispiel einer Zweiteiligkeit mit Kadenz des ersten Abschnittes in der Subdominante mit Schlußsatzangleichung, 5 ist die typische Form eines langsamen Konzertsatzes, nur ist die Zweiteiligkeit des Mittelabschnittes besonders zu vermerken. Die Finalsätze sind meist Konzertformen mit größerem DaCapo (3., 4., 5., 6.), 1 ist eine einfach zweiteilige Form mit Kopfsthemenumkehrung in der Reprise, 2 ein Fugensatz mit einiger Anpassung an eine Konzertform. Die Orgelsonaten nehmen so eine Mittelstellung zwischen den Vivaldikonzerten und den Violin- und Cellosonaten ein, fußen aber technisch auf beiden, dürften trotzdem vor den Violinkonzerten entstanden sein.

Die zweistimmigen Inventionen sind meistens Vorspiele; einteilig beginnen sie mit einfacher Imitation, die gerne zur Dominante führt und abkadenziert, nun setzt eine ähnliche Imitation ein und moduliert zur Parallele, eine leichte Bewegung in der Technik der Orgelpunkte leitet zu einer vollen Kadenz; oder sie imitieren ein Motiv immer wieder von neuem, seltener stehen sie in ausgesprochener Fugenform. Die ersten Zeichen einer Weiterbildung sehen wir in den Fällen einer überdeckten Zweiteiligkeit, da mit dem Abschluß des ersten Teiles gleichzeitig der zweite Teil einsetzt. Bisweilen tritt nun ein obligater Kontrapunkt hinzu, der allmählich, als erster Ansatz künftiger Seitensatzausbildung, in zunehmender Selbstständigkeit bis in späte Zeit zu verfolgen ist. Eine ausgeführte Sonatenform zeigt 6 mit vollständiger Tonikareprise wenn auch mit Stimmenvertauschung, der Durchführungs-Rückleitungsteil moduliert nach italienischem Brauch von der Dominante zu deren Parallele.

Die dreistimmigen Sinfonien verwenden die gleichen

Typen, bevorzugen aber Fugensätze und zeigen bisweilen (6) deutlichere Zweiteiligkeit, eine wenngleich durchführungslose Sonatenform hat 11, insbesondere die Seitensatzentwicklung ist zu vermerken.

Das Violinkonzert in a-moll, dessen Tutti ein treffendes Beispiel eines Sonatenerpositionsatzes mit selbständiger Epilogbildung ist, bringt im Solo eine volle Sonate mit geringfügiger Erweiterung der Reprise; kennzeichnend ist die Modulation der Exposition nach der Parallele in die Dominante, die der Reprise in die Subdominantregion. Der zweite Satz ist eine typische Konzertform, der dritte Satz besitzt in seinen Solopartien deutliche Sonatenmerkmale in modulatorischer Anlage, einer Durchführung, die dem ersten Satz fehlt, und einer nachgetragenen Hauptsatzreprise in der Tonika, der eine Solokadenz folgt; ein Anfangstutti schließt ab. Es ist ein Endglied der Entwicklung aus den Brandenburgischen Konzerten in die Richtung der Sonatenform ohne Vermengung mit anderen Formtypen.

Der erste Satz des E-dur-Konzertes ist eine Dakapoform mit Einarbeitung Vivaldischer Konzertform in der durchführungsartigen Behandlung der Hauptgruppe und der Ritornellwiederkehr in der Parallele im Mittelteil. Exposition und Reprise erweitern die kurz ausgeführten Gedanken des Anfangsritornells zu ausgesprochener Expositionsbildung mit deutlich abgetrenntem, selbständigem Epilog. Der langsame Satz ist eine Konzertform, das Finale ein Rondo, dessen Thema regelmäßige zweiteilige Liedform hat.

Der erste Satz des Doppellkonzertes in d-moll zeigt gleichfalls ein Vorstadium der Sonatenform. Nach einem Tutti-ritornell, dessen Thema erst im Durchführungs-Rückleitungsteil wiederaufgenommen wird, folgt ein neuer Hauptsatz, der nach ausgedehnter Überleitung in der Dominante wieder auftritt, nach einer längeren, thematisch verarbeitenden Rückleitung schließt dieser Hauptsatz und leitet in jenen Ritornellteil, der in der Dominante den ersten Satzteil abgeschlossen hat. Der zweite Satz ist eine Konzertform, ebenso der dritte. Das Konzert für zwei Violinen ist wohl das erste dieser drei Werke.

Die englischen Suiten, die man ihrer Preludien allein wegen in die Köthner Jahre einreihen muß, zeigen in der 2., 3., 4. und 5. Konzertformen mit Da capo, den Orgelsonaten ähnlich, die 1. ist von einem zweiteiligen, nicht sonatenmäßigen Vorspielsatz, die letzte von einer Ouvertüre eingeleitet. Die ausnahmslos zweiteiligen Allemanden und Couranten zeigen meist gleiche Hauptsätze, die Kopfgruppen sind weiterhin nicht abgeschlossen, die Epiloge aus gleichem thematischem Material, die Anhänge gleichartig, aber noch immer nur Auszierungen der Tonikaharmonie. Bevorzugt ist die Umkehrung der Kopfgruppe und Stimmenvertauschung bis zu größter Freiheit. Namentlich für die Gigue setzt sich das späterhin so grundwesentliche Prinzip der Umkehrung der Kopfgruppe in der Reprise durch. Nur die II. Courante der ersten Suite weicht von einer zweiteiligen Form ab, freilich ist sie auch melodisch von der üblichen Gestaltung unterschieden, ihr zweiter Teil ist zweigliedrig. — Die Sarabanden bringen die Fortbildung gegen den Liedtypus hin, gleich die der ersten Suite zeigt das schon früher versuchte Beginnen, in der einem langen thematischen Mittelsatz folgenden Reprise den doppelten viertaktigen Vorderatz mit Dominantabbiegung in eine achttaktige abschließende Gruppe umzugestalten; früher angewandte Anhänge sind verschwunden. Die ältere Zweiteiligkeit sehen wir noch in allen anderen Sarabanden, die beiden Glieder des zweiten Teiles schließen aber immer mit der gleichen anhangartigen Figur, meist einer wechselnotigen freien Umspielung der Tonikaterz. — Die Intermedien zeigen wieder die reichste Mannigfaltigkeit der Formen, in den Bourrées (1, 2) sehen wir freie Zweiteiligkeit wie immer, die Menuette aus 4 sind pseudodreiteilig, der Vorderatz des ersten Teiles schließt als Nachsatz den zweiten Teil ab, sonst auch ausgesprochen dreiteilig mit in der Tonika abschließender Reprise des in die Unterquint verschobenen Vorderatzes (Nr. 2 aus 1). Die Gavotten (3, 6) sind zweiteilig mit Gliederung des zweiten Teiles mit Anhang und pseudodreiteilig. Ein Passepied aus 5 hat Rondoform, der andere ist frei dreiteilig. Wir bemerken also wohl eine

Fortbildung der Stammsätze zur Sonatenform hin, die Intermedien aber, die Vorstufen einer späteren Liedbildung darstellen, sind sehr unregelmäßig und nähern sich allmählich den Stammsätzen, nur im ersten Teil zeigen sie ein wesentliches Liedmerkmal: einen doppelten Vordersatz, dessen zweites Glied in die Dominante moduliert; der zweite Teil beginnt meistens thematisch, eine längere oft modulierende Rückführung bringt uns entweder zu einem gleichartigen erweiterten Tonikanachsatz oder zu einer Reprise des nun abgeschlossenen meist einfachen erweiterten Vordersatzes.

Die Suite in a für Cembalo-Solo legitimiert sich durch die Ausgestaltung der Anhänge als in der Zeit der französischen Suiten entstanden, aber auch die Kopfgruppenbeantwortung, die Ausföhrung des Seitensatzes aus neuem melodischen Material, die Form der Sarabande, die Gegenbewegung des Giguenthemas im zweiten Teil vermögen dies zu bestätigen. Der kleineren Ausdehnung wegen muß man aber doch für eine Vorstufe zu diesem großen Werke plädieren. Noch näher den Englischen scheint die Suite in Es zu stehen, denen die Duvertüre in F ihrer Einleitung ebenso sehr wie ihrer Satzdimensionen und der häufigen Dreiteiligkeit wegen zeitlich gleichzusetzen ist.

Die französischen Suiten entbehren eines Vorspieles, die Zeit des übermächtigen Einflusses der Konzertform ist überwunden. Die Zweiteilung der Stammsätze ist streng gewahrt, die Kopfgruppen sind weiterhin nicht abgetrennt, die Epiloge immer häufiger thematisch von der Kopfgruppe unterschieden, wenn auch noch selten ihr entgegengesetzt. Die Gegenbewegung im Einsatz der Reprise nimmt ab, die Ausbildung des Anhangs macht ihn harmonisch reich, meist werden alle Stufen der erweiterten Kadenz über dem eintaktigen Orgelpunkt durchlaufen. Für die Gigueu ist die Thementumkehrung Gesetz geworden, eine Binnenkadenz in der Dominant- oder Parallelregion scheidet den sonst ungeteilten zweiten Abschnitt, doch ist dieser Abschluß nicht mehr vom gleichen Anhang verziert wie der letzte Schlußteil. Immer mehr nehmen die Fälle überhand, in denen der Anfang des zweiten Teiles nicht mit der

Kopfgruppe erfolgt, also jener Zweiteiligkeit der Sonatenform vorgearbeitet wird, die nur eine vollständige Seitensatzreprise nach einem recht freien rückleitenden Abschnitt kennt. — Die Sarabande ist weiterhin zweiteilig mit Teilung des zweiten Abschnittes in zwei korrespondierende Glieder, doch tritt nun als wesentliche Neuerung ein Anhang des ersten Teiles auch an den Abschluß des zweiten. In der vierten Suite schließt dieser Anhang freilich auch den ersten Abschnitt des zweiten Teiles und dasselbe sehen wir in der fünften Sarabande. Die Menuette sind ähnlich geformt, im ersten Menuett der ersten Suite tritt eine alternative Dreiteiligkeit erstmalig auf, ein doppelter abgeschlossener Vordersatz wird nach einem das Thema imitatorisch verändernden Mittelteil getreu wiederholt. Bloß die beiden „Air“ bezeichneten Sätze, in der zweiten Suite dreiteilig mit Stimmenvertauschung, der erste Abschnitt als Abschluß in der Tonika wiederholt, in der vierten Suite eine primitive Sonatenform in kleinster Gestalt, weichen von der Regel ab.

Die erste Suite aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach steht den englischen Suiten recht nahe, das Präludium der zweiten ähnelt der sechsten Ouvertüre der englischen Suiten. Die Kopfgruppen stehen den französischen Suiten näher, doch ist in den Anhängen noch keine Anpassung erfolgt. Eine Sonatenform wie 27 desselben Notenbuches wäre für Bach in dieser Zeit ungemein erstaunlich, begegnet uns doch so voll abgeschlossene Kopfgruppe, selbständiger Nachsatz und ganz treue, von der Tonika ausgehende Reprise nach einer das thematische Material verarbeitenden, von der Dominante zur Parallele modulierenden Durchführung bei Bach in dieser Zeit sonst nirgends. Die Art der Veränderung der Kopfgruppe in der Reprise läßt uns die Authentizität des Satzes anzweifeln. Die übrigen Werke des Klavierbüchleins haben ähnliche Züge wie etwa die englischen Suiten, doch ist es wohl nicht ratsam, gerade sie als Beispiele einer Entwicklung heranzuziehen.

Die Partiten bilden das nächste und höchste Entwicklungsstadium der Suitenkomposition bei Bach. Die Präludien sind

bald fugenmäßig behandelt (1), bald haben sie Duvertürenform (2, 4), doch auch eine Konzertform fehlt nicht (5). 3 und 6 sind bereits im Notenbuch der Anna Magdalena besprochen. Die Kopfgruppen sind nunmehr abgeschlossen, sie kehren am Beginn des zweiten Teiles meistens in der ursprünglichen Lage wieder, die Seitengedanken sind thematisch neu und werden am Abschluß des zweiten Teiles wiederholt, doch noch immer wird bisweilen zu einem neuen Kontrapunkt bei Stimmenvertauschung der Seitengedanke aus dem Kopfmotiv entwickelt. Die Zweiteilung des zweiten Abschnittes, der nur selten überhaupt weiter ausgedehnt ist, fehlt. Die Gigue zeigen eigenartige Merkmale der Weiterbildung: wie sehr hat sich doch der Spielcharakter der ersten Gigue verändert, der Anfang der vierten und fünften Gigue ist die Imitation eines neuen Motives, von einer Umkehrung des punktiert rhythmisierten Themas ist keine Rede mehr. Der Epilog freilich ist immer streng gewahrt geblieben. — Die Sarabanden sind noch immer im zweiten Abschnitt zweiteilig, aber frei behandelt (2, 3, 5), in 4 sehen wir eine ausgebildete Sonatenform. Die Menuette der ersten Suite sind streng parallel zweiteilig gebaut, aber die sonatenmäßige Tonartenveränderung ist genau beachtet, sonst macht sich noch die alte Zweiteiligkeit mit Teilung des zweiten Gliedes bemerkbar. In Mollsäzen erfolgt eine Binnenkadenz der Subdominante oder Dominante, in Dursäzen der Parallele, aber die Abtrennung der Kopfgruppe, die Unterscheidung in der Epilogbildung, nicht zuletzt die Abhangrückentwicklung, des früheren Kernpunktes der Ähnlichkeitsbeziehungen in den französischen Suiten, der nunmehr seine Rolle an den Epilog abgegeben hat, sind genaue Kennzeichen der Technik der Partiten. Auch die dem italienischen Konzert, welches doch so deutlichen Sonateneinfluß zeigt, sei es in der Sologestaltung des ersten Satzes, der freien Zweiteiligkeit mit strenger Modulation des zweiten und wieder der Soloausbildung mit Binnenkadenz und Modulation in die Parallel- und Subdominantregion des dritten Satzes, folgende Partita unterscheidet sich in den einer französischen Duvertüre mit fugiertem Mittelsatz in freierer

Zugenform folgenden Tanzsätzen in nichts von den sechs Partiten; nur das abschließende Echo hat eine mehrgliedrige Seitengruppe, die möglichst noch deutlicher abgetrennt ist; die Binnenkadenz in der Subdominante nach einer kleinen Erweiterung nach der Kopfgruppenreprise in der Dominante hat nach sich nur mehr eine Reprise des Seitensatzes.

In den Mittelsätzen der Ouvertüren der Orchester Suiten sehen wir Bivaldische Konzertform, doch gleicht regelmäßig der Abschluß eines ersten Teiles dem endgültigen Abschluß des Satzes; so werden einige Merkmale einer Sonatenreprise erkennbar. Die Courante der Ouvertüre in C ist in ihrem zweiten Teil deutlich durch eine Binnenkadenz in der Parallele abgeteilt, auffallend ist nur, daß dieser Abschluß mehr Ähnlichkeit mit dem Expositionsepilog zeigt als der Epilog des zweiten Reprisenteiles. Die Gigue der Ouvertüre in D ist eine deutliche Vorstufe eines dreiteiligen Sonatensatzes, der Einsatz der Reprise nach einer Kadenz in der Dominantparallele erfolgt plötzlich, eine Rückbiegung verändert die Modulation, der ausgesprochen thematisch neue Seitengedanke ist bloß in der Reprise, aber nicht mehr im Mittelteil vorhanden. Die Intermedien schwanken von einer Zweiteiligkeit mit zweigliedrigem zweiten Teil zu ausgesprochener Dreiteiligkeit mit im dritten Abschnitt veränderter Reprise, in der h-moll-Suite erstaunt uns bisweilen die alte nahezu strenge Zweiteiligkeit. Im allgemeinen sehen wir das Bestreben zur Teilung der zweiten Satzhälfte und zur Wiederkehr des ersten Satzteiles von der Tonika ausgehend, nur erfolgt, da doppelte Vordersätze immer seltener werden, die Modulation nicht im zweiten Vordersatzabschluß, sondern schon in der Kopfgruppe in einer Abbiegung zur Subdominante hin. Erstaunlich sind die Sätze, die einem dem ersten nahezu genau entsprechenden zweiten Reprisenabschnitt einen ganz neuen dritten Satzteil folgen lassen.

Während im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers nur das 24. Präludium eine noch dazu sehr freie Reprise hat, sehen wir im zweiten Teil, wenn auch oft sehr freie und

Kleine Repriseformen in größerer Zahl. 2 hat selbständige Seitensatzbildung, 5 bringt nach einem Parallelabschluß in der Durchführung eine Rückleitung zu voller treuer Reprise. Das einthematische achte Präludium repetiert verkürzt Kopfgruppe und Epilog und läßt, ganz wie es in späterer Zeit bei Haupt- und Seitensatzgleichheit häufig vorkommt, die Seitensatzreprise ausfallen. Eine durch Sequenzen üblich erweiterte Reprise zeigt uns 9; in Verknüpfung (11), freier Reprise (12), Erweiterung (15, 21) und voller Zweiteiligkeit mit Stimmenvertauschung und Gegenbewegung (20), neuem Seitensatz (18) sehen wir die mannigfache Weiterbildung, die die Sonatenform erfährt. Die selbständigen Epiloggedanken, nun meist anhanglos abgeschlossen, kehren in der Reprise regelmäßig und vollständig wieder, die Kopfgruppen aber entweder nur in der Dominante am Anfang einer erweiterten Reprise der älteren Art oder bei unmittelbarer Rückleitung zum Seitensatz gar nicht mehr; in modernsten Sätzen erscheinen sie wieder, voll ausgestaltet, treu wiederholt oder wenigstens nicht im ersten Anfang verändert als Beginn einer vollständigen Reprise.

Den Schlußstein der Entwicklung zeigt uns das Trio des „Musikalischen Opfer“. Im ersten Satz sehen wir eine Exposition zur Parallele mit neuem Schlußgedanken modulieren, eine ausgedehnte thematische Rückleitung führt zum gleichen Schlußgedanken der Subdominante und nun setzt in der imitatorischen Beantwortung der Kopfgruppe in der Dominante des ersten Einsatzes die Reprise nach eben vorübergehender Berührung der Subdominante in der Tonika ein und schließt mit treuem Epilog. Auch der zweite Satz, eine große Dakapoform, ist sonatenmäßig gestaltet, der Seitensatz ist teilweise neu, die Reprise wenig verändert. Der dritte Satz ist frei zweiteilig einthematisch.

Wir sehen die Möglichkeit, nähere Zeitbestimmungen zu versuchen, und erkennen, daß dieses Beginnen bei Bach wirklich nur auf ausgedehnte Werke anwendbar ist, Einzelsätze geben einem Kriterium meist noch zu wenig Angriffspunkte zur Anlegung des Maßstabes seitens eines Gesichtspunktes; erst die

Übereinstimmung mit anderen Spezialuntersuchungen der Kontrapunktik, Harmonik, Instrumentation und Satzmethode vermag hier Wandel zu schaffen.

Zusammenfassend können wir also sagen: Wir sehen in den Werken Bachs zwei Entwicklungslinien der Vorstufen einer späteren Sonatenform. Die eine führt uns von einer Tanzform, deren beide Teile einander nicht entsprechen, zu allmählicher Angleichung beider Abschnitte. Eine Ausdehnung des zweiten Teiles während der veränderten Sequenzen der neuen Modulation führt zu einer Binnenkadenz innerhalb des zweiten Teiles. Durch allmähliche Gleichstellung dieser beiden Teile entsteht eine Dreiteilung sowohl in modulatorischer als auch in melodischer Hinsicht.

In Anpassung an die von der Konzertform vorgebildete Wiederholung eines ausgedehnten Tutti des Anfangs mag es nun zu einer vollständigeren Reprise kommen.

Die Konzertform bildet allmählich die Zahl der Tuttisätze zurück, anfänglich vier und fünf werden sie auf ein Anfangstutti, ein kürzeres Tutti in der Mitte des Satzes und diesem entsprechend, nur etwas erweitert, ein Schlusstutti eingeschränkt. Die beiden eingeschlossenen Solopartien erhalten mehr und mehr Beziehungen zueinander, wieder beeinflusst von der Tanzform, und so entsteht eine zweite Wurzel der Bachschen Sonatenvorformen.

Die Entwicklung der Einzelbestandteile läßt sich deutlich feststellen. Die Kopfgruppe, anfangs über einfachsten harmonischen Fortschreitungen, aber mit einer Sequenz verknüpft, erhält mehr und mehr Selbständigkeit, wird zu einem besonderen Satzteil. Die Fortspinnung entwickelt sich von einfacher einheitlicher Sequenz zu einer Folge von Sequenzen. Der anfangs ganz unwesentliche Kadenzabschluß erhält mehr und mehr Bedeutung, wird zu einem selbständigen Epilog, dann noch um einen harmonisch immer reicheren neuen Anhang erweitert, namentlich solange der Epilog noch aus dem thematischen Material des Hauptsatzes bestanden hatte. Mit der

allmählichen Umbildung eines selbständigen Kontrapunktes zu einem melodisch neuen Seitengedanken wird diese Anhangbildung überflüssig und bildet sich zurück. Die Kopfgruppe am Anfang des zweiten Teiles wird erst allmählich genauer der ersten angepaßt; für manche Formen ist zunächst Umkehrung Vorschrift. Eine Stufe der Entwicklung, Stimmenvertauschung und Umkehrung, ist nur sehr vorübergehend. Mit der Unterteilung des zweiten Teiles wird auch das Auftreten der Kopfgruppe am Anfang des zweiten Satzteiles seltener, hört jedoch in Bachs Werken nie ganz auf. Die nachfolgende Rückleitung führt über Subdominant- und Parallelregion zu einem dem ersten ähnlichen Abschluß, anfänglich ist der abschließende Anhang die Umkehrung des ersten, dann tritt genauere Angleichung ein. Mit der Zweiteilung des zweiten Satzes tritt eine wesentliche Änderung nur in der Überleitung ein; erst nach der Gleichstellung der beiden Glieder des zweiten Teiles entwickelt sich eine vollständige Reprise des ersten Satzteiles bloß mit Modulationsveränderung.

In Duettstücken ist noch zu bemerken, daß die in der Dominante beantwortende zweite Stimme noch nicht die Modulation vollzieht, erst einer neuen Überleitung bleibt die Vorbereitung des Epiloges vorbehalten.

Die Vorstadien der Liedformen, die wir bei Bach nur angedeutet finden, bringt er doch die anfangs derart ausgeführten Sarabanden und Intermedien in späterer Zeit auch in Sonatenvorformen, entwickeln sich rasch zu doppletem Vorderatz, deren erster abgeschlossen, deren zweiter zur Dominante abgebogen ist. Der zweite Satzteil ist wechselnd ausgeführt, meist aber zweiteilig, die beiden Teile entsprechen einander und nehmen gerne auch auf den ersten Satzteil Bezug. Ein Rückgreifen auf den Vorderatz des ersten Teiles führt uns von diesen zweiteiligen Formen zu ausgesprochener Pseudodreiteiligkeit und dann weiter zum vereinzelt Fall einer alternativen Dreiteiligkeit nach häufigerer Beantwortung des modulierenden einteiligen ersten Abschnittes durch eine volle Tonikareprise, somit einer allerkleinsten Sonatenform.

Dies etwa sind die wesentlichsten Vorstufen einer klassischen Sonatenform in den Werken Bachs und ihre Entwicklung. Deutlich sehen wir die langsame Fortbildung einer Kopfgruppe zu einem ersten Hauptsatz, einer Fortspinnung zu mehrteiliger Überleitung, eines Epilogs zu einem Schlusssatz. Und auch zur Ausbildung der Durchführung ist kein so weiter Schritt. Nur die Einführung einer vollständigen Reprise erfolgt weit später, auch von anderer Richtung beeinflusst, doch würde diese Untersuchung weit über unseren Rahmen greifen.

Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs.

Von Dr. Gotthold Frotzcher (Danzig).

Über den Zusammenhang der Affektenlehre mit der musikalischen Stilistik des Bachzeitalters haben Kretschmar¹⁾, Schering²⁾ und Goldschmidt³⁾ Grundlegendes festgestellt; ich selbst habe früher einen kleinen Beitrag zur Darlegung der Liedästhetik des 18. Jahrhunderts vorlegen können⁴⁾. Im folgenden soll, in Anlehnung an mein Referat beim Leipziger Musikwissenschaftlichen Kongreß 1925⁵⁾, eine besondere Gestaltsqualität des Affektenbegriffs zur Erklärung der Barockthematik betrachtet werden. Mit Absicht wird in dieser Themenstellung zunächst nicht der Stil Bachs von dem seiner Zeitgenossen, der Personalstil von dem Zeitstil, und ebensowenig der Werkstil von dem Personalstil geschieden, und ebenfalls soll zunächst nicht versucht werden, aus der Art des Affektenbegriffs den Barockcharakter des Zeitalters herzuleiten. Zu solchen Stilunterscheidungen fehlen zunächst noch die notwendigen Kategorien. Auch die Frage der Priorität von praktischer Kunstübung und von Reflexion und Ästhetik soll hier nicht berührt werden.

1) Gesammelte Aufsätze, II, S. 280 ff.

2) Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft (ZfMG.) 1907, S. 263 ff., 316 ff., Zeitschrift für Musikwissenschaft (ZfMW.) I, 298 ff., I. Kongreß für Ästhetik, Bericht, S. 490 ff.

3) Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu einem Kunstschaffen. Zürich und Leipzig 1915.

4) ZfMW. VI, S. 431 ff.

5) Bericht über den I. Musikwiss. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft, 1926, S. 436 ff.

Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts ist insofern ein Kind des Wolffschen Rationalismus, als sie nach dem begrifflichen Erfassen des Kunstwerks und seiner Teile strebt. Es genügt dem Zeitalter nicht, musikalische Kriterien für die ästhetische Bewertung eines Tonstücks aufzustellen, und die Musiker-Ästhetiker scheitern zudem an der Schwierigkeit, aus dem unbegrifflichen Material der absoluten Musik solche Elemente zu erkennen. Wolffs »Psychologia empirica« von 1733 definiert die Ästhetik als Wissenschaft vom Empfinden; und die dem musikalischen Kunstwerke immanenten Empfindungen und Affekte begrifflich zu erkennen, um damit den Inhalt des Kunstwerks deuten und das „Geheimnisvolle“ der Wirkungen auf den Hörer erklären, ja unter Umständen sogar praktisch und nützlich verwenden zu können¹⁾, ist das Ziel der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts. Abgesehen von den wenigen, die das Wesen der Musik auf rein mathematischem Wege zu ergründen versuchten, also mit einer Methode, die gerade Bach gegenüber vor einigen Jahren wieder einmal angewendet wurde, gilt den Vertretern der Affektenlehre das Verhältnis von Inhalt und Form als wichtiges Problem und als Schlüssel zum Erfassen der Musik. Bei dieser Problemstellung ist es ursprünglich nicht die Hauptsache, daß der Inhalt der Musik genau begrifflich gefaßt werden könne, sondern nachzuweisen, daß die Musik überhaupt einen Gehalt habe, daß sie nicht aus bedeutungslosen Tönen zusammengesetzt sei in dem Sinne, in dem ein Kant später vom Spiel der Formen redete. Den Ausgangspunkt für diese ästhetische Betrachtungsweise, die hinter und in den Tönen einen Gehalt sucht, wobei es zunächst gleichgültig ist, ob dieser genau begrifflich bestimmbar sei, liefert die Verbindung der Musik mit der Sprache, wie sie in der Vokalmusik vollzogen ist. Die Sprache gibt in den Worten die Begriffe und in ihren durch die Worte symbolisierten Ideen den Gehalt, von dem aus man die Musik erkennen konnte. Es ist das nicht so zu verstehen, wie es Schweitzer und Goldschmidt gerade auch in bezug auf

1) J. B. zur Kindererziehung, zur Heilung von Krankheiten, u. a. m.

Vach teilweise mißverstanden haben, daß hier äußere Bewegungsvorgänge oder Zustände, also ein außermusikalisches Programm, von den Worten her als Inhalt in die Musik hineinprojiziert werden. Es kommt den Affektenlehrern überhaupt nicht darauf an, Inhalt und Form als etwas Gegensätzliches gegen einander auszuspielen; wenn man das im 18. Jahrhundert gelegentlich vorfindet, so erklärt es sich aus der methodischen Schwierigkeit, die beiden Seiten des Kunstwerkes, die man um der Erkenntnis willen zunächst begrifflich trennen mußte, am Schlusse der Betrachtung wieder zur Synthese zu vereinigen. Die gemeinsame Wurzel für Ton und Sprache, das heißt also für Form und Inhalt, ist nach den Affektenlehrern ein allgemeiner „Urton“, der im wesentlichen musikalischer, das heißt also unbestimmter Art ist, der Naturlaut als Urelement menschlicher Gefühls- und Willensäußerung, aus dem sich auf dem Wege über das Stammeln und das erregte Sprechen die eigentliche Sprache bildet¹⁾. Diese Seelenbewegung hat ihr direktes Abbild im Ton durch das Mittel der Bewegung²⁾, denn das Element des Tons ist ebenfalls das der Bewegung, so wie die menschliche Seele³⁾ sich in Bewegungen dokumentiert. Die Musik ist demnach kraft ihres besonderen Charakters imstande, ohne den Umweg über die Begriffe unmittelbar die Seelenbewegungen widerzuspiegeln. Man hat schon vor dem 18. Jahrhundert für diese Seelenbewegungen den Begriff des Affekts eingeführt. Der Affekt ist nicht ein „Gefühl“, sondern schließt alle Regungen und Bewegungen des Seelenkomplexes in sich, die Empfindungen ebenso wie die Elemente des Willens, wie ethische und religiöse Gefühle und dergleichen mehr⁴⁾. Im Wesen des Affektbegriffs liegt ein dramatisches Moment, das den Affekt

1) Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753. Gottsched, *Crit. Dichtkunst*, 1737.

2) Krause, *Von der musikalischen Poesie*, 1752, VI., *Mizlers Musikal. Bibl.* III, 1, 136, u. a. m.

3) deren Bewegungen man sogar mechanistisch als Bewegungen der einzelnen Seelenatome bezeichnete.

4) siehe Krause, a. a. O. IV, S. 79, 139; Sulzer, *Theorie der schönen Künste* I, 35; Mattheson im „*Vollkommenen Capellmeister* u. a. m.

in der Musik darstellbar werden läßt. Zustände und reine Begriffe sind der Musik nicht erreichbar. Die Affekte als Inhalt der Musik sind zunächst allgemeiner Art. Von dem „Urton“ als allgemeinem Ausdruck eines unbestimmten Affekts schreitet die Musik weiter zur Vermittlung allgemeiner Charaktere, so daß man freudige und traurige Musik unterscheidet. Diese allgemeinen Affekte, und zwar mit Absicht die möglichst allgemeinen, bilden den Inhalt der Musik. „Der Musicus“, schreibt Krause (a. a. O., III. Hauptstück) „sagt unserm Gemüte nur: dieses ist angenehm, dies ist rührend; er kann den Inhalt entsprechender Wörter einigermaßen in rührenden Tönen bemerken und ausdrücken . . . Wenn sie (die Musik) aber doch den Verstand beschäftigen soll . . ., so kann hierunter nicht . . . die deutliche Auseinandersetzung der Begriffe . . . verstanden werden.“ „Es ist (Batteux, *Les beaux arts, réduits á un même principe*, 1743, deutsche Ausgabe von J. E. Schlegel 1753, S. 217) genug, daß man ihn (den Gegenstand der Leidenschaft) fühlt, es ist nicht nötig, daß man ihn nennt“. Der allgemeine Charakter der Musik sei bestimmbar, nicht aber der einzelne Affekt¹⁾. Die zahlreichen Affekttabellen²⁾ stehen mit diesem Prinzip nicht in Widerspruch; sie wollen nicht untersuchen, ob die Instrumentalmusik mit rein musikalischen Mitteln einen besonderen Affekt darstellen und übertragen könne, sondern ob sie fähig sei, in der Vokalmusik als Begleitung eines Textes den speziellen begrifflichen und affektvollen Gehalt der Worte mit besonderen musikalischen Mitteln und Formeln zu interpretieren und zu illustrieren. Wenn in diesen Affekttabellen gewisse Affekte als musikalisch, andere als der musikalischen Darstellung nicht zugänglich bezeichnet werden, so heißt das nichts anderes, als daß Texte, die solche Affekte enthalten, zur Vertonung tauglich oder untauglich sind. Und auch diese Affekten-

1) Dasselbe sagt z. B. im 17. Jahrhundert schon Werckmeister in „*Der Edlen Music-Kunst, Würde, Gebrauch und Mißbrauch*“, 1691.

2) z. B. in Mizlers *Mus. Bibl.*, III, 1, 136; Krause, a. a. O. IV. Hauptstück. Marburg, *Krit. Briefe* 99 (II, 273); Mattheson, *Vollk. Kapellmeister* I, 3; Kirnberger, *Anleitung zur Singecomposition*, 1782, und viele andere mehr.

tabellen bleiben in der Charakterisierung der Einzelaffekte bei allgemeinen Eigenschaften stehen und ordnen sie unter die Grundaffekte des Freudigen und des Traurigen, das rökokohaft auch das „Rührende“ genannt wird. Als einzige Möglichkeit, differenzierte Einzelaffekte der Musik zugänglich zu machen, ergibt sich die Unterordnung unter allgemeine, weit dehnbare Grundaffekte. Der Affekt stellt als ein feststehender Komplex die Summe der Einzelgefühle dar, etwa in der Art, daß sich gewisse Einzelaffekte in ihren zusammentretenden Grundelementen zu einem solchen Sammelaffekt¹⁾ verdichten. Aus diesem Grundaffekt lassen sich dann deduktiv Mittel für die musikalische Darstellung von Einzelaffekten, u. U. sogar von solchen mit stark begrifflicher Färbung²⁾, und auch für Mischaffekte herleiten. Der dramatische Verlauf dieses Affekts (siehe oben) kann als Entwicklung in der Einheit des Affektes selbst angesehen werden; es treten sich nicht verschiedene Affekte gegenüber, sondern die einzelnen, in einem Sammelaffekte zusammengeschlossenen Einzelgefühle schaffen die dramatische Spannung und Entwicklung nach ihrer Stellung zu einander innerhalb des Komplexes. Eine ähnliche Komplexgestalt, die sich aus verschiedenen zusammentretenden Einzelatomen ergibt, wird im Rationalismus sogar von der menschlichen Seele angenommen. Die Einzelaffekte dienen nach dieser Ableitung zur Bildung des Gesamtaffekts, und je nach ihrer Zusammensetzung bedingen sie die spezielle Färbung dieses Grundaffekts³⁾. Sie bekommen aber ihre Berechtigung erst innerhalb dieses Gesamtaffektes und lassen sich erst von ihm aus erklären. Von hier aus ist auch die Forderung zu erklären, ein Tonstück dürfe nur einen Affekt enthalten und darstellen. Diese Forderung geht nicht, wie Goldschmidt annimmt, auf die Anschauung von der Realität der Affekte zurück. Sie bezweckt auch nicht, die Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks einzuschränken, sondern sie will

1) Der Ausdruck: Grund- oder Sammelaffekt kommt in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts nicht vor.

2) So beispielsweise Neid, Eifersucht, Ekel, Schadenfreude.

3) dessen Teile man in Mizers Societät mathematisch berechnete.

den Ausdruck vereinheitlichen, alle einzelnen Ausdrücke gewissermaßen unter einen Generalnenner bringen. Am deutlichsten findet sich dieses Prinzip bei den Ästhetikern des Berliner Liedes ausgedrückt, wie ich schon an anderer Stelle¹⁾ darzulegen versucht habe. „Der Komponist . . . unterwirft den Ausdruck der Worte stets dem Ausdrucke des Gedankens“ (Hiller, Wöchentliche Nachrichten 1770; „er betrachtet in Kürze das Herrschende des Affekts, den Schwung der Gedanken, das Rührende jedes Ausdrucks, das Bemerkenswürdigste eines jeden Wortes; alsdann schreitet er zur Arbeit“ (Kunzen, Der Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib erste Fortsetzung, 1754). Die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ oder wie man Crousaß' Schlagwort auch umkehren könnte, die Mannigfaltigkeit in der Einheit, gilt als oberstes Prinzip der Ästhetik wie der Kompositionstechnik²⁾.

Von hier aus ergibt sich auch die Stellung der Musiker-ästhetiker des 18. Jahrhunderts zur Affektenlehre und zur Programmusik. Zu den Funktionen des Ausdrückens, Darstellens und Übertragens der Affekte, die der Musik zugeschrieben werden, und der Funktion des Charakterisierens, die in erster Linie der dramatischen Musik, aber nicht nur dieser, zufällt, kommt das Malen von äußeren Vorgängen, Zuständen und Bewegungsvorgängen. Wenn Batteux in seiner zitierten, die Ästhetik des 18. Jahrhunderts beherrschenden Schrift die Nachahmung der Natur als Prinzip der Künste hinstellte, so konnte für die Musik hieraus die Malerei sinnlicher Vorgänge mithilfe musikalischer Mittel gefolgert werden³⁾. Eine solche Tonmalerei hieße nach Engel (Über die musikalische Malerey, 1780, auch in Cramers

1) ZfMw. VI, 431 ff.

2) Goldschmidt a. a. O. S. 242 sucht im Anschluß an Heuß, ZfMw. XV, 10/11 das charakterisierende Verfahren der auf dem Boden der Affektenlehre stehenden Komponisten an dem Beispiele Glucks so darzustellen, daß die Affektenlehre nur die Abschilderung von einer Seite des Charakters gestatte. Dem ist die Komplexgestalt des barocken Affektenbegriffs entgegenzuhalten, außerdem aber noch für die dramatische Musik die Korrespondenz der einzelnen Arien und Ensembles.

3) obwohl Batteux nicht ein Abschildern der Natur, sondern ein Idealisieren als Kunstprinzip aufstellte.

Magazin 1783 abgedruckt) „das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr malen, sondern ausdrücken“. Die bedeutendsten Ästhetiker der Affektenlehre stimmen in diesem Punkte dahin überein, daß durch gewisse musikalische Formeln eine Analogie zu äußeren Vorgängen im Hörer erweckt werden könne; aber eine solche Malerei dürfe nicht bei der Abschilderung des Sinnlichen stehen bleiben. Die Musik dürfe nicht Objekte nachahmen, sondern lediglich das Gefühl, das das Objekt im Hörer hervorzubringen vermocht hätte, darstellen (d'Alembert, Discours préliminaire). „Man soll mehr den Zustand der Seele malen, als die Sache selbst, z. B. in einer Gewittersymphonie mehr die inneren Bewegungen der Seele beim Gewitter als dieses“ (Engel, a. a. D.¹). „Alle besondern malenden Ausdrücke müssen wieder in die Hauptmaterie hineinfallen, und wenn sie ihren eigentümlichen Charakter darin beibehalten: so muß es doch so geschehen, daß sie sich gleichsam in den Haupt-Charakter der Empfindung, die ausgedrückt werden soll, auflösen“ (Ramler in seiner Übersetzung zu Batteur a. a. D. S. 220). Mißverständnisse entstehen hier bei den Ästhetikern des 18. Jahrhunderts wie auch in unserer Zeit (Goldschmidt, Schweizer) bisweilen dadurch, daß für beide Funktionen, das Malen und das Ausdrücken, ein musikalisches Element in erster Linie berufen ist, der Rhythmus. Schon oben wurde angedeutet, daß die Seelenbewegungen sich durch das Medium der Bewegung auf die bewegten Töne übertragen. „Die Musik ist eine Bewegung, und die Affekten bedienen sich auch meistens solcher Bilder, die eine Bewegung anzeigen, weil sie selbst daraus bestehen“ (Krause, a. a. IV). „Die Leidenschaften²) entstehen durch Bewegung. Weil nun die Wirkungen sich wie die Ursachen verhalten, so müssen auch die Bewegungen der Leidenschaften sich untereinander wie derselben Ursachen verhalten, d. i., so viele verschiedene Leidenschaften der Menschen

¹) Es ist wohl überflüssig, auf die Parallele zu Beethovens Pastoral-symphonie hinzuweisen.

²) Mizler in einer Besprechung des Musicalischen Patrioten, Mus. Bibl. III, 1, 136. Siehe auch Werkmeister a. a. D.

sind, so viele verschiedene Ursachen haben auch dieselben. Nun wird man leicht begreifen können, daß die Ursachen der Bewegungen, die Bewegungen selber, die Empfindungen und die dadurch veranlaßten Leidenschaften in einer geometrischen Proportion stehen . . . Wenn ein Komponist einen Affekt vollkommen ausdrückt und erregt, so muß eine Composition sich notwendig zu der daher entstehenden Leidenschaft eben so verhalten, wie sich der Text zu der darin liegenden Leidenschaft verhält, d. i. in einer geometrischen Proportion stehen. Und eben hierin bestehet die größte Vollkommenheit einer Philosophischen Composition.“ Dazu tritt endlich die Dynamik des Affektes, der nur bei genügender Stärke (Krause a. a. D. II. Hauptstück) der musikalischen Darstellung zugänglich sei, und seine Natürlichkeit. „Nachdem sich die . . . Gemütsbewegungen von denen entfernen, bei welchen das Singen natürlich ist, nachdem verliert sich auch die Verständlichkeit der Töne, und selbige können den Worten nur noch mit äußerlichen Dingen an die Hand gehen. Die Sachen, die Leidenschaften selbst aber, sind sie deutlich mit auszudrücken, nicht ferner im Stande. Je natürlicher eine . . . Leidenschaft ist . . . , je musikalischer ist sie“ (Krause a. a. D., IV. Hauptstück).

Wir haben in den vorstehend kurz skizzierten ästhetischen Richtlinien der Affektenlehre die Verbindung zu J. S. Bachs Kompositionsprinzip gefunden. Wir wissen nicht, ob Bach sich mit der Affektenlehre theoretisch auseinandergesetzt hat. Daß er geistig, bewußt oder unbewußt, mit ihr zusammenhängt, ergibt sich aus seiner Kompositionspraxis.

Die Komplexgestalt des Affektes spiegelt sich in dem Komplex eines großen Teils der Bachschen Themen wieder. Ein wichtiger Teil Bachscher Tonsätze ist bekanntermaßen so aufgebaut, daß verschiedene Motive und Teilthemen zu einem Ganzen, zu dem eigentlichen Thema zusammentreten. Man könnte diese einzelnen Motive oder Teilthemen kaum für sich allein nehmen; man hätte dann nur einen Teil des Grundaffektes, der seinerseits erst durch das Zusammentreten der Motive und Teilthemen gebildet wird. Betrachten wir als Beispiel etwa die f-moll-Sinfonia

für Klavier. Wir haben hier drei solcher Theilthemen vor uns, wenn wir die nur vereinzelt auftretenden Sechszehntel-Motive als für den Aufbau des Satzes unwichtig beiseite lassen:

1.

2.

3. usw.

Diese drei Theilthemen sind nicht Motive in dem Sinne, daß erst durch die Verbindung dieser Motive das Thema gebildet würde; es sind Themen, die an sich selbstständig sind, die aber, was zum Kompositionsprinzip der Polyphonie gehört, von vornherein darauf angelegt worden sind, miteinander verbunden zu werden. Der Affektgehalt aller drei Themen ist ein ähnlicher: Trauer, Melancholie, Schmerz. Vielleicht ist die Intensität der Affekte, die sie zur Darstellung bringen, verschieden, ist das zweite Thema am meisten resigniert, das dritte am aktivsten, am meisten aufbegehrend. Die Intervalle, also die melodische Bewegung, sind bei den drei Themen durchaus gleich: bei allen finden wir Halbtonschritte als charakteristische Intervalle. Unterschieden sind sie durch die Richtung der melodischen Linie (Thema II abfallend, Thema I und III steigend und fallend, wobei in Thema I das Fallende vorherrscht), noch mehr aber, was wichtiger ist, durch den Rhythmus. Der Verlauf des Stückes geht so vor sich, daß durch die verschiedene Kombination der Einzelthemen oder ihrer Teile sich eine dramatische Spannung innerhalb des Satzes ergibt, und zwar hauptsächlich durch rhythmische Mittel. Eine Gegensätzlichkeit, ein Wechsel des Affektes kann nicht eintreten, da ja die Einzelthemen nur verschiedene musikalische Gestaltungen des gleichen Grundaffektes sind.

wie in der f-moll-Sinfonia, sondern die Themen ohne solche Komplikationen nebeneinander herführt.

Als drittes f-moll-Stück sei noch die Arie Nr. 63 „Zerfließe, mein Herze“ aus der Johannespassion angeführt; die beiden Teilthemen sind:

1.



2.



Zu diesen kommt noch ein episodisch auftretendes Motiv:



das nicht als selbständiges Thema angesprochen werden kann, aber den aus den beiden Teilthemen zusammengefaßten Grundaffekt von einer noch etwas anderen Seite zeigt. Wiederum ist leicht zu erkennen, wie dieser Grundaffekt von den durch die Themen der Sinfonia und des Choralvorspiels symbolisierten Affekten verschieden ist und inwiefern er ihnen nahe kommt; es soll absichtlich nicht versucht werden, das in Worte und Begriffe zu fassen.

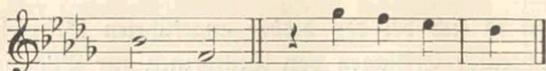
Wenn die zitierten Beispiele traurige Affekte versinnlichen, so ist damit nicht gesagt, daß bei freudigen Affekten der Fall anders läge. Wenn auch traurige Affekte von Bach vorzugsweise in der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Teilaffekte ausgedrückt werden, worauf Moriz Bauer¹⁾ mit vollem Rechte hinweist, so könnte doch auch an einer Unzahl von Stücken freudigen Affekts dasselbe nachgewiesen werden; man betrachte etwa die zahlreichen entsprechenden Arien mit obligaten Instrumenten.

¹⁾ Bericht über den I. Musikw. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft, S. 439.

Wenn es sich bei den bisher angeführten Beispielen um das gleichzeitige Erklingen von Teilthemen zur Bildung eines Sammelaffekts handelte, so gilt dasselbe für nacheinander in demselben Satze aufgestellte Themen oder Kontrapunkte. Bachs kontrapunktisches Prinzip in seinen Fugen, vor allem in denen des Wohltemperierten Klaviers, beruht auf der Entwicklung der Teilthemen, Motive und Kontrapunkte aus dem Hauptthema, dessen Affekt sie von anderen Seiten her zeigen, den sie u. U. konträr färben können, ohne aber dabei die Einheit des Satzes zu zerstören. Ja sogar bei Doppel- und Tripelfugen findet sich zwar eine Entwicklung und Steigerung innerhalb des Satzes, die aber den zugrunde liegenden, selbstverständlich mit Absicht ganz allgemeinen Affekt kaum je überschreitet. Man setze z. B. die 3 Themen der fis-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers II miteinander in Beziehung.

The image displays three musical themes from the Fugue in F minor, BWV 870, from the Well-Tempered Clavier, Book II. Theme 1 is written in the bass clef, Theme 2 is also in the bass clef, and Theme 3 is in the treble clef. All three themes are in the key of F minor, indicated by three sharps (F#, C#, G#) in the key signature. Theme 1 consists of a single melodic line with a trill at the end. Theme 2 is a shorter melodic fragment. Theme 3 is a rhythmic pattern of eighth notes.

Hier bringt das II. Thema einen in gewissem Sinne konträr gefärbten Affekt zum Ausdruck, der aber nicht absolute Gegensätzlichkeit etwa im Sinne der Doppelthematik des klassischen Zeitalters bringt; und wenn Thema I und III von vornherein darauf angelegt sind, am Schlusse zusammen gebracht zu werden, so zeigt das wiederum die affektuose Einheit beider Themen, die indes ihrer Selbständigkeit keinen Abbruch tut. Wie innerhalb eines ganz kurzen Themas ein Grundaffekt durch zwei Motive verschieden interpretiert werden kann, sei endlich am Thema der b-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I nachgewiesen:



Wenigstens anhangsweise soll noch erwähnt werden, daß die Einheit eines Grundaffekts sich nicht nur auf einen Themenkomplex und auf einen Satz erstreckt, sondern bei zyklischen Werken auch auf die einzelnen Sätze eines solchen Zyklus in ihrem Verhältnis zueinander. Am deutlichsten kommt das bei Bachs Choralvariationen zum Ausdruck, bei denen schon der *cantus firmus* diese Anlage bestimmt, aber ebenso offen ist es an den Kantaten ersichtlich, deren einzelne Sätze gewiß verschiedene, sich ergänzende Teilaffekte darstellen, deren Gesamtgehalt aber einen einheitlichen Affekt höherer Ordnung versinnlicht, die also nicht eine Entwicklung nach der Seite des Gegensätzlichen hin, sondern einen seelischen Zustand darstellen.

Es ist eben angedeutet worden, daß das tragende Element der Bachschen Thematik das Rhythmische ist. Wie nach den Schriften der Affektenlehrer der Rhythmus die Verbindung mit den Seelenbewegungen darstellt, so ist in Bachs Motiv- und Themensprache der Rhythmus das ausdrückende musikalische Element, um auf dem Wege von Analogien die Affekte zu symbolisieren. Bachs Themen sind, abgesehen von ganz seltenen Fällen, nicht Malereien der äußeren, durch einen Affekt hervorgerufenen Bewegungen oder Schilderungen des diesen begrifflich zugrunde liegenden Gegenstandes. Sicherlich liefern die körperlichen Äußerungen der Affekte Rückschlüsse auf ihren Charakter und Mittel für ihre Darstellbarkeit. So erscheint die Freude mit bewegten Rhythmen, die Trauer etwa mit schleichenden chromatischen Gängen. Dieser äußeren Bewegungen bedient sich jedoch Bachs Tonsprache nur als Analogie zu den Seelenbewegungen. Sie werden kaum je zur Illustrierung besonderer Begriffe des Textes angewendet, und wo eine solche tonmaleryische Absicht vorliegt, fallen „die musikalischen Abschilderungen immer in die Hauptmaterie hinein¹⁾“, über der Ausmalung von Einzelheiten steht die Einheit des Affekts. Bachs Affektausdrucks-

¹⁾ Bataleur-Ramler a. a. O. S. 220.

formeln deuten nicht besondere Begriffe und malen nicht im Texte enthaltene Bilder, sondern sie drücken den Affekt in seiner Gesamtheit und in seinen Theilen aus, auch wenn u. U. ein solcher Affekt in den Worten nicht begrifflich genau ausgedrückt ist. Die Musik erhebt sich auf Grund dieser Ausdrucksformeln über die Eindeutigkeit und Bestimmtheit des Textes, sie erfüllt damit ihren eigenen Beruf, die Einzelheiten des Textes zusammen zu fassen und in eine höhere, allgemeine, unbegriffliche Sphäre zu erheben. Wenn die Ästhetik der Affektenlehrer diese an der Vokalmusik gewonnenen Erkenntnisse auf die Instrumentalmusik überträgt, so übernimmt sie deren zu Grunde liegenden Affekte, aber nicht die Begriffe des Textes. Es ist deshalb unmöglich, Bachs aus gleichen geistigen Prinzipien hergeleiteten Themen, mögen sie in Vokal- oder Instrumentalwerken stehen, mit Begriffen zu erklären oder als Bilder zu deuten. Wir können zwar an Stellen, bei denen die Musik charakterisiert, gewisse Charaktereigenschaften, bestimmte Stilarten oder Schreibarten¹⁾ erkennen; über diesem Charakterisieren steht aber das **Ausdrücken**, dessen Charakter und dessen musikalische Mittel nur ganz allgemein gefaßt und erklärt werden können, weil eben der Ausdruck nicht auf Einzelheiten, sondern auf den Gesamtaffekt geht. Und so wie der Affekt nicht eine Äußerung des Gefühls ist (siehe oben), so kann auch die Thematik der Bachzeit nicht als Ausdruck eines solchen individuellen Gefühls, als Ausdruck einer Stimmung angesehen und gedeutet werden.

Wenn neben dem Rhythmischen das Melodische die Grundlage der Bachschen polyphonen Tonsprache ist, so stimmt auch dieses Prinzip mit den Anschauungen eines Theils der Affektenästhetikers überein²⁾. Auch die Einheitlichkeit der Dynamik des Bachzeitalters ergibt sich von selbst aus der Einheit des Affektes

1) Scheibe, Crit. Musicus, 70. Stück.

2) Nichelmann, Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften, 1755. Allerdings findet sich in der Affektenlehre nicht viel über eine Ästhetik der musikalischen Elemente und mithin der Melodie. Das, was französische Ästhetiker unter Rousseaus Einfluß über die Melodie schreiben, hat schon kaum mehr Bezug auf den Barockstil eines Bach, sondern vielmehr auf die folgende Periode der Empfindsamkeit.

und des Kunstwerkes, wie denn die Ästhetiker die Dynamik nur insoweit betrachten, als sie sich innerhalb des Affekts äußert¹⁾.

Bei der Wandlung des Barock zu Rokoko und Empfindsamkeit löst sich mehr und mehr der Affektenkomplex in seine Bestandteile, in einzelne, individuelle Gefühle auf. Die Musikästhetik dieses neuen romantischen Zeitalters stellt diese einzelnen, bis in ihre kleinsten Atome zerlegbaren, in stetem Wandel befindlichen und gegensätzlich angewendeten Teilgefühle als Schaffensprinzip auf. Wenn die auf dem Boden der Affektenlehre stehenden Barockmusiker einen allgemeinen Affekt als bleibend und unwandelbar durchführen, so löst die Musik der neuen Stilperiode einen Text in eine fortlaufende, dramatisch sich entwickelnde Bewegung auf und disponiert geistig wie musikalisch in ähnlicher Weise bei der Instrumentalmusik. Beim Rokoko ist alles im Fluß; selbst Komplexe werden in ein Nacheinander aufgelöst²⁾. Die Vorherrschaft des Individuellen und Subjektiven erkennt den aus Intellekt und Willen gebildeten Affektenbegriff nicht mehr an. Kompositionstechnisch erfordert dieses neue Prinzip eine Fülle von Einzelmotiven, während der Barockmusiker mit wenigen Affektausdrucksformeln auskommt, die alles Wesentliche in sich konzentriert enthalten und denen sich Einzelausdrücke gegebenenfalls unterordnen. Der Komplex des Barockthemas, ein Abbild der Ruhe in der Bewegung, zerteilt sich in dramatisch verlaufende Entwicklungslinien. Vor allem aber bilden die Themen nicht mehr ein einheitliches Ganze, sie stehen sich gegensätzlich gegenüber und tragen heterogene Elemente schon in demselben Thema (Stamitz). Über diese neuen, von der Affektenlehre abweichenden Stilprinzipien, bei denen aber doch gewisse Eigentümlichkeiten des Bachzeitalters, wenn auch in anderer zeitlicher Abfolge wieder zutage treten, hoffe ich vor allem in Bezug auf die Meister der Übergangszeit zum Themendualismus³⁾ später einmal in anderem Zusammenhange einiges sagen zu können.

1) Webb, Observations 1769, I, Krause a. a. D. II.

2) A. Heuß, Zeitschrift für Musik (Leipzig) 90, S. 256.

3) worauf Moriz Bauer a. a. D. S. 440 hinweist.

Die Johannes-Passion von Bach.

Auf ihren Bau untersucht.

Von Friedrich Emend (Berlin).

I.

Von den Bachschen Passionen ist die nach dem Evangelisten Johannes die dramatischere. Dies Urtheil ist richtig, wenn es besagt: Im Vordergrund des Interesses steht nicht so sehr wie bei der Matthäus-Passion die Versenkung des frommen Gemüthes in die Leidensgeschichte als vielmehr die Darstellung der Ereignisse selber, wie sie der Evangelist bietet. Schon eine kurze Durchsicht beider Werke zeigt, wie viel weniger Raum (im Verhältnis zum Ganzen des Werkes) in der Johannes-Passion der Betrachtung gewidmet ist, gegenüber dem gleichen Verhältnis in der Matthäus-Passion. Legt aber Bach in der Johannes-Passion ein ganz besonderes Gewicht auf die Vorgänge, die das Evangelium berichtet¹⁾, so ist sehr verständlich, daß dabei diejenigen Abschnitte, die der musikalischen Verarbeitung das größte Feld eröffnen, also die Schilderung der Massen in den Chören, einen hervorragenden Platz einnehmen. Die dramatischen Chöre unserer Passion haben nun zwar zu allen Zeiten die Bewunderung der Hörer und Beurtheiler des Werkes gefunden. Ich glaube aber, daß sie bisher nicht die

¹⁾ Das Fehlen einer guten textlichen Grundlage für die madrigalischen Teile mag mehr die Veranlassung dazu gewesen sein als der Text des Evangeliums. Man vergleiche die Abschnitte über Bachs Verhältnis zum Brockeschen Text bei Spitta oder Ruff (Vorwort zur Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. 12, 1).

Würdigung erfahren haben, die sie beanspruchen müssen. Der Grund liegt in der Tatsache, daß Wiederholungen häufig sind, deren Sinn nicht oder nur unzulänglich verstanden wurde, die man sogar als Armut der Erfindung hinstellte, zum mindesten als ein Zeugnis dafür, daß Bach, sei es aus Mangel an Zeit, sei es aus Mangel an Interesse, sich nicht der Mühe unterzog, jedem der Chöre in thematischer oder harmonischer Beziehung eine völlig eigene Gestalt zu geben.

Das schärfste Urteil dieser Art fällt trotz des hohen Ruhmes, den er dem Werk als Ganzem spendet, Albert Schweizer. Er sagt¹⁾: »La Passion selon St. Jean est donc une œuvre hâtive; on a l'impression que Bach commença à écrire avant d'avoir arrêté le plan de l'ensemble et que, dans la suite, il ajouta tout simplement un morceau à l'autre. Sinon, eût-il taillé aussi peu avantageusement les scènes dans le texte? . . . C'est à ce travail hâtif qu'il faut également attribuer l'entière similitude musicale de certains chœurs; du moins ne voit on aucune raison esthétique qui puisse justifier cette indentité.« Aus diesem wie aus ähnlichen Urteilen anderer sind drei Behauptungen herauszuhören, die ich alle mit Fragezeichen versehen muß: 1) Die Anklänge in den dramatischen Chören sind auf die Eile bei der Abfassung der Komposition zurückzuführen, 2) einen anderen ästhetischen, sagen wir künstlerischen, Grund gibt es nicht, 3) die Passion als Ganzes ist eben nur eine Aneinanderreihung von Einzelheiten, nicht aber nach einem großen Plan gebaut²⁾.

Schon die äußere Bezeugung von der starken Weiterarbeit, den vielfachen Umgestaltungen, denen Bach seine Johannes-

1) J. S. Bach, 3. tirage 1913, S. 253. In der deutschen Ausgabe (4. und 5. Aufl. 1922) drückt sich Schweizer vorsichtiger aus.

2) Man vergleiche auch Urteile Spittas, der von der Johannes-Passion sagt: »Ihr hoher, bleibender Wert liegt nicht in der Gesamtgestaltung. Als Ganzes hat sie etwas trübeinförmiges und nahezu verschwommenes« (Bd. 2, S. 356) oder: »An mehr als einer Stelle fließen die Bilder ungesondert zusammen. . . Die Stellen, an denen madrigalische Stücke eingesetzt sind, kann man nicht immer als wohl gewählt bezeichnen« (Bd. 2, S. 353).

Passion unterwarf (ich komme auf sie noch zurück), läßt wichtige Schlüsse zu. Gemeinsam allen uns noch bekannten Fassungen sind nur die dramatischen Chöre. In die Reihe der Arien, Ariosi, Choräle hat er später eingegriffen umgestaltend, tilgend, Altes durch Neues ersetzend. Ja sogar die großen Eckpfeiler der ersten Fassung am Anfang und am Schluß hat er nicht bestehen lassen und dadurch dem Ganzen eine stark veränderte Gestalt gegeben. Hätte Bach, dem es an Kritik seinem eigenen Werk gegenüber niemals fehlte, in der Gestalt der dramatischen Chöre irgend etwas verbesserungsbedürftig gefunden, er hätte gewiß auch hier eingegriffen. Daß er es nicht tat, läßt uns (noch bevor wir uns im einzelnen mit ihnen befaßt haben) ahnen, daß sie für den Aufbau des Ganzen das wesentliche sind, ja daß gerade ihre Beziehungen untereinander uns den Bauplan enthüllen¹⁾.

II.

Betrachten wir sie zunächst im einzelnen. Nur zwei der dramatischen Chöre der Johannes-Passion tragen ganz ihr eigenes Gepräge. Alle anderen teilen Wesentlichstes mindestens mit einem der übrigen oder mit mehreren. Die beiden Unika sind „Bist du nicht seiner Jünger einer“ (Chor 17) und „Lasset uns den nicht zerteilen“ (Chor 54). Gemeinsam ist jedem von ihnen im Material mit den übrigen Chören nichts; wohl aber verbindet sie untereinander die unberührte Leidenschaftslosigkeit der handelnden Personen. Wenigstens wenn man die Szene der Petrusverleugnung so faßt, wie sie mir psychologisch am verständlichsten zu sein scheint: Petrus kommt nur dadurch zu Fall, daß die Versuchung in einer Gestalt auftritt, die er zunächst nicht ernst nimmt. Ganz ohne Gewicht, nebenbei

¹⁾ Spitta deutet dies wenigstens an. Er sagt von den dramatischen Chören: „Diese großen Formen, die mit bedeutendem musikalischen Inhalt bis zum Zerspringen gefüllt sind, bezeugen eine imponierende Schöpferkraft, haben aber auch etwas unheimliches und schwüles. Durch den großen Raum, den sie im Werk einnehmen, bestimmen sie zugleich zu einem wesentlichen Teile den Gesamtcharakter desselben“. (Vd. 2, S. 362).

wird die Frage hingeworfen, von einer Magd erst, dann von mehreren Knechten und Mägden, schließlich von einem Knecht: Bist du nicht? Wertvoll für die Begründung dieser These ist der ganz undramatische Aufbau der Szene in der Johannes-Passion. Man muß sich die Stücke zusammensuchen; gelegentlich, so zwischendurch, geschieht es. Man beachte die Stellung des Chores, nicht etwa am Schluß. Bach gibt dem auch durch den Tonfall der leicht hingeworfenen Rede Ausdruck.

Chor 17.

Sopran. Bist du nicht bist du nicht bist du nicht

Erst mit dem Augenblick, da Petrus die Augen aufgehen, gewinnt die Szene ihren tragischen Inhalt. Mehr noch als dieser Chor zeigt der an zweiter Stelle genannte, wie innerlich unbeteiligt die Dargestellten an dem Geschehnis sind, das sich neben ihnen abspielt.

Zu diesem ungleichen Paar von Chören stelle ich ein zweites sogleich in stärksten Gegensatz: „Sei begrüßet, lieber Judenkönig“ (Chor 34) und „Schreibe nicht der Juden König“ (Chor 50). Die Tonart ist die gleiche in beiden Chören, und der Notentext fast der gleiche. Von dem affordischen Einsatz des zweiten Chores abgesehen, dem in der Instrumentalbegleitung ein früheres Einsetzen der Sechzehntel-Bewegung entspricht,

Chor 34.

Flöte 1, Oboe 1.

Chor 50.



handelt es sich fast durchweg um Unterschiede, die aus der Silbenverteilung der verschiedenen Terte herzuleiten sind. Diese Übereinstimmung ist durch Lieferes als bloß den beiden Chören gemeinsamen Wortklang „Judenkönig“ bedingt¹⁾. Spott treiben die Kriegsknechte mit Jesu, und ebenso Pilatus mit dem Volk und seinen Führern. Kann man dem Gedanken der Vergeltung mit Gleichem einen künstlerisch befriedigenden Ausdruck geben, so ist es hier geschehen.

Anders liegen die Dinge im Verhältnis der Chöre „Wir haben ein Gesetz“ (Chor 38) und „Lässest du diesen los“ (Chor 42). Die Szene vor dem Richterhaus ist auf dem Höhepunkt. Die Worte des Chores „Wir haben ein Gesetz“ finden von seiten des Landpflegers keine Erwiderung. Für ganz kurze Zeit wechselt der Schauplatz; Pilatus geht ins Haus, um mit Jesu zu verhandeln. Währenddessen tobt die Menge draußen weiter, unbeirrt durch eine Entgegnung in der gleichen Sprache weiterredend. So ist das Thema und seine ganze Durchführung das gleiche. Unterschiede zeigen sich aber doch, auch über das hinaus, was die Silbenverteilung der verschiedenen Terte nötig macht. Hierher gehört die Sechzehntel-Bewegung im Thema des 2. Chores auf „diesen“.

Chor 38.



Wir ha-ben ein Ge-setz und nach dem Ge-setz soll er . .

Chor 42.



Lä-s-sest du die-sen los, so bist du des Kai-sers. . .

¹⁾ Ich befinde mich hier im Gegensatz zu Krebschmar, der (Führer, 4. Aufl. Bd. 2, 1. 1916, S. 81) sagt: „Die dritte, Kreuzigung und Tod des Herrn umfassende Szene hat nur zwei dramatische Chöre, den der Hohenpriester ‚Schreibe nicht der Juden König‘, welcher in wenig passender Weise einfach die Musik des Spottchores ‚Sei gegrüßet‘ aus der vorigen Szene wiederholt, und . . .“ Vgl. auch nächste Anm.

identisch, so doch in den Maßen einander gleich. Etwas anders liegt das bei den Chören „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ (Chor 23) und „Wir dürfen niemand töten“ (Chor 25). Wie die Sätze „Wir haben ein Gesetz“ und „Lässest du diesen los“ bilden sie eine Szene. Das Fortfahren im gleichen Atem ist daher die Veranlassung, das thematische Material des ersten Chores im zweiten nochmals zu verwerten. Dabei ist allerdings der zweite kürzer, gedrängter. Seine Eindruckskraft wird dadurch nicht abgeschwächt, ebensowenig wie in der gedrängteren Wiederholung des Satzes „So ist nun nichts Verdammliches“ („So nun der Geist des“) der Motette „Jesu meine Freude“. Zudem verleiht die Instrumentalbegleitung, die in „Wäre dieser nicht“ noch unisono mit den Chorstimmen geht, in „Wir dürfen niemand töten“ dagegen in den lebhaft bewegten Sechzehnteln der Violinen und Flöten darüber hinwegsetzt, dem zweiten Chor einen aufgepeitscht leidenschaftlichen Charakter.

Chor 25.

Flöte 1, 2; Violine 1.

Ein ähnliches tonales Verhältnis wie zwischen diesen Chören (nämlich gerade das umgekehrte) besteht zwischen den zwei Vertonungen der Worte „Jesum von Nazareth“ (Chor 3 und 5). Mit ihnen hat es aber wieder seine ganz eigene Bewandnis. Einerseits begegnen wir dem harmonischen Aufriß dieser vier Chor-takte nicht nur an diesen beiden Stellen, sondern noch zweimal in der Passion, in den Chören „Nicht diesen, sondern Barab-bam“ (Chor 29) und „Wir haben keinen König“ (Chor 46). Andererseits ist in keinem der vier Sätze auch nur in einer Chorstimme eine Wiederholung aus einem früheren Satz zu finden. Im Rhythmus sind die beiden Häscher-Chöre „Jesum von Nazareth“ einander gleich. Überhaupt sind diese beiden

die am engsten zusammengehörigen der vier, was sich natürlich wieder aus der gemeinsamen Zugehörigkeit zu einer Szene herleitet. Beide späteren Chöre zeigen im Rhythmus ihre Eigenart. Gemeinsam ist allen vier Sätzen die Linienführung der Instrumentalbegleitung; aber schon die Instrumentation ist wieder jedesmal individuell.



Diese charakteristischen Sechzehntel werden, zuerst von den 1. Violinen und Flöten, ausgeführt, beim zweitenmal allein von den 1. Violinen, dann von den Flöten, verstärkt durch 1. Oboe und 1. Violinen, und schließlich nur von den beiden Flöten. Wir sehen uns hier also einer Gruppe von vier Chorvariationen gegenüber, die ein gemeinsames harmonisches Schema abwandeln und sich dabei einer verschieden instrumentierten Begleitung bedienen. Wenn vorerst kein Grund ersichtlich ist, warum gerade die Sätze „Nicht diesen, sondern Barabbam!“ und „Wir haben keinen König“ vom Komponisten in diese Beziehung zueinander und zu den früheren gebracht sind, so hoffe ich, später auch diese Frage befriedigend zu beantworten.

Über jeden der Chöre ließe sich selbstredend noch sehr viel sagen. Soviel ist aber wohl klar: Um bloße Wiederholung handelt es sich keineswegs. Von Mangel an liebevoller Einzelgestaltung kann keine Rede sein. Gerade in den engen Grenzen, die die Beschränkung auf ein Weniger an thematischem Material und architektonischen Aufrissen bedeutet, zeigt Bach seine Meisterschaft. Von der fast notentreuen Wiederholung (Chor 34 und 50) bis zur freien Ausgestaltung von vier nur viertaktigen Variationen (Chor 3, 5, 29, 46) zeigt Bach einen Formenreichtum, der höchste Bewunderung verdient. Daß aber darüber hinaus Bach mit den „Wiederholungen“ (um es so zu nennen) noch eine ganz bestimmte künstlerische Absicht verfolgte, enthüllt sich uns, wenn wir der Stellung dieser Parallelstücke innerhalb des ganzen Werkes nachgehen.

III.

Ich gebe dieser Abhandlung eine schematische Skizze bei, die den Aufriß zunächst eines Abschnittes unseres Werkes verdeutlichen soll. Wenn ich mich dabei für die Einzelteile der üblichen Nummern bediene, wie ich das ja auch bisher tat, so werde ich deshalb nicht in den Verdacht kommen, ich hielte die Passion für ein „Nummern-Buch“. Es geschieht um mich ganz kurz auf den jeweils gemeinten Platz in der Skizze beziehen zu können. Der Abschnitt den wir zunächst betrachten, reicht von Rezitativ 26 b (d. h. ab Takt 5 „Da ging Pilatus“) bis zum Rezitativ 53 a (d. h. bis Takt 5 „Dazu auch den Rock“). Deutlich ist zunächst die symmetrische Anordnung des Chorpaares 36 und 44 um das andere Chorpaar 38 und 42 herum. Fassen wir ferner die Sätze 29 und 34 einerseits und 46 und 50 andererseits als Einheiten, in denen sich die ersten und zweiten Glieder entsprechen, so zeigt sich, wie diese beiden Einheiten symmetrisch wieder die Chöre 36 und 44 einrahmen. Wir können die Untersuchung fortsetzen und sie auf den ganzen Abschnitt vom Rezitativ 26 b bis zum Rezitativ 53 a ausdehnen, und wir entdecken eine große Symmetrie, einen einzigen formgebenden Willen, der diesen ganzen Bau gestaltet, jedem Teil darin seine unverrückbare Stelle anweisend¹). Dem Choral 27 entspricht genau der Choral 52; dem lyrischen Stück, gebildet aus Arioso und folgender Arie 31 und 32 (die als eng zusammengehörig auch zusammen betrachtet werden müssen), entspricht ebenso der lyrische Abschnitt, gebildet aus der Arie mit Chor 48. Ich überlasse es dem Leser, sich alle Einzelheiten aus der Skizze zu vergegenwärtigen. Ihm wird sich die Einsicht in den völlig ebenmäßigen Bau dieses Abschnittes eröffnen,

¹) Spitta urteilt sehr ähnlich wie nach ihm Kresschmar über die Chöre 34 und 50. Er meint (Bd. 2, S. 355, 356), die Wiederholung schide sich übel. Wenn er aber hinzufügt „Bach hat dem Wunsche nach musikalischer Festigung und Abrundung die feinere Charakterisierung geopfert“, so ist dies der erste Schritt zur Erkenntnis der musikalischen Form der Passion im Ganzen.

und er wird mir zugeben, daß hier keine Gewaltfameit und Spitzfindigkeit bei dem Nachzeichnen des Bauplanes die Hand geführt hat. Den sichersten Beweis hierfür sehe ich darin, daß mein Studium der Passion sich in ganz anderer Richtung bewegte, diese Architektur sich mir daher völlig ungesucht und mich selber überraschend entschleierte.

Die Tatsache, daß beim Fortschreiten der Untersuchung über das bisher Dargestellte hinaus eine Symmetrie von gleich selbstverständlicher Durchsichtigkeit nicht zu entdecken ist, beweist zugleich, daß in dem bisher betrachteten Stück der zentrale Abschnitt der Passion erblickt werden muß. Und doch: Ganz darauf zu verzichten brauchen wir nicht, auch in den bisher bei Seite gelassenen Abschnitten Gliederungen nach einem großen Plan zu finden. Die beiden weiteren Skizzen mögen ihn verdeutlichen. Beschäftigen wir uns zunächst mit dem nach Ausschneiden des Herzstückes verbleibenden Rest des zweiten Teiles der Passion. Ich nenne ihn Rahmen. Er enthält drei dramatische Chöre 23, 25 und 54, von denen die beiden ersten ein Chorpaar bilden und eng nebeneinander stehen, der dritte (ein Unikum) erst nach langer Zeit erklingt. Ferner finden wir drei Arien (das Arioso 62 bildet mit der Arie 63 natürlich wieder eine Einheit) und drei Choräle, von denen einer allerdings in eine Arie eingebettet ist (60). Alles dies ist durch Rezitative eingerahmt und verbunden. Der erste Teil der Passion enthält ganz entsprechendes Material: Drei dramatische Chöre 3, 5 und 17, von denen genau dasselbe gilt, was ich von den Sätzen 23, 25 und 54 sagte, drei Arien, drei (diesmal allerdings selbständige) Choräle, rezitativische Verbindung des Ganzen. In der Einzelanordnung dieses Baumaterials herrscht nun aber keine Symmetrie mehr. Bach war in der Anordnung der dramatischen Chöre an den Text des Evangeliums gebunden. Er konnte es nicht ändern, daß dem letzten Massenauftritt im zweiten Teil (54) noch ein langer Evangelistenbericht folgte, den er irgendwie lyrisch auszudeuten gezwungen war. Schon dadurch ist eine andere Gruppierung im Rahmenteil notwendig geworden, als der erste Teil sie bringt. Ob Bach diesen Umstand

bedauerte? Vielleicht nicht einmal. Was er an schematischer Symmetrie einbüßte, gewann er in anderer Weise. Er konnte dem Herzstück seines Werkes eben durch ganz strenge Symmetrie eine besondere Betonung geben. Der Rahmen, den er darum legte, hebt sich um so mehr eben als Rahmen ab und ist zugleich durch die Verwendung analogen Materials vorweg schon im ersten Teil vorgebildet.

Ich möchte bei der Parallelisierung dieser beiden Größen (des ersten Teils und des Rahmens) nun kein allzugroßes Gewicht auf die immer wiederkehrende Zahl 3 legen. Nicht darauf, daß wir hier durch Zählen die analoge Bauart feststellen, sondern darauf, daß wir hörend die Gleichartigkeit und die gleichen Materialien erkennen, kommt es an. Und ich denke, dies ist bei den einfachen Verhältnissen, 3 Chöre, Arien, Choräle auf beiden Seiten, durchaus möglich. Bach erleichtert es aber selber, diese Parallelität zu erkennen. Das zeigen drei Beobachtungen, die ich hier noch anfügen möchte:

1) Ganz im Anfang der in Frage stehenden Abschnitte steht ein Chorpaar. Auch zwischen ihnen als Chorpaaren bestehen deutliche Verknüpfungen. Das tonale Verhältnis wurde schon erwähnt. Sehr bemerkenswert ist ferner die Instrumentalbegleitung des Chores 25, die wie herausgewachsen aus dem Begleitungspart der Chöre 3 und 5 erscheint. Man vergleiche hierzu die beiden vorigen Notenbeispiele untereinander.

2) Zwischen den beiden Arien „Von den Stricken“ (11) im ersten Teil und „Es ist vollbracht“ (58) im Rahmenstück besteht eine deutliche Parallele:

Arie 11.	Arie 58.
	
Alt-Einfaß.	Gambe.

Dieser Anklang ist um so wichtiger, als er sehr bald nach dem Abschluß des Herzstückes auftritt. Die Symmetrie zwischen den Chorpaaren 3—5 und 23—25 ist nicht schwer zu hören. Wie viel wichtiger dieser deutliche Hinweis auf den ersten

Teil, der schon so weit entfernt ist¹⁾. Die Gleichartigkeit im Bau der Abschnitte 11—13 und 58—60 (beide Male: Arie, ganz kurzes Rezitativ, Arie) zeigt die Berechtigung des Anschlusses der Arie 13 an das inhaltlich belanglose Rezitativ 12, für den eine andere befriedigende Deutung sonst schwer zu finden sein dürfte.

3) Gegen Ende jedes der zwei Abschnitte steht ein kurzer nicht dem Text des Johannes-Evangeliums zugehöriger Passus. Beide Male nimmt Bach Gelegenheit, in einer vielleicht mehr dem Geschmack seiner als unserer Zeit entsprechenden Weise, äußere Hergänge programm-musikalisch zu malen. Gemeint ist das Weinen des Petrus nach Matth. 26, 75 (im Rezitativ 18) und die Schilderung der Naturereignisse nach Jesu Verschneiden nach Matth. 27, 51—52 (Rezitativ 61).

Bach beschränkt sich aber keineswegs darauf, Rahmenstück und ersten Teil zu verbinden. Wenn Bach, wie ich sagte, im ersten Teil sein späteres Rahmenstück vorgebildet hat, so greift er mit demselben ersten Teil zugleich hinein in das Herzstück und macht auch diese beiden zu einer Einheit. Zwei der besprochenen vier Chorvariationen stehen im ersten Teil (3 und 5), zwei im Herzstück an einander entsprechenden Stellen (29 und 46). Und hierin sehe ich den Grund für die musikalische Zusammengehörigkeit der Sätze 29 und 46. Bach wollte nicht ein aus Einzelheiten, wenn auch symmetrisch, Zusammengesetztes, sondern eine Einheit. Wenn wir auch die Stützen aufzeigen, die das ganze Gebäude tragen, die Linien suchen müssen, die die Architektur gliedern, um uns den Bau verständlich zu machen, so darf uns der Blick dafür nicht verloren gehen, daß ein Lebensstrom das Ganze des Werkes durchflutet. Und wahrlich, an äußeren Merkmalen auch dafür fehlt es nicht.

¹⁾ Dieser Hinweis auf den ersten Teil erscheint kurz nach dem Wiederhinübertreten in das Rahmenstück und gibt dem Hörer in diesem für das Nacherleben der Form des Werkes schwierigsten Abschnitt einen Fingerzeig. Ich sehe ihm noch einen zur Seite: Bei den letzten Aufführungen, die ich erlebte, kam mir besonders das parallele Es-dur der Choräle 52 und 68 zum Bewußtsein. Der eine ist der letzte Choral des Herzstückes, der andere der des ganzen Werkes. Ich möchte hierauf aber kein zu großes Gewicht legen, da der Choral 68 nicht der ersten Fassung angehört.

Man denke an die kühne Führung der Flöten in Oktavenparallele mit dem Chortenor, die wir in den Chören 36, 38, 42 und 44, also mitten im Herzstück, ebenso finden wie im Chor 23 und 54, also im Rahmen. Nur kommt es bei unserer augenblicklichen Arbeit nicht auf durchgängige Merkmale an, sondern auf solche, die differenzieren, um uns den Grundriß des Werkes und damit die Absicht des Meisters zu zeigen.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Abschnitte der Passion, die in allem Gesagten nicht erwähnt wurden, so bedarf hier die Behauptung einer symmetrischen Anordnung wenigstens für vier Sätze keines Beweises. Es sind die großen Eckpfeiler des Eingangs und des Schlusses (1 und 67) sowie die Choräle 20 und 21. Diese beiden letzteren sind zwar nicht dem symmetrischen Bau des ganzen Werkes entsprechend angeordnet. Ihre Stellung ist aber aus der liturgischen Notwendigkeit der Zäsur, die dem Prediger auf der Kanzel das Wort erteilt, herzuleiten. Ich stelle nochmals die Frage: Ob Bach die Durchbrechung seines „Schemas“ bedauerte? Ich möchte sie wieder verneinen. Ein Rechenkünstler war er nicht, und wer mit bloßem Zahlenspiel meint, sein Werk ergründen zu können, geht in die Irre. Daß er im Großen nach großem Plan baut und ebenso im Kleinen Beziehungen herstellt, denen wir bewundernd immer von neuem begegnen, und von denen ich hier nur einen winzigen Bruchteil aufzeigen kann, ist gewiß. Daß er daneben aber seinen Bau nicht schematisch symmetrisch anlegt, sich vielmehr selber Durchbrechungen seines Planes erlaubt, das hat er mit den größten Künstlern aller Zeiten und aller Kunstgattungen gemeinsam. Hierher gehört die Krönung der Johannes-Passion durch den aus keinem Bauplan zu errechnenden Schlußchoral.

IV.

Ich habe alle Einzelgruppen der Passion nun kurz behandelt, immer im Blick auf den Gesamtbau. Von ihm als Ganzem zu sprechen bleibt mir noch übrig. Vorher jedoch sei mir erlaubt, noch ein kurzes Wort den Umgestaltungen zu

gönnen, die Bach selber im Laufe vieler Jahre und für den Gebrauch von vier verschiedenen Aufführungen an seiner Johannes-Passion vornahm¹⁾. Daß sie sich fast nur auf die lyrischen, betrachtenden Abschnitte erstrecken, die dramatischen Chöre jedenfalls unberührt blieben, wurde schon gesagt. Ich kann jetzt hinzufügen: So stark die Umarbeitungen auch waren, der Plan des Ganzen ist von der ersten Fassung an unverändert geblieben. Ich beginne mit derjenigen Umgestaltung, von der wir nur durch Berichte wissen, da sich Notenmaterial von ihr nicht erhalten hat. Bach hat für eine zeitlich nicht zu fixierende Aufführung den Abschnitt vom Rezitativ 61 „Und siehe da“ bis zur Arie 63 „Zerfließe, mein Herze“ getilgt und durch einen Sinfonie-Satz rein instrumentalen Charakters ersetzt. So bedauerlich der Verlust dieses Satzes (wie jeder Zeile von Bachs Hand) an sich ist, so sehr erfreulich ist der Umstand, daß Bach bei der Herstellung der endgültigen Fassung der Johannes-Passion diese Umarbeitung nicht beibehielt, sondern zu dem ursprünglichen Abschnitt (61—63) zurückkehrte. Die Zwischenfassung mag aus Augenblicksverhältnissen entstanden sein. Daß er die frühere Gestalt wieder herstellte, bestärkt mich zugleich in der Überzeugung, daß die Schilderung der Naturereignisse im Rezitativ 61 die konstitutive Bedeutung für das Ganze des Werkes besitzt, die ich schon kennzeichnete.

Zwei Arien enthielt die erste Fassung, die in der endgültigen Gestalt der Passion durch andere ersetzt worden sind. An Stelle des Ariosos 31 „Betrachte meine Seel“ mit der folgenden Arie 32 „Erwäge“ stand ursprünglich eine Arie „Windet euch nicht so“; und an Stelle der Arie 19 „Ach mein Sinn“ eine andere „Zerschmettert“. Für den Bau des Werkes ist dies keine Veränderung, zumal da man die aufeinanderfolgenden Ariosi und Arien stets als Einheit zu betrachten hat. Für den Gehalt des Werkes aber war es ein ungeheurer Gewinn. Wer möchte das rührend-innige „Betrachte meine Seel“ mit seinen bitter-süßen Klängen wieder missen? Und

¹⁾ Ich lasse alle Umgestaltungen bei Seite, die sich nur mit Einzelheiten abgeben, den Gesamtbau aber nicht berühren.

ist der erste Teil der Passion ohne die tieferschütternde Selbstanklage „Ach mein Sinn“ vorstellbar?

Einen Eingriff in die Architektur des Werkes bedeutete es dagegen, wenn Bach die Arie „Himmel reiße, Welt erbebe“ mit dem mitten hineingestellten Choral „Jesu, deine Passion“, die ursprünglich dem Choral „Wer hat dich so geschlagen“ (15) folgte, ganz tilgte. Und so schön der Satz an sich ist, für das Werk und seinen geschlossenen Aufbau brachte seine Streichung einen unverkennbaren Gewinn. Nach allem, was ich ausgeführt habe, bedarf dies keines Beweises.

Also wirklich bessernd, auch was den Gesamtaufbau angeht, hat Bach weitergestaltet. Auch durch die zwei stärksten Eingriffe, die er vornahm, und die mir zur Besprechung noch bleiben? Ich wage nicht „Nein“ zu sagen. Bach hat den ursprünglich (in Es-dur) am Anfang stehenden Choral „O Mensch, beweine deine Sünde groß“, der jetzt (in E-dur) den Schluß des ersten Teiles der Matthäus-Passion bildet, von der zweiten Fassung an durch den Chor „Herr, unser Herrscher“ ersetzt. Ohne Frage einzeln betrachtet ein Verlust für die Johannes-Passion. Der jetzige Schlußchoral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ ist ferner erst der Ersatz der Choralphantasie „Christe, du Lamm Gottes“ die jetzt den Schluß der Estomihikantate „Du wahrer Gott und Davidssohn“ bildet. So war das Werk eingerahmt von zwei großen Choralchören. Sicher ein gewaltiger Rahmen. Und dennoch: In dieser Fassung stand der lyrische Schlußchor „Ruhet wohl“ (67) ohne irgend eine Beziehung da, ohne ersichtliche architektonische Notwendigkeit. Daß Bach seinem Werk einen Ausklang durch zwei Chorsätze gab, ist wahrscheinlich liturgisch bedingt. Von den beiden mußte einer mit Notwendigkeit außerhalb jeder Symmetrie stehen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist die zweite Fassung die befriedigendere, in der die beiden lyrischen Chöre sich gegenseitig tragen, und nur der schlichte und daher monumentale Choral, der dazu auch ganz anders imstande ist, unter Verzicht auf jede Symmetriestütze allein den Ausklang bildet, das ganze Werk überhöhend.

V.

Wenn Bach also weiterbildete an seiner Passion, so mögen viele Gründe mitgesprochen haben; auch das Verbrauchtsein gewisser Sätze durch Aufnahme in andere Werke mag dazu beigetragen haben. Zugleich aber hat er keinen tieferen Eingriff getan ohne die Absicht, den Bau als Ganzes geschlossener, klarer, ebenmäßiger in seiner Architektur zu machen. Ich hoffe, daß dies aus meinem Gesamtaufriß hervorgeht. Werfen wir auf ihn noch einen Blick. Vieler Worte bedarf es nach dem Gesagten nicht mehr. Wie viele Hörer des Werkes haben nicht schon gefühlsmäßig erkannt, daß der Choral „Durch dein Gefängnis“ (40) zum Größten gehört, was in der ganzen Passion erklingt¹⁾. In diesem E-dur-Satz hat wirklich das tiefe und zugleich strahlende Glück seinen musikalisch verklärtesten Ausdruck gefunden, das Glück, sich durch Jesu Bande von den eigenen Banden befreit zu wissen, und nicht weniger das nachzitternde Elend der Unerlöstheit und der tiefe Schmerz bei Betrachtung von Jesu Leiden. Und dieser Choral erweist sich als Mittelpunkt des ganzen Werkes, als sein Höhepunkt. Bis zu ihm steigt die Handlung an, von nun an fällt sie. Bis zu seinem Erklingen ist Pilatus gewillt, den, dessen Unschuld ihm feststeht, nicht zu töten; nach ihm weicht er Schritt für Schritt vor dem Drängen der Masse zurück. Wir Menschen von heute würden vielleicht den Höhepunkt einer Passionsmusik in den Augenblick von Jesu Verschneiden legen. Gehen wir mit der vorgefaßten Meinung, Bach müsse das auch so machen, an die Johannes-Passion heran und suchen wir daher

1) Kreisshmar sagt zu dem Satz nur folgendes: „Der Choral ‚Durch dein Gefängnis, Jesu Christ [!]‘, der den Worten folgt ‚Von da an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe‘, stört die Einheit der Szene. Wird die Passion beim Gottesdienst benutzt, so ist er an seinem Platze. In Konzertaufführungen, wo nur eine zuhörende Gemeinde vorhanden ist, wird besser in der Erzählung und zu den beiden Chören ‚Läßest du diesen los‘ und ‚Weg, weg mit dem‘ fortgegangen werden“. (Führer 2, 1, S. 80).

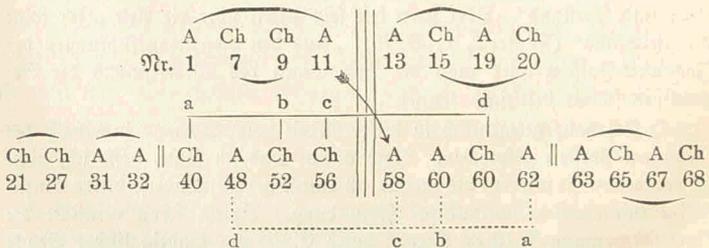
in der Golgatha-Szene den Gipfel, so sind wir vielleicht von Sätzen wie dem Chor „Lasset uns den nicht zerteilen“ (54) enttäuscht. Er malt eine nebensächliche Angelegenheit uns dann zu breit aus. Auch die Arie mit dem Choral „Mein teurer Heiland“ (60) befriedigt uns vielleicht nicht voll. Alles, was hier geschieht, ist matt im Vergleich mit dem, was frühere Abschnitte des Werkes schon brachten. Wenn man aber die Architektur erkannt hat, weiß man, daß hier der Höhepunkt längst überschritten ist, und das Werk bald schon im Verflingen. Wenn so das Verständnis für den Aufbau den Hörer zu mancher gerechteren Würdigung führen mag, so kann auch der daraus lernen, der die Aufgabe hat, das Werk zu Gehör zu bringen. Z. B. dies: Hier steht kein Satz an seinem Fleck, ohne daß es der formgebende Wille Bachs so wollte. Und wenn er selber auch seine Symmetrie einmal durchbrach, so dürfen wir dies noch lange nicht. D. h. man streiche nicht¹⁾! Man mache keine überflüssigen Pausen²⁾! Sind solche aber aus technischen Gründen einfach unvermeidbar, so lege man sie dahin, wo sie die große Linie am wenigsten zerreißen.

1) Daß dieser Satz so sehr oft noch unbeachtet bleibt, ist verständlich, wenn man selbst bei Krebschmar liest (Führer 2, 1, S. 74): „Nur waren die in der Partitur enthaltenen Choräle, ebenso wie die Arien, „ad libitum“ gemeint. Sie bei einer Aufführung sämtlich zu bringen, verstößt gegen Usus und Verstand“. Oder man lese sein Urteil über die Arie „Ich folge dir gleichfalls“ (Führer 2, 1, S. 76): „Aus den Konzertaufführungen der Johannes-Passion wird man die Arie wegen des Widerspruchs der Sopranistin schwer beseitigen können“.

2) Ich habe gelegentlich in dieser Arbeit von „Szenen“ innerhalb der Johannes-Passion gesprochen. Nach allem, was ich sagte, hoffe ich, nicht so verstanden zu werden, als meinte ich damit nebeneinanderstehende Einzelbilder mit eigener musikalischer Abrundung. Spitta schon vermischte die klare Abgrenzung solcher Szenen durch Einsetzung madrigalischer Stücke an den entsprechenden Stellen. Ich hoffe, daß man auf Grund meines Bauplanes sieht: Hier ist nur ein Zusammenhang, der nach primär musikalischen Gesetzen gebaut ist.

VI.

Jeder, der heute den großen Problemen nachgeht, die der Aufbau der Werke Bachs uns bietet, ist genötigt, sich mit der Arbeit Wilhelm Werfers auseinanderzusetzen. Wieviel Widerspruch hat er erfahren, und wie scharfe Absage! Und doch ist der Grundgedanke seiner Arbeit zweifellos richtig. In Bachs Werken gibt es nichts Zufälliges. Wenigstens die großen, zu immer wiederholter Aufführung bestimmten Schöpfungen sind nach großem und durchdachtem Plan gestaltet. Niemand wird verkennen, daß unter den Musikern Bach der eminente Denker ist. Wie sollte er sich nicht eine Formensprache schaffen, die, wenn auch nicht allen auf Anhieb verständlich, doch seinem Geiste kongenial ist! So richtig dieser Grundgedanke Werfers ist, so erfreulich seine Energie bei ihrer Verfechtung. Erweist sie sich doch selbst einem Albert Schweitzer gegenüber als notwendig. Und trotzdem halte ich Werfers Arbeit für gefährlich, weil er durch die Art, wie er sie leistet und die Resultate, zu denen er gelangt, dem Durchdringen seiner Grundanschauung weit mehr schadet als nützt. Von der Johannes-Passion hat er eine Aufsriß-Skizze veröffentlicht, die sich auf die Darstellung der größten, nach seiner Meinung wichtigsten Symmetrien beschränkt¹⁾. Ich lasse sie zunächst folgen:



Werfers Bemerkungen zu der Skizze sind so knapp, daß man die Hauptsache erraten muß. Das Wenige aber, was

¹⁾ Werfer: Die Matthäus-Passion. 1923, S. 53.

er sagt, scheint mir zur Genüge zu zeigen, daß ich auf völlig anderen Wegen bin als er. Hören wir ihn zunächst selber: „In Cöthen entstand das ‚Wohltemperierte von 1722‘, Bachs Meisterstück. Nicht sofort folgte diesem Schlage die Matthäus-Passion . . .; vorerst ging die Passion des Johannes [!] voraus. Auch ihr liegt ein symmetrischer Bauplan zugrunde: vier Choräle (Ch), vier Arien (A) im ersten Teil; acht Arien, acht Choräle im zweiten. Dabei die feinsten Beziehung unter den einzelnen Tonstücken.“ [Es folgt die auch von mir verwendete Parallele zwischen den beiden Altarien 11 und 58.] „Unter ganz anderen Bedingungen erfolgt hier der architektonische Aufbau, wie in der Matthäus-Passion. Es kann in dieser Studie nicht auch noch des Gesamtwerkes der Johannes-Passion [!] gedacht werden; nur ihr Bauplan sei kurz aufgerissen“. [Es folgt die Skizze.]

Ein Fehler ist Herrn Werker zunächst untergelaufen; ich würde bei meinem Aufriß auf das Folgende kein großes Gewicht legen; Herr Werker muß aber nach seiner Methode der Johannes-Passion billig sein lassen, was der Matthäus-Passion recht ist. Also: Schon auf S. 1 seiner Schrift zieht er energisch zu Felde gegen die, die in der Matthäus-Passion den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ nicht sogleich auf den Text „Du edles Angesichte“ wiederholen. (Das Leipziger Bach-Fest-Buch 1908 hatte sich in dieser Weise vergangen und „die Form zerstört“.) Nun gut; dann muß Herr Werker aber auch die Choräle 15 und 27 der Johannes-Passion doppelt zählen. Dadurch ergibt sich aber als Gesamtzahl der Choräle im ersten Teil 5, im zweiten Teil 9. Und die Zahlensymmetrie ist verschwunden. Ich will nicht mit Herrn Werker über Zahlenfragen streiten; ich fürchte, er ist mir im Rechnen über. Daß er überhaupt zuerst zählt, statt zuerst zuzuhören, daß ist das, was uns scheidet. Wer Symmetrien sucht (ich sagte schon, daß ich sie nicht suchte) und in der Johannes-Passion an den von mir geschilderten „vorbeilebt“, um zu dem Resultat zu kommen: vier Arien hier, acht Arien da (Verhältnis 1 : 2), vier Choräle hier, acht da (Verhältnis 1 : 2), der hat nicht ursprünglich gehört,

sondern sofort gezählt und gerechnet. Mehr als die anderen Künste ist die Musik auf die Aufnahme allein durch das Sinnesorgan angewiesen (ohne so starke begriffliche Stütze wie etwa die Dichtkunst). Um so sicherer liegt ihr Formgesetz im Hörbaren, d. h. in melodischen, rhythmischen, harmonischen Gebilden und deren Symmetrien. Von ihnen müssen wir ausgehen sonst kommen wir zu außermusikalischen Zahlenspekulationen. Und zudem: Werker hat gewisse Zahlenverhältnisse, deren stete Wiederkehr bei Bach ihm schon eine Art Dogma wurde, vor allem 1:2. Er sagt zwar selber, die Johannes-Passion sei nach ganz anderen Gesetzen gebaut als die Matthäus-Passion. Dennoch scheint er dies ihm zum Dogma gewordene Verhältnis 1:2, das nach seiner Auffassung die ganze Matthäus-Passion beherrscht, von dorthin einfach in die Johannes-Passion einzutragen. Jedes große Kunstwerk ist aber ein Lebendiges, Einmaliges. So bestimmt die Zahlenmethode Werkers eine schwere Verirrung ist, so sicher können wir den Formproblemen eines Werkes von Ewigkeitsdauer nur dann nahekommen, wenn wir versuchen, seiner eigenen, ganz individuellen Wesenheit auf den Grund zu kommen. Und noch ein Drittes scheidet mich von Werker; es ist die geradezu maßlose Überschätzung des Architektonischen, der Symmetrien. Nur um der darin von ihm nachgezeichneten Gleichmaße willen sagt er von dem Textbuch (jawohl, dem Textbuch!) der Matthäus-Passion¹⁾: „Auch ohne Bachs Musik ist dieses Textbuch zur Matthäus-Passion das beste Buch der Passionsliteratur, ja die vornehmste liturgische Handlung aller der Geschichte bekannten Religionsgemeinschaften“. Auch ohne die Musik! Gewiß, nun brauchen wir sie kaum noch. Wie der Weg außerhalb der Musik begann, so endet er außerhalb ihrer: Alles ist nur Zahlengleichmaß und Geometrie.

Bachs Absicht ging nicht dahin. Für ihn war die musikalische Formensprache eben Sprache, d. h. Mittel, durch das er aus seiner frommen Seele heraus dem Ausdruck verlieh, was mit anderer Sprache nicht gesagt werden kann. Daß für

1) Werker: Die Matthäus-Passion. 1923, S. 8.

nich der Werkersche Plan der Johannes-Passion indiskutabel ist, liegt auf der Hand. An ihm Kritik zu üben, ist nach Klarstellung des Aufrisses, wie ich ihn erkenne, nicht nötig. Und dies scheint mir die einzig positiv wertvolle Kritik an ihm zu sein: Man suche den Aufbau eines Werkes von Haus aus musikalisch und ganz individuell erlebt darzustellen! Man versuche nicht, alles um jeden Preis in symmetrische Formen hineinzuzwängen! Nur was uns durch das Ohr zum Erlebnis wird oder werden kann, darf für den Bau wichtig erscheinen.

„Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen“.

Ob mit dieser Ablehnung von Werkers Johannes-Passion-Aufriß auch sein Verständnis für den Bauplan der Matthäus-Passion hinfällig ist? Ich will mich des Urteils begeben. Noch lebe ich ganz in dem von mir dargestellten Werk. Trete ich jetzt allzurash und noch ganz innerlich erfaßt von seiner Formensprache an die Matthäus-Passion heran, so mag ich denselben Fehler begehen, den ich meinem Gegner zum Vorwurf mache. Daß auch hier ein Plan vorliegt, steht wohl fest. Möchte es gelingen, den Zugang zu finden! Je umfangreicher, je reicher an Mitteln ein Werk ist, um so schwerer, es als eine Einheit zu erleben. Beginnen wir mit Einfachem! Die Motette „Jesu, meine Freude“ (ich erwähnte sie schon) ist jedem musikalischen Hörer in ihrer Gestaltung verständlich. Lassen wir uns durch den Irrweg Werkers und seine deshalb oft vielleicht vergebliche Mühe nicht abschrecken, dem Vermächtnis eines unserer Größten auch von dieser Seite nahezu kommen!

Skizze 1: Das Herzstück der Passion.

- 26b. Rez.: Da ging Pilatus.
 27. Choral: Ach großer König.
 28. Rez.: Da sprach Pilatus.
 29. Chor: Nicht diesen, sondern Barabbam.
 30. Rez.: Barabbas aber war ein Mörder.
 31. Arioso: Betrachte, meine Seel'.
 32. Arie: Erwäge.
 33. Rez.: Und die Kriegsknechte flochten.
 34. Chor: Sei begrüßet, lieber Judenkönig.
 35. Rez.: Und gaben ihm Backenstreiche.
 36. Chor: Kreuzige, kreuzige!
 37. Rez.: Pilatus sprach zu ihnen.
 38. Chor: Wir haben ein Gesetz.
 39. Rez.: Da Pilatus das Wort hörte.
 40. Choral: Durch dein Gefängnis.
 41. Rez.: Die Juden aber schrien.
 42. Chor: Läßest du diesen los.
 43. Rez.: Da Pilatus das Wort hörte.
 44. Chor: Weg, weg mit dem! Kreuzige.
 45. Rez.: Spricht Pilatus zu ihnen.
 46. Chor: Wir haben keinen König.
 47. Rez.: Da überantwortete er ihn.
 48. Arie mit Chor: Eilt.
 49. Rez.: Allda kreuzigten sie ihn.
 50. Chor: Schreibe nicht: der Juden König.
 51. Rez.: Pilatus antwortete.
 52. Choral: In meines Herzens Grunde.
 53a. Rez.: Die Kriegsknechte aber.

Skizze 2: Das Rahmenstück des zweiten Teiles.

22. Rez.: Da föhreten sie Jesum.
- [23. Chor: Wäre dieser nicht ein Übeltäter.
24. Rez.: Da sprach Pilatus zu ihnen.
- [25. Chor: Wir dürfen niemand töten.
26a. Rez.: Auf daß erfüllet würde.
26b. }
| } Herzstück.
53a. }
- 53b. Rez.: Der Rock aber war ungenähet.
54. Chor: Lasset uns den nicht zerteilen.
55. Rez.: Auf daß erfüllet würde.
56. Choral: Er nahm alles wohl in acht.
57. Rez.: Und von Stund an.
..... 58. Arie: Es ist vollbracht.
59. Rez.: Und neigte das Haupt.
..... 60. Arie mit Choral: Mein teurer
Heiland.
61. Rez.: Und siehe da.
62. Arioso: Mein Herz.
63. Arie: Zerfließe, mein Herze.
64. Rez.: Die Juden aber.
65. Choral: D hilf, Christe.
66. Rez.: Darnach bat Pilatum.

Skizze 3: Der erste Teil.

2. Rez.: Jesus ging mit seinen Jüngern.
- [3. Chor: Jesum von Nazareth.
4. Rez.: Jesus spricht zu ihnen.
5. Chor: Jesum von Nazareth.
6. Rez.: Jesus antwortete.
7. Choral: O große Lieb!
8. Rez.: Auf daß das Wort erfüllet würde.
9. Choral: Dein Will' gescheh'.
10. Rez.: Die Schar aber.
- { 11. Arie: Von den Stricken.
12. Rez.: Simon Petrus aber.
- { 13. Arie: Ich folge dir gleichfalls.
14. Rez.: Derselbige Jünger war.
15. Choral: Wer hat dich so geschlagen.
16. Rez.: Und Hannas sandte ihn.
17. Chor: Bist du nicht seiner Jünger einer?
18. Rez.: Er leugnete aber.
19. Arie: Ach, mein Sinn.

Zur Modulationsweise Joh. Seb. Bachs.

Von Prof. Robert Handke (Pirna).

Will der schaffende Künstler der Wesenheit eines harmonisch-spekulativen Prinzips gerecht werden, so kann das einzige Vorbild für eine derartige Modulationsweise nur die Kunst Joh. Seb. Bachs sein.

Sie allein gibt die Möglichkeit eines weitausgreifenden Modulierens, bei dem man nicht rückblickend auf das Stammmaterial der alten Tonart sich zu stützen braucht, sondern vorwärtsblickend durch tonika-dominantische Umdeutung die alte Tonika in den Bereich der neuen Tonart stellt.

Die einfachste Fassung für tonika-dominantische Umdeutung geben nachstehende Modulationsbeispiele:

C I
F V -7 I

Tonika $c\ e\ g$ ist zugleich Oberdominante für $f\ a\ c$, mithin $F\ V^{-7}\ I$ die bestätigende Kadenz für F -dur.

G I
C V -7 I

$G\ h\ d$ ist für C die Oberdominante, dadurch wird mit charakteristischer Septime die Modulation nach C veranlaßt.

Übertragen wir diese einfache Tonartenverknüpfung auf die tonika-dominantische Umdeutung der Molltöne, so ergeben sich folgende Modulationsformeln:

$$\begin{array}{c} c I \\ f V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} - I \qquad \begin{array}{c} g I \\ c V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} I$$

Das tonische Moll wird hier durch ein dominantisches Dur ausgelöst, wie andererseits nach der Wesenheit der Molltonart dem dominantischen Dur ein dominantisches Moll folgen kann.

$$\begin{array}{c} G I \\ c V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} \begin{array}{c} b \\ V \end{array}$$

Diese wenigen Beispiele schon genügen uns, um die Bach'sche Modulationsweise, wie sie uns in der Erckschen Sammlung Bach'scher Choralbearbeitungen entgegentritt, in ihrer Klarheit zu erfassen.

1. Choral 133. Wäre Gott nicht mit uns.

$$\begin{array}{c} g I \\ c V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} I = \begin{array}{c} c I \\ f V \end{array} \begin{array}{c} \bar{7} \\ V \end{array} I$$

Dem tonischen Moll folgt das dominantische Dur, das kadenzierend nach c hinüberleitet. Wir übertragen jedes Modulationsbeispiel auf C bzw. c, um eine übersichtliche Zusammenstellung der Beispiele zu ermöglichen. Auch beziffern wir zunächst nur Grunddreiklänge.

2. Ch. 139. Wer nur den lieben Gott läßt walten.

$$\begin{array}{c} Fis I \\ h V \end{array} \left| \begin{array}{c} -V \end{array} \right| \begin{array}{c} D III - VI^7 - V_5^6 \end{array} | I$$

Dem tonischen Dur folgt hier das dominantische Moll, das uns als mehrdeutig den Weg nach D-dur erschließt.

Lassen wir die Choralmelodie unberücksichtigt und beschränken uns nur auf eine strenge harmonische Folgerung von Fis nach D, so ergibt sich folgende Entwicklung:

Fis I
h V — III
D I — V — I

oder: Fis I
h V — IV
D II — V — I

Fis I
h V — (VII)
D V⁷ — I

Die Klammer in der letzten Anlage deutet an, daß h (VII) nur die harmonische Verengung von a cis e zu a cis e g vermittelt.

Das Beispiel 2, Ch. 139 auf C übertragen, lautet dann:

C I
f V — (VII)
As V⁷ — I

Wir lassen ein weiteres Beispiel gleicher Art folgen.

3. Ch. 318¹⁾. Wo Gott zum Haus.



D I
g V — V²
F VI — (IV — V — I)

Da G V und g V von gleicher harmonischer Bewertung sind, so lassen sich zwei verschiedene Formeln entwickeln:

D I
g V — IV
F V — I

d I
F VI — V — I

übertragen auf C:

C I
f V — IV
Es V — I

c I
Es VI — V — I

Demnach können wir durch strikte harmonische Folgerung dreigliedrige Modulationen gewinnen, bei denen die alte Tonika

¹⁾ Die Zählung der Choräle erfolgt nach L. Erk, Joh. Seb. Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien.

mehrdeutig in dem Bereich der neuen Tonart auftritt und diese durch die Kadenz nur bestätigt zu werden braucht. Ein solches Verfahren gibt Bach Gelegenheit, bei Verknüpfung von Choralzeilen alle Töne ins Treffen zu führen. Die nachfolgenden dreigliedrigen Modulationsbeispiele sollen dies weiter veranschaulichen:

4. Ch. 215. Helfst mir Gotts Güte preisen.

$$\begin{array}{c} \overset{\circ}{D} I^6 \\ A IV^6 - V^6 \end{array} \mid I = \begin{array}{c} C I \\ G IV - V - I \end{array} \quad \text{Mod. C-G.}$$

5. Ch. 170. Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde.

$$\begin{array}{c} \overset{\circ}{g} I \\ d IV - V^\# - I \end{array} = \begin{array}{c} \overset{\circ}{c} I \\ g IV - V^\# - g \end{array} \quad \text{Mod. c-g.}$$

Da der Dominantakkord, wie Beispiel 4 und 5 zeigen, in Dur und Moll die gleiche harmonische Bewertung erfährt, so steht ihm auch die Lösung nach Dur und Moll offen. Wir lassen in diesem Sinne noch einige Beispiele folgen:

6. Ch. 53. Herzlich tut mich verlangen.

$$\begin{array}{c} \overset{\circ}{A} I \\ D V - (I) \\ G V_5^6 - I \end{array} = \begin{array}{c} \overset{\circ}{C} I \\ F V - (I) \\ B V_5^6 - I \end{array} \quad \text{Mod. C-B.}$$

7. Ch. 142. Wer nur den lieben Gott läßt walten.



$\begin{matrix} E I \\ A V \end{matrix} - (I) = \begin{matrix} C I \\ F V \end{matrix} - (I)$
 $d V^7 \# - I \quad b V^7 - I$

Mod. C—b.

8. Ch. 45. Helft mir Gottes Güte preisen.



$\begin{matrix} a I \\ G II \end{matrix} - V^7 \quad - I = \begin{matrix} C I \\ B II \end{matrix} - V^7 - I$

Mod. c—B.

9. Ch. 170. Ehrste, du Beistand deiner Kreuzgemeinde



$\begin{matrix} a I \\ G II \end{matrix} - VII^6 = \begin{matrix} c I \\ B II \end{matrix} - VII^6$
 $g VII^6 - I^6 \quad b VII^6 - b I$

Mod. c—b.

Man ersieht aus den Beispielen 5 bis 9, wie Bach bei aller Strenge der harmonischen Folgerung sich die künstlerische Freiheit wahrt, um in eine entsprechende harmonische Entwicklung der nächsten Choralzeile hinüberzugelangen, während alte und auch neuere Theoriebücher in ihren Modulationsbeispielen in die neue Tonart sich hinüberzudeuteln suchen und den Schüler im Ungewissen lassen über die Wesenheit von Theorie und Praxis.

Um die Modulationen in der Reihenfolge der transponierten

Töne C bis C—Ces durch Bachsche Choralbeispiele zu erschöpfen,
geben wir noch weitere Belege:

10. Ch. 198. Es wird schier der letzte Tag herkommen.

C I
e VI — V# — I⁶

Mod. C—e.

11. Ch. 196. Es stehn vor Gottes Throne.

D I
G V — IV⁶ = C I
F V⁶ — I = F V — IV⁶
Es V⁶ — I

Mod. C—Es.

12. Ch. 99. Es woll uns Gott genädig sein.

A I
h VII — V₅⁶ — I = C I
d VII — V₅⁶ — I

Mod. C—d.

13. Ch. 121. Warum betrübst du dich, mein Herz.

f I
Des III — (I) = c I
Ges V⁷ — I = As III — (I)
Des V⁷ — I

Mod. c—Des.

14. Ch. 289. Singen wir aus Herzensgrund.

$\begin{matrix} D I \\ g V \end{matrix} - III \quad - I = \begin{matrix} C I \\ f V \\ \text{Des V} \end{matrix} - III \quad - I$ Mod. C—Des.

15. Ch. 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid.

$\begin{matrix} C I \\ a III \end{matrix} - V\# \quad - I$ Mod. C—a.

16. Ch. 317. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

$\begin{matrix} A I \\ D V \end{matrix} - IV \quad = \begin{matrix} C I \\ F V \\ \text{Es V} \end{matrix} - IV \quad - I$ Mod. C—Es.

17. Ch. 74. Jesu, nun sei gepreiset.

$\begin{matrix} B I \\ g III \end{matrix} - V^6 \quad = \begin{matrix} C I \\ a III \end{matrix} - V\# \quad - I$ Mod. C—A.

18. Ch. 204. Freu dich sehr, o meine Seele.

$\begin{matrix} A I \\ d V^\# \end{matrix} - \overbrace{VII^{6\sharp} - VII}^{F V} - I = \begin{matrix} C I \\ f V \end{matrix} - VII \quad \text{Mod. C-As.} \\ \text{As V} - I$

19. Ch. 56. Herzlich tut mich verlangen.

$\begin{matrix} c I \\ a V \end{matrix} - (VI) = \begin{matrix} c I \\ f V \end{matrix} - (VI) \quad \text{Mod. c-Ges.} \\ B V^2 - I^6\flat \quad \text{Ges } V^2 - I^6$

Der Sekundakkord unter Nr. 19 leitet im Choral nach *d f h* hinüber. Wir haben für unsere Zwecke die natürliche Lösung *d f b* gewählt. Der Kern des Sekundakkordes hier ist der neapolitanische Sertakkord, der seinen Ursprung im Dreiklang der VI. Stufe der Unterdominantentonart hat.

Die größte harmonische Verengung dreigliedriger Modulationen gibt Bach im nächsten Chorale.

20. Ch. 2. Ach Gott vom Himmel sieh darein.

Zum Zwecke der Erläuterung gehen wir von einem einfachen Beispiele aus. Modulieren wir von *D* nach *Es*, so würde uns die Grundtonfolge *D g B Es* dahin bringen. Bach

scheidet aber g aus, weil 1. die Modulation durch die Kadenz D—g unterbrochen würde und 2. schon die Folge D—B das g-moll als notwendige Bindung kennzeichnet.

In der gleichen Weise verfährt Bach bei Nr. 20 in der Folge d fis a — c es as. g b d ist als gemeinsamer Kadenzbestandteil für beide Akkorde gleichwertig, mithin ist schon durch die Bindung d fis a — c es as (neapolitanisch) das g-moll schon genügend charakterisiert.

Die Formel für Beispiel 20 lautet daher:

$$\begin{array}{c} \text{D I} \\ \text{g V} \end{array} - \left(\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{V} \end{array} \right) - \text{VI}^6 \\ \text{Des V}^6 - \text{I} = \begin{array}{c} \text{C I} \\ \text{f V} \end{array} - \left(\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{b V} \end{array} \right) - \text{VI}^6 \\ \text{Ces V}^6 - \text{I} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{D I} \\ \text{g V} \end{array}} \right\} \begin{array}{l} \text{Mod.} \\ \text{C—Ces.} \end{array}$$

Um die Reihe der dreigliedrigen Modulationen möglichst vollständig zu geben, fügen wir noch eine letzte bei, die uns auf den ersten Blick wohl auch dreigliedrig erscheint, jedoch durch einen harmonisch bedeutsamen Achtelrhythmus viergliedrig wird:

21. Ch. 114. Schwing dich auf zu deinem Gott.



$$\begin{array}{c} \text{B I} - \text{III}^4_3 \\ \text{a IV}^4_3 - \text{V}^6 - \text{I} \end{array} = \begin{array}{c} \text{C I} - \text{III}^4_3 \\ \text{h IV}^4_3 - \text{V}^6 - \text{I} \end{array} \text{Mod. C—h.}$$

Ordnen wir die auf C bzw. c übertragenen dreigliedrigen Modulationen, so ergibt sich dabei die chromatische Folge von C bis Ces (h).

Ch. 289: C—As—Des.

„ 121: c—As—Des.

„ 199: C—A—d.

„ 318: C—B—Es.

„ 317: c—B—Es.

„ 198: C—H—e.

„ 133: c—C—f.

„ 19: c—Des—Ges.

„ 215: C—D—G.

Ch. 170: c—D—g.

„ 139: C—Des—As.

„ 74: C—E—A.

„ 45: c—F—B.

„ 45: c—F—b.

„ 142: C—F—b.

„ 2: C—Ges—Ces. (Siehe Beispiel 20.)

„ 114: C—h. (Siehe Beispiel 21.)

F I
 B V
 Es V⁷ — (I)
 As V⁷ — I

In Ch. 301, 3. und 4. Z. „Was Gott tut“, weiß Bach die sequenzartige Folge der Melodie auch in den modulierenden Bässen als Gegenstimme durchzuführen. Dadurch wird zugleich eine rhythmisch geordnete Linierung der Mittelstimmen veranlaßt, so daß alle Stimmen eine ruhige, in sich abgeklärte Melodik aufweisen.

G I
 B V
 Es V⁷ — (I)
 As V⁷ — I

Ch. 161. Schlußzeile zu „An Wasserflüssen Babylon“.

G I
 B V
 Es V⁷ — (I)
 As V⁷ — I

Wir fühlen hier das Bestreben, die Linien aus den Klammern einer breiten Schlußkadenz zu befreien. Die Stimmen strecken gleichsam ihre Arme aus, als wollten sie rufen: „ich wills gern leiden, gern leiden!“

Ch. 316. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

Ch. 316. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

G I
a VII

An die Tonika G, die in der Umdeutung als a VII auftritt, schließt sich eine strenge lineare Behandlung in a-moll an. Aus dieser ist ersichtlich, wie die Linearität auch die harmonische Plastik hebt.

Ein Beispiel einfachster Linienführung zeigt der Ch. 93, 4. Z. „Nun bitten wir den heiligen Geist“.

Ch. 93, 4. Z. „Nun bitten wir den heiligen Geist“.

fis I
A VI — IV — V⁶ — I
D V — I

Ch. 313, Schlußzeile.

Ch. 313, Schlußzeile.

Dieser Choral läßt mit seinem fis-moll kaum die freudvoll ausklingende Schlußzeile „in Davids Stadt vor Vielen erkoren“ erwarten. Die Baßstimme basiert im vorausstehenden

Beispiele auf chromatisch aufsteigender Linie, die mit fortlaufenden Modulationen ausgestattet ist. Durch die starke harmonische Entfaltung wird zugleich eine lebhafte figurliche Zeichnung



veranlaßt. Sie gibt in ihrer plastischen Durcharbeitung die rhythmisch bewegliche Ausstrahlung der Schlußzeile.

Ch. 237. Ich dank dir, Gott, für all Wohlthat.

Was sollte aus diesem Choral wesentliches herauspringen, wenn ihm nicht Bach in Einfachheit ein wohlgestaltetes Harmoniebild in die kurzen Zeilen hineinzauberte? Nur vier Töne kommen jeweilig bei der Melodieführung in Betracht, die durch Variierung sich gegenseitig auslösen. Bach gibt jeder dieser Zeilen ein eigenes Modulationsbild und damit auch einen entsprechenden Zeilenschluß. Linienführung und zwingende harmonische Folgerung geben der Zeilenfolge eine fortlaufende Spannung.

Wir lassen die betreffenden Zeilen mit ihren variierenden Modulationen folgen:

8. 3. 9. 3. 10. 3.

Aus allem ergibt sich: Die Liniiierung kann nur durch geordnete Qualitätsatzente zu guter Deklamation führen. Die mit der Liniiierung eng verbundene Harmonik gibt dem Gesamtausdruck der Zeile einen einheitlichen Charakter. Obwohl die Harmonik sich überall dem Stimmungsgehalt der Zeile anpaßt, weiß Bach in seinem ungebundenen Modulationsvermögen jede Zeile harmonisch neu zu ordnen. Die Modulationen werden nicht durch zurückliegende Verwandtschaftsgrade eingeengt; immer weiß Bach die Tonika in den Bereich der neuen Tonart zu stellen auf Grund der tonika-dominantischen Umdeutung.

Wie wir aus der systematischen Anlage der auf C übertragenen Modulationen ersehen, fehlen noch die Modulationen C-Cis, C-Dis, C-Eis, C-Fis, C-Gis, C-Ais, C-His. Sie konnten in dem immerhin einfachen harmonischen Rahmen, wie ihn der Choral bietet, nicht in Betracht kommen. Wir holen daher das Fehlende unter strenger Berücksichtigung des Bachschen Modulationsprinzipes nach, wobei wir mit der Modulation von C aus zugleich die Rückmodulation nach C verbinden. Das entfernterliegende Ziel veranlaßt naturgemäß

Mod. C-Gis. Gis-C.

C I
a III — V
gis VI — IV — V
Gis V — I

Gis I
cis V — III
a V — (VII)
C V⁷ — I

Mod. C-Ais. Ais-C.

C I
a III — V[#]
H IV — V
ais VI — IV — V
Ais V — I

Ais I
dis V — (VI⁶)
e V — VII
C V — I

Mod. C-His. His-C.

Zum Schluß sei noch einmal festgestellt:

Was uns die Bachschen Choralbearbeitungen im besonderen bieten, ist keine Wandlungsmusik im Sinne der Romantiker, sondern die Wirkung eines harmonischen Schwebens. Man fühlt, wie die Sätze, ohne in den meisten Fällen die Kadenz auszubilden, über die Zeilenverknüpfung hinweggetragen werden. Was aber innerhalb der Zeilen an Modulationen vielgestaltig sich entwickelt, das steht zugleich im Zeichen einer sorgfältig abgewogenen Linearität.

Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Dhrdruf

zur Zeit des Aufenthalts Johann Sebastian Bachs
dieselbst, 1695—1700¹⁾.

Von Kirchenmusikdirektor E. Lur (Dhrdruf).

In der von Bonifatius zu Dhrdruf erbauten Kapelle, ihm zu Ehren Bonifatiuskapelle genannt, stand ein kleines Orgelwerk, ein Rückpositiv²⁾. Als die Kapelle nach dem Jahre 1421 zur St. Michaelis-Pfarrkirche erweitert wurde, behielt man das kleine Werk bei und benutzte es weiter beim Gottesdienst. Es stand auf einer besonderen Empore, und zwar über dem Altar „zum heiligen Kreuze“ auf der Südseite des Gotteshauses. Es umfaßte folgende Stimmen:

- | | |
|----------------|---------|
| 1. Principal | 8 Fuß, |
| 2. Grob Gedakt | 16 „ |
| 3. Klein | 4 „ |
| 4. Flöte | 2 „ und |
| 5. Cymbel. | |

Es reichte vom C bis $\bar{\bar{c}}$ und hatte eine teilweise kurze Oktave³⁾. Fis, Gis und Ais waren vorhanden. Das Werk hat zunächst seinen Dienst bis zum Jahre 1559 versehen.

1) Nach den Akten des Dhrdrufener Stadtarchivs (Rep. IV. Loc. 12 Nr. 4. Orgelreparatur 1678—1704) bearbeitet.

2) Ein Positiv ist eine Orgel ohne Pedal. Liegt das Werk im Rücken des Organisten, so ist es ein Rückpositiv. Das Pfeifwerk verdeckt ihn und ist von der Gemeinde nicht zu sehen.

3) Die tiefe Oktave ist bei einer „kurzen Oktave“ ohne Obertasten, also ohne Cis, Dis, Fis, Gis und Ais.

Von dieser Zeit an bis 1683 wurde es dann wenig und zuletzt wohl gar nicht mehr benutzt¹⁾. Aber im zuletzt erwähnten Jahre war man gezwungen es wieder herzustellen und in Benutzung zu nehmen. Der Orgelmacher Christian Wächter aus Werningshausen sollte die Reparatur übernehmen und zugleich dem Positiv ein Pedal einstellen. Die Arbeit sollte mit 20 Reichstaler vergütet werden. Sie fiel aber so „vitios und untüchtig“ aus, daß der Betrag zurückerstattet werden mußte. Die bessere Herstellung des Werkes wurde nunmehr dem Orgelmacher Heinrich Brunner aus Sandersleben übertragen. Durch Vertrag vom 31. Juli 1683 wurden ihm 36 Reichstaler bewilligt, Holz zum neuen Gehäuse und das notwendige Eisen; auch das „Logiament“ übernahmen Rat der Stadt und Kirche. „Das übrige, was zur rectificirung des positivs gehört, undt die Kost soll und will Herr Brunner ingesamlt vor sich schaffen“. Wie diese Reparatur ausgefallen ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Benutzt wurde das kleine Werk aber aufs neue und hat in St. Michaelis bis zum Jahre 1713 Dienste geleistet. Von da an kam es in die neuerbaute St. Trinitatskirche und war dort bis 1747 in Tätigkeit. Wohl altersschwach und gebrechlich mußte es dann einer neuen Orgel Raum geben, die vom Orgelmacher Schmalz in Arnstadt gebaut wurde. Sie hatte 2 Manuale und 1 Pedal, jedes Manual 12 Stimmen, das Pedal 8 Bässe. Preis 500 Reichstaler.

Neben diesem kleinen Orgelwerk besaß St. Michaelis 1559 ein zweites, bedeutend größeres. Auf Anregung des kunstfönnigen Grafen Georg II. von Gleichen aufgestellt, stand es anfangs unter der Kanzel auf der Ostseite der Kirche. Nachdem aber im Jahre 1660 ein geräumiger Singschor in den Kirchenraum eingebaut worden war, verlegte man die große Orgel dorthin, so daß sie jetzt auf der Nordseite zu stehen kam. 1686, nach Erweiterung der Chöre, wurde das Werk noch einmal fortgesetzt und kam in die Mitte des Sing-

1) Nach Mitteilungen des Herrn Prof. Stemmler, Ohrdruf.

chores. Über die Disposition desselben ist nichts erhalten. Fast 120 Jahre lang leistete die Orgel der Kirchengemeinde treue Dienste. Nach und nach aber stellten sich doch Mängel und Gebrechen, die Alterserscheinungen, ein und drängten zum Aufbau einer neuen Orgel. Ihr Bau wurde im Jahre 1675 beschlossen. Organist von St. Michaelis war damals Joh. Paul Beck (1666—1690), der Vorgänger Johann Christoph Bachs. Die Gemeinde Berningshausen kaufte die alte Orgel für 150 Taler, — ein hoher Preis, der auf eine bedeutende Größe des Werkes schließen läßt. Über die Leistung des Betrages, den die Gemeinde schließlich nicht zahlen konnte und vielleicht auch nicht wollte, entstand der Stadt viel Schererei. Der Bau der neuen Orgel wurde dem Orgelmacher Casparus Lehmann aus Suhla übertragen. Das Werk sollte in der renovierten Kirche „form, maas undt gestallt wie das Suhlerwerk“ erhalten, wie „der große abriß auswaifet, mit zwei guthen claviren vom großen C bis in das dreigestrichene c̄. Soll an solch werk das Schnitzwerk und Zierrath kommen, wie solches an dem Kleinen abriß zu sehen, jedoch daß oben auf anstatt des Engelskopfes der Vogel Phönix zwischen zwei Löwen und im Prospekt des Rückpositivs der Engel Michael mit dem Schwerte und hebender Wage anzubringen sei.“ Die Disposition sollte folgende sein:

Manual:

- | | | |
|-----------------|---------|-----------------------------------|
| 1. Principal | 8 Fuß | aus lauther guthem Sinn gegossen, |
| 2. Grob Gedakt | 8 " | |
| 3. Oktav | 4 " | |
| 4. Mixtur | 4 fach, | |
| 5. Spißflöte | 2 Fuß, | |
| 6. Violdigambe | 8 " | |
| 7. Klein Gedakt | 4 " | |
| 8. Quinta | 1½ " | |

Pedal:

- | | |
|----------------------|---------|
| 1. Quintarön-Baß | 16 Fuß, |
| 2. Offener Principal | 8 " |
| 3. Posaunen-Baß | 8 " |
| 4. Schweizer-Baß | 2 " |
| 5. Subbaß | 16 Fuß, |
| 6. Posaunen-Baß | 16 " |

Rückpositiv:

1. Principal	8 Fuß,
2. Leises Gedakt	8 "
3. Gemshorn	8 "
4. Oktav	2 "
5. Flöte	2 "

Es wird weiter verlangt „sowohl im oberen als Rückpositiv guthe neue Windtladen von gutthem durren Holz, inn-gleichen 6 spann Bälge jeder mit 3 Falten.“ Der Preis wird festgelegt auf 560 Reichstaler, welcher Betrag nach einem bestimmten Plan in Raten bezahlt werden soll. Mit Christoph Stedteborn und Samuel Dölle, „Mahlern in Suhl“ wird ein Vertrag geschlossen, nach welchem ihnen aufgegeben wird, „das Prinzipal an dem Oberwerk und Rückpositiv zu vergülten und auszuführen“. Der „Rath schaffet darzu das Gold und Staniol“. Für die Arbeit werden 21 Taler bewilligt. Der Orgelmacher Lehmann aus Suhl geht nun an die Ausführung des Werkes, und es steht Anfang 1679 bereits fertig in der Kirche, — da stirbt er plötzlich. Eine Revision am 26. April 1679 durch den Orgelmacher und Organisten Johann Conrad Weißhaupt und dessen Sohn Johann Paul, ebenfalls aus Suhl, ergibt eine Anzahl von Mängeln, die in langer Reihe aufgeführt sind. Im Auftrage der Witwe Lehmann sucht Weißhaupt dieselben zu beseitigen, was ihm aber nicht gelingt, denn eine neue Abnahme des Werkes durch Christian Wächter, Orgelmacher in Berningshausen, am 9. März 1681, führt wieder eine große Zahl grober Defekte auf. Das Orgelwerk soll endlich seiner Vollendung entgegengehen. Unterm 14. September 1685 wird deshalb mit Heinrich Brunner aus Sandersleben ein neuer Vertrag geschlossen, der unter Benutzung des Vorhandenen ein neues Werk im Manual und Pedal herstellen will, das im alten Gehäuse aufgestellt werden soll. Am Rückpositiv wird vorläufig keine Änderung vorgenommen.

Manual und Pedal bekommen nach der neuen Aufstellung 15 klingende Stimmen, eine im Manual mehr. Es sind dies im

Manual:

1. Principal	8 Fuß,
2. Quintadena	16 "
3. Grobgedatt	8 "
4. Oktava	4 "
5. Quinta	3 "
6. Klein Oktava	2 "
7. Mixtur 4fach	2 "
8. Cymball 2fach	1 "
9. Trompetta	8 "

Pedal:

1. Principal	16 "	} von Holz,
2. Ged. Subbaß	16 "	
3. Oktava	8 "	
4. Mixtur 3fach	4 "	von Metall,
5. Fagott	16 "	Holz,
6. Cornett	2 "	Metall.

Gefordert werden: 2 gute Windladen, 5 Bälge (11 Schuh \times 5 Schuh). Besonders vorsichtig ist man bei der Herstellung der Metallpfeifen, wahrscheinlich hatte man mit Lehmann schlechte Erfahrungen gemacht. Brunner erhält „frei Logiament; 6 Klafftr. Scheitholz über der Arbeit“ wird zugesichert und eine Bezahlung von 250 Taler gebilligt. Der Betrag soll in Raten bezahlt werden, 40 Taler bleiben als Kaution stehen. In $1\frac{1}{2}$ Jahren soll das Werk vollendet sein.

Gleich zu Anfang des nächsten Jahres, 1686, geht man an eine wesentliche Vergrößerung der Kirchenchöre. Das Orgelwerk kommt auf den mittleren Chor in der Mitte zu stehen, das Rückpositiv an die Brüstung. Ein besonderer Chor wird für die Musikanten über dem Sing- und Orgelchor eingebaut, und unter diesem, also auf dem tiefen Chor, befindet sich in der Mitte der gräßliche Hofstand; rechts und links davon, ebenso wie auf dem Singchor „für die schieller gros und klein Raum zufügen“. Brunner beginnt mit seiner Arbeit und ist anfangs fleißig, was auch der Rat der Stadt anerkennt. Aber bald ist der Eifer verschwunden. Ständig unterbricht er das begonnene Werk. Zur Rede gestellt, findet er alle erdenklichen Entschuldigungen. Bald soll der Mangel an

Material ihn hindern (der Rat hat aber wieder 3 Zentner Zinn besorgt und nahm zur Bezahlung ein Darlehen von 75 Reichstaler auf!), bald die vorher übernommene Aufstellung der Kuhlner Orgel, bald schützt er Krankheit vor. Außerst geschickt, ja durchtrieben, geht er dem Drängen des Rates aus dem Wege. Da er die Ratenzahlungen prompt erhoben, hat es für ihn nun gute Wege. Er übernimmt auch noch die Wiederherstellung des Rückpositivs am Hauptwerk, an dem man bisher noch nichts verbessert hatte. Diese Reparatur und Erweiterung wird beschlossen auf Bitte des seit 1690 tätigen neuen Organisten Johann Christoph Bach (1690—1721). Er schreibt am 18. Juli 1690 dem Rat der Stadt unter anderem, „wann dann hier nechst bekanntt, daß daß Rückpositiv ein großer Behulf sowohl vor mich beim Musificiren als auch dem großen Werke selbstn ist, gleichwohl aber — daßelbe gänglich verderbet stehet, also, daß ichs gar nicht brauchen kann, welches doch mit einem gar leichten beytrag reparirt werden könne“ usw. Der neue Kontrakt mit Brunner vom 5. August 1690 führt folgende Stimmen auf:

1. Principal	4 Fuß,
2. Stillgedakt	8 „
3. Flöte	2 „
4. Bassat	3 „
5. Sesquialtera	
6. Oktava	1 „

Es kommt also auch hier, wie im Manual, noch ein Register hinzu, so daß im Gesamtwerk jetzt 21 klingende Stimmen stehen gegen 19 der Lehmannschen Orgel. Die Vergütung dieser neuen weiteren Reparatur ist auf 60 Taler festgelegt. Das Holz zu den Windladen, wie alles andere „Gehölz“, soll von der Kuhl hergeschafft werden, ganz neu Metall (Zinn und Blei) soll zur Verwendung kommen, das der Rat und die Kirche wieder auf eigene Kosten beschaffen will. In 10 Wochen längstens soll die Reparatur beendet sein, „dafür ihm Gott gesundheit verleyhen wirdt“. Aber außs neue erfahren Rat, Kirche und namentlich der Organist Bach die

bitterste Enttäuschung. Das feierlich gegebene Versprechen auf baldige Herstellung des Werkes nimmt Brunner nicht ernst. Er verläßt die Stadt, angeblich um sich in Ruß von einem befreundeten Arzt behandeln zu lassen. Er geht dann nach Eisenach. Der Ohrdrufer Magistrat nimmt die Hilfe des dortigen in Anspruch, um ihn zur Rückkehr nach Ohrdruf zu veranlassen. Geschickt weiß sich Brunner herauszuwickeln und versichert in einem Entschuldigungsschreiben hierher, „so bald ich nun gehn kan, vil ich kommen und das Werk mit fleiß corrigiren, oder Gott soll nicht mein Helfer sein, welches ich nicht aus besonnenheid geschrieben“. Am 28. Febr. 1693 muß sich der Rat an den Fürstl. Dessauischen Amtmann in Sandersleben wenden, um Brunner aufs neue zu veranlassen sein Orgelwerk „zu perfectione“ zu bringen. Zum zweitenmal wendet man sich dann nach Eisenach, Brunner nach Ohrdruf zu verweisen, damit er den Kontrakt erfülle. In der Verhandlung, zu der er in Eisenach gerufen wird, erklärt er, daß mehrmalige Unpäßlichkeit „die Ursach des bisherigen Verzuges sei und er längstens in 14 Tagen in Ohrdruf erscheinen würde, um das angenommene Orgelwerk, dem Contracte gemäß, zu verfertigen“. Von dort aus, am 23. August 1693, kündigt dann „der Dienstwilligste Heinrich Brunner an, daß er schuldig sei ohn jemand's anregen das Werk zu ferdigen, bin auch ferdig mich mit meinem Schwager künfftige Woche ein zustellen, weil wir zu solchem Werk die gute Zeit izo beobachten und dann ferner was zu thun sein wirt in Acht nehmen“. „Den Hochgeehrten Herrn will ich hiermit in Eile bericht geben wollen.“ Als er endlich in Ohrdruf wieder eintrifft, muß er sich durch Eid verpflichten, nicht eher von hinnen zu scheiden, bis er „Vollkömblich“ das Werk hergestellt habe. Unter der Hand hatte am 28. Juli 1693 der Organist Joh. Christoph Bach berichtet, „daß der Orgelmacher im Principal 16' die zwei größten Pfeifen C und D von Holz gemacht habe und die zwey metallnen Pfeifen herausgethan!“ Eine weitere Mitteilung von Bach am 21. August 1693 besagt: 1. das Principal sowohl als andere Register sind nicht gestimmt;

2. das Clavir im Rückpositiv ist nicht gleich; 3. wäre der Principal 16 Fuß gar nicht zu gebrauchen.

Am 15. Septbr. 1693 findet durch Johann Pachelbel¹⁾, der damals (1692—1695) Stadtorganist in Gotha war, eine gründliche Durchsicht des Werkes statt, die eine Menge Mißstände feststellt. Die zu beseitigen bekommt Brunner den Auftrag. Es gelingt ihm noch, eine weitere Entschädigung für die angebliche Mehrarbeit zu erhalten und verläßt bei „Nacht und Nebel“, wie die Akten berichten, die Stadt, ohne die in Aussicht genommene endgültige Abnahme der Orgel abzuwarten. Das Werk liegt nun wieder 3 Jahre unberührt und unfertig. Der Rat wendet sich nochmals nach Sandersleben, der Heimat Brunners, und ersucht am 23. Juli 1696 den dortigen Amtmann, Brunners Vermögen in Beschlag zu nehmen, ihn zur Rückkehr nach Ohrdruf zu zwingen und ihn nicht eher dort aufzunehmen, bis er durch Vorzeigen eines Attestes, ausgestellt vom Ohrdrufer Magistrat und Konsistorium, die völlige Fertigstellung des Orgelwerkes und die Erfüllung seines Kontrakts nachgewiesen habe. B. hielt sich aber in seiner Vaterstadt nicht auf, wie von dort gemeldet wurde. Der hiesige Rat erfährt, er sei in Sangerhausen; dorthin wendet er sich und bittet um Auskunft. Die Akten geben keine Mitteilung darüber, jedenfalls war er auch dort nicht. Von Johann Brunner ist nun nichts mehr zu hören.

Ein Jahr später, am 3. Septbr. 1697, meldet Joh. Christoph Bach, daß das Orgelwerk „je länger je mehr defect würde, daß er fast nichts tüchtiges mehr schlagen könnte, besonders auf dem Rückpositiv“. Er bringt zur Herstellung des Werkes „den Gothaer Orgelmacher“ in Vorschlag, der sehr gerühmt würde und lezthin ein neues Werk in der Schloßkirche gemacht habe, das eben fertig sei. Man möge denselben baldigst herkommen lassen, daß das Werk repariert würde, ehe er ein ander Werk annehme.

¹⁾ Joh. Christoph Bach ist bekannterweise ein Schüler Pachelbels (1653—1706). Er besaß eine Sammlung der besten und berühmtesten Werke seines Meisters.

Im Jahre vorher, 1696, hatte man bereits das Gutachten eines benachbarten Orgelbaumeisters in Friedrichroda, Christian Rode, über die Fertigstellung der Orgel eingeholt. Sein Urteil über die Schwierigkeit ist sehr treffend; genau und eingehend führt er die Fehler der Brunnerschen Arbeit auf. Eine lange Reihe ist es; geschlossen wird mit der Bemerkung: „Übrigens findet sich immer noch mehr, wenn man über das Werk kömmt, Welches man jezo sogleich nicht wissen kan“. Das von ihm aufgestellte Projekt will er gegen 200 Taler Entschädigung zur Ausführung bringen. Als man aber eine Kaution von ihm verlangt, die er nicht stellen kann, fällt es und kommt nicht zur Ausführung. Überdies gibt die Gräfl. Kanzlei zur Vornahme der notwendigen Reparatur durch Rode nicht ihre Einwilligung, jedenfalls des neuerwachsenen Kostenaufwandes halber. Sie stellt aber den Antrag auf eine nochmalige Durchsicht durch den Orgelmacher von Seebergen. Ob diese ausgeführt worden ist, ist nicht zu ersehen.

Vom Gothaer Orgelbauer wird auch nichts berichtet. Es sind wohl Erkundigungen eingezogen worden, die günstig lauteten, auch wollte man mit ihm verhandeln, doch scheint jenem an der Arbeit nichts gelegen zu haben.

Da der Zustand des Orgelwerkes ein immer ärgerer wurde, kam man, gezwungen, im Jahre 1700 wieder auf Christian Rode zurück. Der gibt nochmals ein Gutachten ab und fordert für die „ohnungänglichen Stücke zu machen, wenn anders nicht daß Werk zugrunde gehen soll“ 100 Taler unter der Voraussetzung, daß der Rat die dazu nötigen Materialien anschaffen wolle. Dieser und das Gräfl. Konsistorium gehen auf das Projekt nicht ein, das Werk bleibt wieder 6 Jahre unberührt liegen. Am 15. April 1706 wird Rode von neuem hierher „verschrieben“, jedenfalls auf Veranlassung von Joh. Christoph Bach, der an der Verhandlung teilnimmt. Rode wird zunächst befragt, was er für eine Neustimmung haben wolle. Man einigt sich auf 6 Taler, und zur Rektifizierung der drei Schnarrwerke soll besonders verhandelt werden, bis man erfahre, wie die Stimmung ablaufen möchte.

Wer nun endlich das Werk nach 31 Jahren fertiggestellt hat, ist nicht zu ersehen, da die Akten schweigen. Fertiggestellt wurde es aber sicher, denn 1713 nahm man das eingangs erwähnte kleine Orgelwerk über dem südlichen Altar heraus, und gab es der neuerbauten, zweiten Kirche der Stadt, St. Trinitatis. Demnach war jetzt die kleine, alte Orgel überflüssig, und das große Werk muß vollendet gestanden haben. Das hohe Alter der Schwesterorgel erreichte es aber nicht, denn wenige Jahrzehnte darnach, 1753 wurde St. Michaelis mit der Gesamt-Inneneinrichtung ein Raub der Flammen.

* * *

Die Dispositionen der 3 Orgelwerke.

1. Des Rückpositivs mit später eingebautem Pedal:

1. Principal	8 Fuß,	3. Klein Gedakt 4 Fuß,
2. Grob Gedakt 16 "	"	4. Flöte 2 "
		5. Cymbel.

(durch Brunner-Sandersleben 1683 repariert, vorher durch Wächter-Werningshausen. 1713 kam es nach St. Trinitatis.)

2. Des Lehmannschen Werkes:

Manual:	Rückpositiv:	Pedal:
1. Principal 8 Fuß,	1. Principal 4 Fuß,	1. Principal 16 Fuß,
2. Gedakt 8 "	2. Gedakt 8 "	2. Quintadena 16 "
3. Oktav 4 "	3. Gemshorn 8 "	3. Posaune 16 "
4. Violdigamba 8 "	4. Oktav 2 "	4. Posaune 8 "
5. Gedakt 4 "	5. Flöte 2 "	5. Schweizer Flöte 2 "
6. Mixtur 4 fach		6. Oktav 8 "
7. Quinta 1½ Fuß		
8. Oktav 2 "		

Es hat 19 Stimmen, reicht vom C— $\bar{\bar{c}}$ = 49 Töne.
Kontrakt vom 10. Septbr. 1675.

3. Der Brunnerschen Orgel:

Manual:	Rückpositiv:	Pedal:
1. Principal 8 Fuß,	1. Principal 4 Fuß,	1. Principal 16 Fuß,
2. Quintadena 16 "	2. Stillgedakt 8 "	2. Subbass 16 "
3. Grob Gedakt 8 "	3. Flöte 2 "	3. Oktav 8 "
4. Oktave 4 "	4. Bassat 3 "	4. Mixtur 3 f. 4 "

Manual:		Rückpositiv:		Pedal:	
5. Quinta	3 Fuß	5. Sesquialtera,		5. Fagott	16 Fuß
6. Klein Oktave	2 "	6. Oktave	1 Fuß	6. Corneto	2 "
7. Mixtur 4fach	2 "				
8. Cymbel	2 " 1 "				
9. Trompeta	8 "				

Ergibt 21 Stimmen, $C-\overset{=}{c} = 49$ Töne.

Kontrakt vom 14. Septbr. 1688 u. 5. Aug. 1690 (Rückpositiv).

Auf welchem Orgelwerk nun Joh. Sebastian in den Jahren 1695—1700 seine Anfangsstudien machte, ist aus den vorangegangenen Aufzeichnungen unschwer zu ersehen. In St. Michaelis befanden sich zwei Orgeln: das ursprüngliche Rückpositiv mit dem später eingebauten Pedal, und das im Bau begriffene Hauptwerk. Ersteres war 1683 durch den Orgelbauer Wächter und dann durch Brunner neu repariert und bekam erst durch diese Wiederherstellung ein Pedal, wurde also dadurch zur Orgel umgewandelt. Es umfaßte 5 Stimmen im Manual:

1. Principal	8 Fuß,	3. Klein Gedakt	4 Fuß,
2. Grob Gedakt	16 "	4. Flöte	2 "
		5. Cymbel.	

Welche Register das Pedal führte, ist nicht zu ersehen.

Da das Hauptwerk, wie ersichtlich, im Bau begriffen war und gerade in der Zeit 1695—1700 vom Organisten so gut wie nicht benutzt werden konnte, so kommt für Johann Sebastian nur dies kleine Orgelwerk in Frage. Auf dem hat er sicherlich üben und lernen müssen und den Grund gelegt für seine später Staunen erregende Fertigkeit. Sicherlich hat er aber auch hohen Gewinn gehabt von dem Bau der größeren Orgel und sich gründliche und sichere Kenntnisse vom inneren Bau des Werkes erworben. Ohne diese Sicherheit, das ist wohl anzunehmen, wäre es ihm jedenfalls nicht möglich gewesen, bestimmend mit einzuwirken bei der Aufstellung des Orgelwerkes in St. Blasius zu Mühlhausen 1707, seinem zweiten Wirkungskreis als Organist nach seiner Tätigkeit in Arnstadt.

J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs.

Von Hans Köffler (Dobitschen i. Thür.).

Im Bach-Jahrbuch 1925 war (S. 100) anlässlich einer Untersuchung über Seb. Bachs Orgelprüfungen von 1703 bis 1746 die Frage aufgeworfen worden, warum aus der Zeit seines Weimarer Wirkens keine Nachrichten über Orgelabnahmen vorlägen. Hierzu kann jetzt eine Ergänzung gegeben werden. Wie dort bemerkt, war Bach 1713 bei der Einweihung der Jakobskirche beteiligt, wenn auch nur als Kapellmeister, nicht als Orgelrevisor. Heinrich Nikolaus Trebs (Tröbs, Trebes) nämlich, seit 1712 „privilegierter Hoforgelmacher“, baute das Werk dieser Kirche erst 1721, als Bach längst in Cöthen weilte¹⁾. Die Angabe eines Orgelbaues für das Jahr 1712 (a. a. D. S. 100) ist also in 1721 zu ändern. Zufolge eines Orgelberichts beim Landeskirchenrat in Eisenach war diese Orgel eine herzogliche Schenkung vom 11. Dezember 1721.

Aber der Erbauer Trebs — geb. 1678 als einziger Sohn eines Bürgers und Tischlers in Frankenhausen, zwanzig Jahre später Orgelmacherlehrling in Salzungen beim Meister Christian Rothe — hatte dennoch mannigfache Beziehungen zu Bach. Bach hatte am 25. Juni 1708 seine Entlassung in Mühlhausen erbeten und alsbald die neue Stellung in Weimar angetreten. Ein Jahr später, 1709, traf auch Trebs in Weimar ein, ebenfalls von Mühlhausen kommend, wo er vielleicht bei einem Orgelmacher (etwa Wender?) in Stellung gewesen war und auch Bach wohl bereits kennengelernt hatte. Bach übte

¹⁾ Wette, Historische Nachrichten von der berühmten Residenz-Stadt Weimar, II, VI S. 449. Im Jahre 1713 war die Kirche noch ohne Orgel.

ja 1709 noch die Aufsicht bei der Erneuerung der St. Blasiusorgel aus und hatte sie (wahrscheinlich beim Reformationsfest) auch eingeweiht. Trebs siedelte sich nun in Weimar an und lieferte nach J. G. Walthers Lexikon „in der Zeit“, also zwischen 1709 und 1732 „nebst der hiesigen bey St. Jacob“ noch weitere 16 Orgelwerke. Auf die Tüchtigkeit seiner Arbeit deutet sowohl die Übersiedelung nach Weimar — ein Pfuscher hätte nicht gewagt, in der Nähe eines Kenners wie Bach zu wirken —, wie auch ein Gutachten der Regierung in Frankenhäusen an die Regierung in Rudolstadt¹⁾, wohin sich Trebs um ein Privilegium gewandt hatte. In diesem Schriftstück (vom 16. 3. 1711) erhält Trebs das Lob: Eines hiesigen Bürgers Kind, habe (er) diese Profession erlernt und vermöge beigelegten Zeugnisses gute Proben (seines Könnens) erwiesen.

Dieses Zeugnis, bisher unbekannt, stammt von Bach und hat folgenden Wortlaut:

Nachdem gegenwärtiger Herr Heinrich Trebs, kunsterfahrener Orgelmacher, mich ersuchet, ihme ein Attestat wegen seiner im hiesigen Fürstenthum gefertigten Arbeit mit zu theilen, Als habe solches demselben nicht abschlagen können, noch wollen, indem Er solches allzuwohl meritiret, anbey dem resp. geneigten Leser versicherend, daß an seiner in hiesigen Landen gefertigten Arbeit er seinen recht rühmlichsten Fleiß angewendet, Und da ich solche, als ein zur Probe Verordneter examiniret, dergestalt befunden, daß so wol in Contract als nachgehender Arbeit, er sich als ein raisonabler und dabey gewissenhafter Mann erwiesen, indem er uns den niedrigsten Preis accordiret und mit höchstem Fleiß nachgehends die verdungene Arbeit fertiget.

Weimar, den 16. Febr. 1711.

Joh. Sebast. Bach, Hoforganist und Cammermusicus.

Aus diesem Zeugnis erhellt nicht nur, daß Bach mit Trebs zufrieden war und ihn durch Empfehlung zu fördern suchte, sondern daß er auch amtlich bestellter Revisor war. Möglicherweise hat er als solcher noch andere Orgelwerke des Kreises abgenommen.

¹⁾ Staatsarchiv A. IV. 2b Nr. 5.

Trebs schloß am 7. 2. 1713 die Ehe mit Katharina Elisabeth Aulapp. Beim ersten Sohn, Johann Gottfried, geb. am 26. 11. 1713, standen Joh. Seb. Bach, Fürstl. S. Kammermusikus und Hoforganist, und Joh. Gottfried Walther, Stadtorganist, Pate, — ein Zeugnis der guten Beziehungen des Orgelbauers zu beiden Organisten. Der tüchtige Mann wurde am 18. Aug. 1748 in Weimar beerdigt. Im Jahre 1743 war Joh. Christian Immanuel Schweinefleisch aus Altenburg, 22 Jahre alt, sein Geselle; es ist derselbe, der 1755—1757 die letzte Reparatur der alten, zu Bachs Zeit bestehenden Thomasorgel in Leipzig besorgte.

Die Disposition der Trebs'schen Jakobsorgel war (nach Wette a. a. D.) folgende:

Oberwerk:		Brustwerk:	
1. Principal i. Ges.	4' 3.	1. Quintaden	8' M.
2. Gedackt	8' M.	2. Nachthorn	4' M.
3. Kleingedackt	4' M.	3. Flöte douce	4' h.
4. Quinte	3' M.	4. Waldflöte	2' M.
5. Ditonus	1 3/5'	5. Sesquialtera	
6. Octav	2'	6. Principal i. Ges.	2' 3.
7. Mixtur	3fach	7. Cymbel	3fach M.
8. Trompete (Weißblech) 8'		— Cymbelstern	
— Tremulant		— Coppel zu beiden Clav.	
— Coppel ins Pedal —			

Pedal:

1. Subbaß	16' h.
2. Posaunenbaß	16' h.
3. Principalbaß	8' h.

Kritik.

Fritz Jöde, Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen (Organik, Bd. 1), Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer Verlag 1926, 223 S.

Besprochen von Dr. Rudolf Steglich (Hannover).

Als ersten Band einer „Organik“ läßt Fritz Jöde, Führer der Jugendmusikbewegung, seit einigen Jahren Professor für Musikerziehung an der Berliner Hochschule für Musik, ein Buch ausgehen unter dem Titel „Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen“. Das Buch enthält jedoch nur den Versuch einer Analyse von fünf der fünfzehn Bachschen Inventionen, versucht auch nicht etwa zu zeigen (was übrigens aussichtslos wäre), daß gerade jene fünf (in B, E, g, c und a) zusammen „Die Kunst Bachs“ darzustellen vermöchten; auch Einleitung und Schlußkapitel versuchen diesen Nachweis nicht: das erste bringt lediglich „Grundsätzliches und Methodisches“ zu dem, was Jöde für „Organik“ hält, ohne Beziehung auf Bach; das letzte ersetzt, nach dem unschwer zu führenden Nachweis der ohnehin von einigermaßen Kundigen nicht mehr bezweifelten Tatsache, daß Regerischer Kontrapunkt etwas wesentlich anderes als Bachscher Kontrapunkt ist, die vom Titel verheißene Zusammenfassung durch einen selbstgefällig-ergebenen Augenaufschlag ins sogenannte Kosmische. Dies Verfahren entspricht allerdings dem in der Einleitung verkündeten Grundsatz Jödes, nicht „Ziele“, „Resultate“, „Gewordenes“ zu bringen, weil es allein darauf ankäme, am Weg, an der Bewegung, am Werden teilzuhaben. Mit diesem Grundsatz einer zum Dauerzustand erhobenen „Jugendbewegung“ ist aber der Kunst Bachs, die nicht nur Jungendliches, Werdenendes, Wachsendes sondern auch Männliches, Gewordenes, Gereiftes ist, ohnehin nicht beizukommen. Dem Buchtitel Jödes bleibt unter diesen Umständen nur ein Reklamewert, und uns bleibt nur übrig, zu untersuchen, was es mit dem „fließenden Leben“ auf sich hat, das Jöde unter der Devise „Gott zu nütze, Götzen zum Truze“ zu lehren vorgibt.

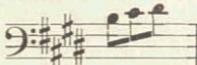
Im vierten Abschnitt seiner Analyse der E-dur-Invention setzt Jöde seine Meinung über die Oberstimme des vierten Takts dieses Werkes auseinander. Er sagt von dieser Stelle, „daß man hier, da sich in ihr das Wesen der ganzen Invention verbirgt, mit mancherlei Recht von deren seltsamsten Wunder reden darf“. Also darf man wohl auch diesen Abschnitt für ein Kernstück des Jödeschen Buches halten und es als ein Musterbeispiel seiner Betrachtungsweise nehmen.

Vergegenwärtigen wir uns die ersten vier Takte der Invention:



Die ganze Invention ist auf den zuerst in den Takten 1—3 zu 4 erscheinenden Gegensatz des synkopierten Stufengangs zu dem Dreiklangmotiv mit den 32tel-Auftakten gestellt. So muß es für die Auffassung des Stückes allerdings entscheidend sein, welche Beziehungen zwischen der Oberstimme des vierten Takts und den vorhergehenden Takten empfunden werden. Jöde spricht die Phrase des vierten Taktes von vornherein als „Übergangswendung“ an — schon das zeigt eine Voreingenommenheit, denn es läßt sich nicht von vornherein, nicht ohne Kenntnis auch des Ziels entscheiden, ob wirklich eine Übergangswendung vorliegt. Jöde erklärt jene Phrase somit als den ersten Takt unter-, nicht nebengeordnet, als „Weg“ zweiter Klasse — damit sind Einheit und Fluß der Bewegung von vornherein durchbrochen. Das Dreiklangsmotiv mit seinen Terz-Sprüngen scheint ihm gegenüber der Schrittbewegung der ersten Takte in „innerer Ruhelage“ — offenbar hört er den Akkord derart als etwas Stehendes, Unbewegtes, daß er Wesentliches der Stimmbewegung überhört; nur in den 32tel-Auftakten hört er wenn auch nicht vollwertige Bewegung, so doch wenigstens einen „Bewegungsrest“, nämlich — und das ist ihm nun das „seltsamste Wunder“: „als fernen Nachklang“ der 16tel-Bewegung der Unterstimme des vorhergehenden Taktes. Nun läge in solchem motivischen Zusammenhang allein durchaus nichts besonders Seltsames; solche Zusammenhänge finden sich bei Bach und anderwärts bekanntlich häufig, nur daß man in Fällen wie dem vorliegenden (angenommen, hier bestünde wirklich solcher Zusammenhang) dem Kraftverlauf der Musik wohl näher käme, wenn man das Gegenteil eines „Bewegungsrestes“, eine

Bewegungsverdichtung empfinden¹⁾. Und dennoch stehen wir an dieser Stelle des Jödeschen Buches tatsächlich vor einem sehr seltsamen Wunder: Als nämlich Bach die Oberstimme des vierten Taktes schrieb, waren die 16tel im dritten Takt noch gar nicht

vorhanden, vielmehr hieß es dort , und Jöde

hat das auf den Seiten 55 und 56 seines Buches auch gewußt und Betrachtungen daran geknüpft, auf Seite 63 aber vergessen. Bach hat auch nicht etwa diese erste, nach Jöde „unausgeglichene“ Fassung des Baßthemas gleich nach der ersten Niederschrift im dritten Takt verbessert. Er brachte sie noch im siebenten Takt, komponierte damit den ganzen ersten Teil bis zur Reprise, ja er brachte sie noch im Takt 23. Erst als er an den Takt 27 kam, setzte er die zweite, endgültige Form und änderte danach auch jene drei vorhergehenden Stellen. Aus der neuartigen Lage des Themataktes 27 vor der mit 28 beginnenden längeren Taktreihe, die das Motiv des vierten Taktes durchführt, ergibt sich die Änderung notwendig. Blieben in 27 die drei Achtel h cis dis, verliese dieser Takt also in der gleichen äußeren Bewegungsart wie die Takte vorher, so stünden die in sich gleichartig bewegten, von einander aber in der äußeren Bewegungsart sehr verschiedenen Taktgruppen 25—27 und 28—32 zu unvermittelt nebeneinander. Bei den Takten 3, 7 und 23, denen nur je ein Takt der anderen Bewegungsart folgt, ist das nicht spürbar. In Rücksicht auf das Verhältnis der Takte 3 zu 4, 7 zu 8, 23 zu 24 ist also jene Änderung nicht notwendig, sie ist es nur in Takt 27, um die Verbindung zu dem Folgenden flüssig zu erhalten. Von hier aus ergibt sich dann die Änderung auch der Takte 3, 7 und 23 in Rücksicht auf die motivische Einheit des Ganzen und wohl auch in Rücksicht darauf, daß die neue Wendung das Wesen des Baßganges noch flüssiger und charakteristischer ausprägt, nämlich das Wesen der aufsteigenden authentischen Oktave, den besonderen Kraftaufwand, den das Hinauftragen von der fünften über die sechste und siebente Stufe zur Oktave fordert. Beide Fassungen sind ja durchaus nicht, wie Jöde meint, einander „innerlich so fremd wie möglich“, sodaß die erste „unsehlbar eine ganz andere Invention ergeben hätte“. Wie hätte sonst auch Bach fast die Hälfte der Invention mit der ersten komponieren und dann in diesem Teil die erste Fassung ohne sonstige Änderung durch die zweite ersetzen können! Beide Fassungen prägen dasselbe authentische Wesen aus, nur mit verschiedener Schlußwendung. Jöde empfindet freilich die Kraftstrebung des authentischen Organismus nicht, so viel er auch von Strebigkeit, Bewegung, Fluß, Organik redet.

¹⁾ Vgl. z. B. Bachjahrbuch 1923, S. 5—7.

Um die wirkliche Beziehung der Bewegung der Oberstimme des vierten Taktes zu dem Vorhergehenden zu empfinden, ist vor allem nötig, das Bewegungsereignis der ersten Takte ernst zu nehmen: die Synkopenreihe als charakteristischen Kraftverlauf zu hören. Man kann sie zu diesem Zwecke dem Ohr durchs Auge einmal etwas eindringlicher vorstellen, als es die übliche Notierungsweise tut:



Hört man das Gehemnte, Nachgezogene dieser Synkopen, so wird auch die Oberstimmenbewegung des vierten Taktes unmittelbar verständlich: nach endlichem Gewinn eines Takthauptpunktes (gis') durch die gerafften Auftakt-32tel (gis' a') entlädt sich die von dem bisherigen Hemmnis befreite Kraft in der Sprungbewegung h' gis' e' und den leichten, spielenden Umkehrungen jenes 32tel-Auftaktes. Es handelt sich hier also keineswegs um „Ruhe“, „Bewegungsreste“, „Übergang“, wie Jöde meint, sondern um freie, gelöste Kraftäußerung im Gegensatz zu der gehemnten, sozusagen angestregten der ersten drei Takte. Dieser Gegensatz ist eben das Thema der Invention. Und deren „Wunder“, das allerdings kein „seltsames“ ist, sondern ein bei vollendeter Kunst zugleich natürliches, liegt in der so einfachen wie wahren Aufstellung und Durchführung dieses Gegensatzes. Es sei hier nur noch die besonders wundervolle Lösung in der Oberstimme des viertletzten Taktes hervorgehoben — ein „Tonleiter“-Stück (das selbe e'—gis', das erst so schwer gehemmt erschien) von einer wahrhaft beseligenden, allverklärenden inneren Leuchtkraft.

Von diesem Wunder spürt Jöde freilich nichts. Er meint nur, das, was von Takt 57 an folge, sei ein wenig anders gebaut als das, was im ersten Teil auf Takt 14 folgte. Er findet im viertletzten, dem 59. Takt nur das h im Bass erwähnenswert, weil nämlich das h, auf welches das Ohr nach dem sekundenweisen Abstieg e' dis' cis' (zu Beginn der Takte 51, 53, 55) ein Anrecht hat, „in den darauf folgenden Takten überhaupt nicht erscheint, sondern als Ton erst zum erstenmal wieder im Bass am Ende von Takt 59 auftritt“, allerdings gewiß nicht als Fortsetzung jener Linie, diese verschwinde vielmehr „melodisch-stofflich“ und werde damit zum „Raumbestandteil“ (!). Das bedeute „ein sehr sichtbares Schöpfungswunder innerhalb des Ganzen“. Sieht man sich, unbenebelt durch so hochtönende Worte, die Noten an, so merkt man freilich, daß

es sich hier um etwas ganz anderes handelt: um eine sehr sichtbare Liederlichkeit Fritz Jödes, denn bereits im Takt 56 findet sich ein h, noch dazu von cis' aus erreicht, also unmittelbar jene Linie e' dis' cis' aufgreifend.

Wie aber findet sich Jöde mit den Synkopen Bachs ab? Sehr einfach: er hört sie gar nicht — und tut sich noch etwas darauf zu gute: „Spielen wir die beiden Stimmen (der ersten Takte), so hören wir nichts als einen Pendelschlag, als ein Abwechseln von Links und Rechts (!), aber eben doch deutlich das Hin und Wieder einer einzigen Stimme, die vielleicht am besten so notiert würde:



Diese Notierung hätte den Vorteil, daß sie uns nicht Synkopen vortäuschte, die gar nicht vorhanden sind“. Mit einer höchst gewundenen Begriffsbestimmung der Synkope sucht Jöde den Nachweis dieses Nichtvorhandenseins zu ersetzen: „Denn das Grundwesen einer Synkope ist doch, daß sie einen betonten Taktteil in sich verbirgt, der nur gedacht (!) wird, um statt dessen dabei (?) auf einen unbetonten Taktteil den Ton zu legen, entweder unmittelbar dadurch, daß sie tatsächlich im Melodieablauf ein besonderes Gewicht auf den unbetonten Schlag (!) im Zusammenhang mit der darauffolgenden Verdeckung der eigentlich erwarteten Betonung legt, oder unmittelbar dadurch, daß der nicht auftretende, aber einestheils (?) erwartete betonte Schlag rückwirkend die Betonung des Auftaktes als Übergewicht erscheinen läßt.“ Damit ist zwar Jödes Musik-„denken“ und Stil einigermaßen erhellt, aber noch keineswegs die Nutzenanwendung dieser Begriffsbestimmung auf die beiden Takte Bachs. Nach wie vor ist nur klar, daß Jöde hier keine Synkopen hört, nicht, daß Bach keine gehört hätte. Auf solcher Bodenlosigkeit aber baut nun Jöde in seiner Art folgerichtig weiter — ist es schon Unsinn, hat es doch Methode. Er preist den von Busoni vorgeschlagenen Staccato-Vortrag der synkopierten Oberstimme, der aus den Synkopen ein kloßes Nachklappen macht, als feinste Ausdeutung Bachschen Geistes. Im Grunde könne man in den ersten drei Takten „nur der Melodik der linken Hand eine geschlossene Linie zuerkennen“, die Stimme der rechten Hand wirke dagegen „mit ihrem Wechsel von halben und ganzen Stufen nicht eigentlich als Linie, sondern lediglich als eine Beziehung zur Unterstimme“, denn der Wechsel von halben und ganzen Stufen

habe nur in Rücksicht auf die andere Seite und nicht auf die eigene einen Sinn (!), „wie das kleine (?) d“ am Ende des 1. Taktes beweise (?), das mit dem gis der Linken zusammen ein klares A-dur am Anfang des 2. Taktes ergebe. Mit diesem Hinweis habe sich uns die eigentliche Aufgabe der Oberstimme erschlossen.

Warum Jöde auch die einfachsten Melodiebewegungen Bachs von Grund aus mißdeutet, tritt in seiner „Analyse“ dieser ersten Takte besonders klar zu Tage: weil er — mit seinen eigenen Worten — von sich selbst aus „nichts als einen Pendelschlag, als ein Hin und Wieder“, nichts als betonte und sogar unbetonte „Schläge“ hört. Auch das Verkennen der ersten Bachschen Fassung der Baßlinie ist bezeichnend dafür: in dem Verlauf



scheint ihm „das Gerüst der Tonleiter zerbrochen und an seine Stelle die motivische Einheit des Terzschnittes aufwärts (!) gestellt“, man höre deutlich auf das a im 1. Achtel des 2. Taktes das h im ersten Achtel des 3. Taktes folgen, „dieser kleine Melodiezusatz“ (das h nämlich!) hänge jedoch in der Wiedergabe der vier Takte für den, der zu hören vermöge, in der Luft, denn die Tendenz der beiden Stufen a—h sei deutlich hörbar a—h→gis; statt nach dem gis herabzugehen, steigt die Melodie aber aufwärts! Diese Auffassung ist nur möglich, wenn man nicht den ununterbrochenen Bewegungsstrom spürt, der in den Einzeltönen zur authentischen Oktave empor treibt, mit der typisch authentischen Anspannung zur Überwindung der plagalen Höhengrenze: e—fis—gis—a—h→cis—h→cis→dis—e, wenn man vielmehr derart nachdrückliche Taktakzente, Takt-„Schläge“ empfindet: e'—a'—h'—(gis!), daß der Bachsche Kraftverlauf zer schlagen wird. Das aber ist nach Ausweis seines ganzen Buches die Hörweise Jödes — eine charakteristische Form neuzeitlichen Zerfallshörens¹⁾, von dem aus ein tieferes Verständnis Bachscher Musik unmöglich ist. In einem Beitrag zur Arnold-Schering-Festschrift „Motivdynamik und Akzentschema in der Bach-Analyse“ habe ich das am Beispiel der Jödeschen Analysen der B-dur- und a-moll-Invention weiter ausgeführt. Um so mehr erübrigen sich hier weitere Beispiele.

Ist man doch schließlich auch — um einen von Jöde gegen Reger geschleuderten Pfeil gebührend zurückzulenken — „der weiteren Feststellungen solcher, Bachschem Geiste in einer Weise, wie es schlimmer nicht sein kann, hohnsprechenden Bildungen so überdrüssig, daß

¹⁾ Vgl. Bachjahrbuch 1923, S. 79.

man am liebsten mit der Gegenüberstellung beider Bereiche sogleich schließen möchte“ und mit der Feststellung, daß also auch das Letzte, was Jödes Buch noch versprach, eine „Lehre vom fließendem Leben“, ein Trugbild ist — zwänge nicht Jödes Darstellungsweise dazu, den krasen Gegensatz zwischen Sein und Schein in diesem Buch nochmals in aller Schärfe herauszustellen: Ein Schwall von Worten, Schlagworten, dem Schrifttum neuer Musikströmungen, letzten Endes dem nur beiläufig einmal genannten Ernst Kurth abgeborgt, doch losgelöst von ihrem Inhalt, nur noch bloße Vokabelei, umnebelt die Mechanik zersplitternden Pendelschlags, bar jeder tragenden, bewegenden Kraft, mit dem Schein einer „Organik der inneren Zusammenhänge“, einer „Lehre vom fließenden Leben“. Und der primitiven, von den Erkenntnissen der Spitta, Schweizer, Heuß, Schering, der Niemann, Schreyer, Schenker unberührten musikalischen Bildung gesellt sich eine um so höhere, geradezu groteske Selbsteinschätzung: hier spricht zu der verderbten musikalischen und musikwissenschaftlichen Welt der erste und einzig wahre Bach-Apostel, „Gott zu Ruhe — Göhen zum Truze“! Solch Gemenge von Dilettantismus und übler Großsprecherei ist in der Bach-Literatur noch nicht dagewesen.

Charles Sanford Terry, Joh. Seb. Bach, Cantata texts sacred and secular, with a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. — London, Constable & Company Ltd. 1926. XX u. 656 S.

Besprochen von Arnold Schering (Halle).

Auf die fleißige und unermüdete Pionierarbeit, die Ch. Sanford Terry in England für Seb. Bach leistet, ist schon im Bachjahrbuch 1923 eingehend hingewiesen worden. Nunmehr hat er einen weiteren stattlichen Band vorgelegt, der für die englische Bachpflege vermutlich noch größere Bedeutung gewinnen wird als seine Vorgänger. Seine größte Leistung, um es gleich zu sagen, besteht in einer dem musikalischen Vortrag genau angepaßten Übersetzung sämtlicher Texte der geistlichen und weltlichen Kantaten ins Englische. Was das bedeuten will, wird jeder ersehen, der sich vergegenwärtigt, mit welchen Schwierigkeiten eine solche Aufgabe verbunden ist. „Zuerst muß Bachs oft naive ‚Koloratur‘ getreu beachtet werden, auch wenn dabei ein wichtiges Wort an einer metrisch unbequemen Stelle steht. Zweitens muß Bachs Deklamation unverlezt zur Darstellung kommen. Selbst wenn es erlaubt wäre, sie Worten passend anzuschmiegen, die durch Autorität und Gewöhnung geheiligt sind (etwa denen der englischen Bibel), so würde das doch in vielen Fällen zu einer Entweihung führen.“ (S. VII.) Dazu kommt der stete Kampf mit den poetischen Bildern, mit der von

Bach so grenzenlos frei ausgenutzten Möglichkeit der Zergliederung der Sätze, mit der Ausbalanzierung der melodischen Linie und ihres inneren Organismus und schließlich — darin liegt wohl die Hauptschwierigkeit — in dem Einfangen jenes eigentümlichen Sinnes, der frei über den Worten und dem buchstäblich durch sie Ausgedrückten schwebt.

Soweit mir ein Urteil über diese Dinge erlaubt ist, muß ich sagen, daß Terrys Übertragungen vorbildlich geraten sind, vor allem auch deshalb, weil sie mit einem Minimum von zwangsweise eingeführten Notentrennungen oder Notenbindungen auskommen. Ein Beispiel möge dafür zeugen, die Arie „Schlummert ein“ aus „Ich habe genug“ (Nr. 82):

Original.

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muß ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Frieden, stille Ruh.

Übertragung.

Slumber now, o weary spirit,
Softly, gently, close thine eyes!
World, I stay no longer here;
Heavenward hence my course I'd steer,
And my spirit bliss inherit.
Pain and toil must here oppress me;
But above awaits me surely
Heavenly peace beyond the skies.

Es gehört schon ein Stück zähester Lebensarbeit und gründliche Kenntnis Bachscher Musik dazu, mehr als 200 Kantaten in dieser Weise zu bewältigen, ganz abgesehen von der sprachlich-formenden und poetischen Begabung, die dabei in Erscheinung tritt. Für die englische Bachpflege wird Terrys Leistung von unschätzbarem Nutzen sein, da nunmehr auch die übrigen drei Viertel des Bachschen Kantatenwerkes, die der Öffentlichkeit bisher noch unbekannt waren, dem Verständnis und Studium näher gerückt sind. Freilich wird es jetzt in den Händen der Verleger liegen, hier mit entsprechenden Ausgaben ein weiteres zu tun.

Daß die Ordnung der Kantaten nach dem Kirchenjahr geschieht, ist selbstverständlich. Über Wustmanns deutsche Ausgabe hinaus-

gehend hat Terry außerdem noch versucht, die liturgische Umrahmung jeder Kantate andeutend mit aufzunehmen. Die Quellen hierfür sind jedem Leser der Spittaschen Bachbiographie und der Bachjahrbücher bekannt. Was bei Vopelius, Rost, Leibniz, im Leipziger Kirchenstaat, bei Sicul zerstreut vorhanden, hat Terry zusammengetragen und derart verwertet, daß nunmehr zu erkennen ist, in welcher gottesdienstlichen Umgebung jede der Bachschen Sonn- und Festtagskantaten ehemals gestanden hat. Indessen war die für diesen Zweck aufgewandte Mühe vielleicht größer als das, was damit erreicht worden ist. Denn für den weiteren Kreis der Bachfreunde können diese Angaben, welche lateinische Hymnen, Motetten, Kollekten, Präfationen usw. im alten Leipziger Gottesdienst an diesem oder jenem Tage Vorschrift waren, nur untergeordnete Bedeutung haben, während der Historiker oder Theologe (wenn er einmal in die Lage kommt, einen solchen Gottesdienst zu rekonstruieren) leicht in den Quellen selbst nachschlagen kann. Für ein erschöpfendes Verständnis der Bachschen Musik genügt im allgemeinen die Kenntnis des betreffenden Tagesevangeliums nebst der Epistel, und an ein Wiederaufwecken der längst verschwundenen liturgischen Bräuche des 18. Jahrhunderts ist — wenigstens bei uns in Deutschland — nicht zu denken.

Terrys Buch kann aber auch als Nachschlagewerk vortreffliche Dienste tun. Was nur irgend an archivalischen und literarischen Notizen über jedes der Stücke vorhanden ist, was Herkunft, Entstehung, Jahreszahlen, Autographe, Kopien, Fundorte, Besetzung, Dichter, Dichtungen, Umarbeitungen angeht, das alles ist mit aufgenommen worden, vieles wohl unter Mitwirkung hilfsbereiter deutscher Freunde. Stichproben ergaben, daß mit großer Sorgfalt gearbeitet und keine wichtige Quelle übersehen worden ist. Unter den Bildbeigaben werden die Leser des Jahrbuches auch die beiden im Jahrgang 1919 zum ersten Mal veröffentlichten Ansichten der Thomaskirche — freilich in mißglückter Ausführung — wiederfinden. Der Preis von 63 Schilling entspricht zwar der vornehmen Ausstattung des umfangreichen Werkes, ist aber für den deutschen Bachfreund und Bachgelehrten so gut wie unerschwinglich.

Rich. Friede, Ein Jahr lang Bach! Denkschrift über das Bach-Jahr der Martin Luther-Gemeinde in Dresden. — Kommissionsverlag Herm. Oppenheimer, Hameln. 32 S.

Besprochen von A. Schering.

Das Bachjahrbuch hat in früheren Jahrgängen (1906, 1912, 1914 bis 1916) eine Statistik aller irgendwie erreichbaren Aufführungen Bachscher Werke aus den einzelnen Jahren zu geben versucht.

Von einer Fortsetzung dieser Versuche mußte später abgesehen werden, um für wichtige kunstgeschichtliche Untersuchungen Raum zu bekommen. Die oben angezeigte kleine Schrift mag hier als Beispiel für viele erwähnt sein, in wie großzügiger Weise im deutschen Lande nach wie vor Bach gepflegt wird. Es handelt sich um den Bericht über ein Unternehmen, das ebenso dem musikalischen Leiter und seinen Künstlern wie der beteiligten Kirchenbehörde ein glänzendes Zeugnis für ihr künstlerisches und erzieherisches Wollen ausstellt. Ein volles Kirchenjahr lang, vom 28. September 1924 bis 6. Juni 1925, wurde der Dresdener Martin Luther-Gemeinde allsonntäglich im Hauptgottesdienst, ferner in den Vespers und in den zwei Kirchenkonzerten nahezu ausschließlich Bach dargeboten. Es waren im ganzen 57 Aufführungen mit 74 Werken von Johann Sebastian, 22 von andern Bachs, zum Teil mit mehrfachen Wiederholungen. In der Hand von Richard Fricke, dem Leiter des Römheldchors, liefen alle Fäden zusammen. Was diese Leistung bedeutet, braucht hier nicht auseinandergesetzt zu werden. Wer die mitgeteilten Programme durchsieht und abschätzt, welcher Energie, welcher Hingabe und wieviel Mühe es bedurfte, sie plangemäß durchzuführen, wird mit wahrhafter Bewunderung erfüllt. Mit Bewunderung nicht nur gegenüber dem künstlerischen Wagemut und dem Idealismus der führenden Persönlichkeiten, sondern auch gegenüber einer Gemeinde, die ein ganzes Jahr lang stille hielt, um den großen Plan nicht zu zerstören.



24. Aug. 1972

11 Feb. 1982

6. Mai 1988

06. Jan. 1989 *Her*

$m \approx 8^{\circ} 10'$ X

Anhang

zu Hans David,

Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie.

1)

Takt 3-4

2)

Takt 5-6

3)

Takt 7-12

NB Die Pausen der Unterstimme in Takt 7-11 und die des letzten Sechstelns der Oberstimme in Takt 10-11 sind, im Anschluß an Rittel, zur Verdeutlichung des Notenbilds hinzugefügt

Bach-Jahrbuch 1926

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fewer notes, including some rests.

The second system of music consists of two staves, both in bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with fewer notes.

The third system of music consists of two staves, both in bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with fewer notes.

The fourth system of music consists of two staves, both in bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with fewer notes.

The fifth system of music consists of two staves, both in bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with fewer notes.

NB Aufstieg der Oberstimme

Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie.

3

4)

13-17

(f) (p)

vgl. Anm. 1

(f) (p)

(f)

NB *f* u. *p* sind Zusatz des Herausgebers in Anschluß an die hier Anerkennung verdienende Handschrift Y 577

5) 18

6) 19 - 20

vgl. Anm. 1)

2)

7) Bewegungsbild

13 - 20

1. Abstieg
(12)
diatonisch

1. Aufstieg 1. Abstieg
(15)
Schritte und
Sprünge

2. Aufstieg

1. Welle

2. Abstieg
(24)

Sprünge: A I (= d V)

2. Welle

8) 21 - 22

ab / auf ab / auf ab ab / ab /

9) 23 - 24

Notenbild

auf ab / auf ab ab / auf ab / auf ab

10) 25 - 26

f. Anm. 1)

Grundlinie

(6/4)

11)
27 - 30

d moll I (VII) I Do (IV) Do V
zu IV zu V

NB Durch einen Orgelpunkt, verdeckte Akkorde sind durch Einklammerung verzeichnet.

12)
30 - 32

arp.

NB Durch G (30) wird Fis vorbereitet. A (32) verdeckt jedoch die Dominant-Spannung, offenbar mit Vorbedacht.

13)
33 - 36

g VII₇ V₆ $\frac{6}{5}$ e V₆ VII₇ d VII $\frac{4}{3}$ a VII₇ () I 6
d Do IV Do IV Do II - VII $\frac{4}{3}$ Do V - V₆ (moll)

NB von 1 zu 2 bleibt fis a liegen, von 2 zu 3 ebenfalls fis a, von 3 zu 4 dis fis a. Von 4 zu 5 wird der Leittonschritt dis e vollzogen, von 5 zu 6 der Leittonschritt eis d, von 6 zu 7 bleibt gis h d als Vorhalt, 8 gibt die Auflösung zu 6 in anderer Lage.

14)
37 - 41

b VII₂ f V $\frac{6}{3}$ b V₇ (d VII) d I 6 g V $\frac{6}{3}$ Es I 6 -
d Do VI Do III Do VI (VII) I 6 Do IV b II 6 - V - VI
NB alter. Wechseldom. zu b-moll

15) Bild der tragenden Linien

37-41

II V

16)

42-45

d VI - - - - -
- a II - - - - -

- Do V - - - - - I⁶₄ V

17)

46-49

(.) I⁶₈ I⁸ VI Do V Do V I⁶₄ V²₄ V⁷₃ I⁵₄ ⁵₃
(V) (VII)

Tragende Linie

42-49

20)
57 - 60

13) 14)

(Andantino)

15) 16)

21) Darstellung der Linienbewegung

50 - 60

1. Bewegungszug — 2. Bewegungszug
Aufstieg Abstieg Aufstieg

Abstieg 1. Stück 2. Stück As V

I fis-moll. Wiederholung des Abstiegs
3. Bewegungszug Aufstieg Abstieg

22)
60-61

NB arpeggio fraglich

23)
61-63

cis I D V

G V₂

24)
63-68

$\alpha 1$ $\alpha 1$
 $\alpha 2$ $\alpha 3$ $\alpha 1$ $\alpha 1$
 $\beta 1$ $\beta 1$ $\beta 2$
 $\beta 1$ $\beta 1$ $\beta 2$

1 nur Kopf

V I

25) 68 - 69

tr *tr* *tr*

1. Einschnitt

26) 58 59 60 61 62

1. Aufschwung (→)

V I

2. Aufschwung (→)

63 64 65 66 67 68 69

3. Aufschwung (→)

Hans David,

27) 69 - 71

17) 18) 19)

d I IV

2. Einschnitt V VII Do V 3. Einschnitt

28) 72 - 75

vgl. Anm. 1

d Do IV

20) 21) 22)

IV #3 (do VII) V I 6 4 V I

29) Linienzüge 69 - 74

30) Linie der Seufzermotiv-Erscheinungen

31) Harmonisch-linearer Gesamtzug

IV — (VII) Do IV Do V VII Do IV I Do V VII (Do IV) Do V

(VII) Do IV Do V IV V I

32) Krebs'sche Fassung
statt Z. 21-24

usw.

33) Orgelpraeludium g-moll

14 - 16

34) Kuhnau

35) Bonporti

III. 2. Satz Takt 1-7 (Man beachte die Baßlinie!)

b7
#5

6
#3

7
#5

36) Bonporti

V. 2. Satz Takt 1 (Man beachte die Spitzenlinie!)

7
5
#3

b7
#5

Anmerkungen zum Notentext.

1) Die Fantasie war im Original offenbar dorisch, ohne \flat , notiert; von den Kopien geben allein P 295 und Forkel (P 212) die Vorzeichnung des d -moll. Die veränderte Notierungsweise zerstört naturgemäß in unseren Ausgaben das ursprüngliche Bild der Versetzungszeichen. Es kommt hinzu, daß bei Bach die \flat , \sharp und \natural stets nur für eine Note gelten, während wir ihnen Wirksamkeit bis zum nächsten Taktstrich zuerkennen. In dieser Hinsicht ist der im Wesentlichen streng gewahrte Urtext aufgegeben. — Zweifel ergaben sich im Hinblick auf Versetzungszeichen nur an wenigen Stellen. In Takt 5 glaubte Naumann ein \sharp (h') vorschlagen zu sollen; die guten Handschriften belegen jedoch ein im Original ausdrücklich angegebene \flat (b'). In Takt 14 ist ein \flat nicht notiert; es ist also h gemeint, wie auch Forkel durch ein \sharp anzeigt. Die Ausgaben, die sich hier wohl auf P 295 und P 320 verlassen — deren Zusammengehörigkeit durch diesen als Analogiebildung zum vorangegangenen cis'' b' erklärlichen Zug belegt wird — sind zu verbessern. In Takt 19 setzte Bischoff im Anschluß an P 421 ein \sharp (fis''); das Original hat jedoch durch ein Auflösungszeichen deutlich f'' festgelegt. Ebenso wird Naumanns Annahme der Wahrscheinlichkeit eines f' in Takt 25 durch die Handschriften widerlegt. —

Die Bögen wurden eingetragen, soweit P 651 sie beglaubigt; die Mehrzahl dieser nicht häufigen Zeichen wird durch P 275 bestätigt, andere Handschriften verfahren freier. Die Bögen, die die Ausgabe der Bachgesellschaft sowohl in Takt 3 wie insbesondere im Rezitativteil bietet, entstammen B.B. P 320; sie sind dort als willkürlicher Zusatz anzusehen. Der Abschreibende war Bachs Schüler Kittel. Seine Abschrift ist auch sonst unzuverlässig; — Kittel hat an mehreren Stellen den Text abgeändert.

2) B.B. P 551, P 577, P 1152 geben ; vielleicht meinte der erste Abschreiber  (a'' b'' a''). Jedenfalls wird durch diesen gemeinsamen Zug Zusammenhörigkeit der Handschriften bewiesen. —

Kirnberger vervollständigte in seinem Exemplar (Amal.-Bibl. 548) die



Verzierung mit roter Tinte: _____ . Amal.-Bibl. 56 — Ama-

liens Gebrauchsexemplar ausgewählter Bachscher Werke — und die Dresdener Kopie geben diesen Text ebenso, mit schwarzer Tinte. Statt der  stehen  als Nachschlag. Die drei Handschriften gehören also zusammen und zwar stehen Dresden und Amal.-Bibl. 56 einander noch näher als dem Kirnbergerschen Exemplar. Nun gibt Kirnberger in Takt 2 den ursprünglichen Bogen ($\frac{3}{4}$). Amal.-Bibl. 56 teilt ihn, also muß von den beiden Handschriften die Kirnbergers die ältere sein. Da ferner Amal.-

Bibl. 56 im Notenbild, z. B. in der Verteilung der Takte auf die Zeilen, völlig der aus Kirnbergers Besitz gleicht, muß Amal.-Bibl. 56 direkte Abschrift von Amal.-Bibl. 548 sein. Die Dresdener Kopie kann wegen der erwähnten Übereinstimmung mit Amal.-Bibl. 56 nicht als Vorlage für Amal.-Bibl. 548 gelten; ebenso ist, da Amal.-Bibl. 56 auf Amal.-Bibl. 548 zurückgeht ausgeschlossen, daß Dresden Vorlage für Amal.-Bibl. 56 war: Dresden ist als Kopie von Amal.-Bibl. 56 anzusehen. — Kirnbergers rot eingetragene Fingersätze gibt Amal.-Bibl. 56 ebenfalls in rot wieder, Dresden bezieht auch sie in den (mit schwarzer Tinte geschriebenen) Haupttext ein, eine Bestätigung der Posteriorität. Keine der Handschriften außer der Gruppe der von der Kirnbergerschen abhängigen zeigt ein γ an dieser Stelle; so wird wahrscheinlich, daß die Gruppe P 551 und Ableger von Amal.-Bibl. 548 abhängig ist. Genaue Prüfung ergab, daß, obwohl zunächst P 551 kaum jünger erscheint als Amal.-Bibl. 548, kein Zug gegen eine Abhängigkeit der Gebhardschen Handschriftengruppe (s. Haupttext S. 57 Anm. 2) von der Kirnbergerschen spricht; das umgekehrte Verhältnis wäre freilich vieler Stellen wegen ausgeschlossen. Ein eigenartiger Zug nun läßt diese Abhängigkeit als gewiß erscheinen. Die Handschrift Amal.-Bibl. 548 notiert in Takt 18/19 die abschließenden Sechzehntel des Basses in alter Weise, indem sie eine zweimal gekrümmte Fahne ansetzt: ; die vom

gleichen Schreiber gefertigte Kopie zeichnet wie wir: . Dem abschreibenden Gebhard nun war offenbar jenes Zeichen nicht mehr geläufig; er sah es als Achtel an — so finden sich in P 551, P 577 und P 1152 (diese Handschrift trug bis vor kurzer Zeit als Sammelband die Signatur P 626) Achtel an dieser Stelle. — Auf der gleichen Seite, auf der Gebhard das arpeggio ausgeführt hat, steht in P 551 eine Inventio von Kirnberger; eine Beziehung Gebhards zu Kirnberger erscheint auch darum als nicht unwahrscheinlich.

³⁾ Im Original dürfte:  ($11/64$) gestanden haben. Dieses Bild zeigt P 651. Die in der Verteilung der Takte fast völlig mit P 651 übereinstimmende, an allen strittigen Stellen mit dieser Handschrift gleichlautende, also im engen Zusammenhang mit ihr stehende Kopie P 289 gibt dem ersten gis'' einen Punkt; von den zusammengehörigen Handschriften ist also P 289 die spätere. Gleiche Rhythmisierung wie P 651 zeigen ferner P 421 und P 295, während die mit P 295 verwandte

Handschrift P 320 zu:  ($16/64$) verbessert, also jedenfalls nicht Vorlage für P 295 gewesen ist. Forkel (P 212) — immer mit den Handschriften seiner Gruppe: P 1083 und P. 228 — und Mützel (P 275)

zeigen: , eine vielleicht von beiden selbständig vorgenommene Teilverbesserung, vielleicht auch ein Hinweis darauf, daß Forkel

die Handschrift von Mützel benutzt hat. Rhythmisch mag die Folge

einer 16tel-Triole und des Trillers, den man sich analog als:  vorstellen müßte, der Absicht Bachs entsprechen; es darf jedoch nicht unbeachtet bleiben, daß Bach vielleicht, wenngleich nicht wahrscheinlicher Weise,

eine Betonung des *fis*'' erstrebte: 

Von den dieselbe Handschrift zeigenden Kopien der Amalienbibliothek

gibt Amal.-Bibl. 548:  ($\frac{11}{64}$); Amal.-Bibl. 56 verbessert:

 ($\frac{8}{32}$), das selbe Notenbild zeigt Dresden. Die festgestellte Abhängigkeit der Dresdener Handschrift von Amal.-Bibl. 56, dieser Kopie von Amal.-Bibl. 548 wird so bestätigt (vgl. Anm. 2).

P 551, P 577 und P 1152 bieten die in Schreibart und Rhythmus

auffällige Formel: , Beweis der Zusammengehörigkeit. Da allein die Handschriften der Kirnbergerschen Gruppe der ersten Note einen Punkt geben, wird auch dieser Zusammenhang bestätigt; die Einbeziehung der zweiten punktierten Note in die 64tel-Gruppe ist offenbar ein Schreibfehler. Als Vorlage kommt, wie in Takt 18, allein die Handschrift Amal.-Bibl. 548 in Betracht, nicht eine ihrer Kopien, die ja den Text weiter vermindert hatten.

P 803 bietet: , vielleicht ein Anzeichen für das Zurückgehen auf ein mittleres Autograph (dann müßten wir drei Urschriften annehmen).

Die Forkelsche Fassung stellt übrigens vielleicht einen Versuch dar, den Text der Krebs'schen Handschrift mit dem Urbild des letzten Autographs zu vereinigen.

4) Die Krebs'sche Abschrift B.B. P 803 gibt: . Viel-

leicht ist diese Fassung aus einem Irrtum des Abschreibenden hervorgegangen; vielleicht aber auch ist sie ein Anhaltspunkt für die Annahme eines zugrundeliegenden mittleren Autographs.

5) Das Original meint — trotz Ausgabe der Bachgesellschaft — offenbar *ges* *ges*. Alle möglicherweise primären Abschriften belegen das. Die erste Fassung bot mit *ges* *f* (rechte Hand unterste Note *f*' statt *e*'), die einfachere Harmoniefolge *b*-moll *Do* V. I $\frac{3}{4}$. V. (vgl. Bach-Ausg. Vorwort S. XLIV).

P 651 schrieb es' statt' e'. P 289 zeigte ebenfalls ursprünglich es'; diese alte und wohl wie P 651 einem Schüler Bachs zu verdankende Abschrift muß also mit P 651 in Verbindung gebracht werden; P 289 ist Kopie von P 651 (vgl. Anm. 3). Das es' wurde hier nachträglich in e' verbessert; die Handschrift wurde offenbar einmal mit einer dritten verglichen. Da P 651 bereits eine zuverlässige Kopie war, kommt als bessere und so Anreiz zum Vergleich bietende Handschrift allein das Original in Betracht. Es ist freilich nicht weniger wahrscheinlich, daß die Handschrift vor den Augen Bachs benutzt und auf seine Veranlassung hin verbessert worden ist.

Von den übrigen Kopien bietet noch P 803 das es'. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Bach ursprünglich es' geschrieben hatte und später das Original änderte. Dann müßte P 651 als einzige Abschrift des ersten Stadiums gelten, P 803 als Abschrift eines mittleren Autographs oder als andere Kopie des ersten Stadiums; die Handschrift wäre jedenfalls (wie auch der Haupttext vermutete) früh anzusetzen. P 275 und P 421 geben e', könnten also von P 651, mit dem die Kopien Verwandtschaft zeigten, nicht abhängig sein; das Fehlen des Punktes in Takt 25 (s. Anm. 3) macht zugleich die Annahme einer Abhängigkeit von P 289 unmöglich. Die Kopie ist also einer anderen Gruppe zuzuteilen.

⁶⁾ Vgl. die Bemerkung zu dem Beispiel auf S. 11.

B.B. P 295 gibt an dieser Stelle e, ebenso P 320 — ein weiterer Beweis der Zusammengehörigkeit dieser Kopien. P 320 bietet im vorangegangenen Takt f e statt ges ges; es scheint eine Verschreibung vorzuliegen: fälschliche Anbringung des f e bereits in diesem Takt (!).

Da P 320 an mehreren Stellen willkürlich kleine Änderungen vornimmt, da ferner P 295 d-moll vorzeichnet, Kettel dorisch, eine nachträgliche Rückkehr zur Kirchentonart aber sehr unwahrscheinlich wäre, müssen wir für P 320 und P 295 eine gemeinsame Vorlage annehmen (die wie das Original dorisch notiert war. Allenfalls ließe sich denken, daß Kettel zwar von P 295 abgeschrieben hat, aber noch sich erinnert, daß das Original dorisch notiert war. Dann wäre P 320 Kopie von P 295.

⁷⁾ Die Handschriften P 295 und P 320, deren Zusammengehörigkeit durch diese Tatsache wiederum belegt wird, fügen der Dominante von g-moll ein e' ein, das die Ausgaben übernahmen; es ist sonst allein durch P 803 belegt. Im folgenden Akkord schreiben die erwähnten Handschriften d' statt es'; sie stehen hier völlig allein.

⁸⁾ e', nicht — wie Bischof hat — f'. In der ersten Fassung stand offenbar f' (S. Bach-Ausg. Vorrede S. XLIV).

⁹⁾ Den Rhythmus des ersten Rezitativ-Auftakts geben die Handschriften P 651, P 275 und die Gruppe der von Amal.-Bibl. 548 abhängigen

(Amal.-Bibl. 56 und Dresden, P 551, P 577) richtig an: 



($\frac{4}{32}$), mit Ausnahme der des 32tel-g auslassenden Hand:

schrift P 1152, die also als Vorlage nicht weiter in Betracht kommt. P 421 bezieht versehentlich das zweite g' in die Folge der 64tel ein:

 (7/64). P 289 fügt einen Punkt hinzu:  (6/32). Also kann keine der erwähnten Handschriften auf eine dieser beiden zurückzuführen sein.

Krebs mit:  (11/64) und Forkel mit:  zeigen Punkt und falsche Rhythmisierung, wiederum Zusammenhang vermuten lassend (s. Anm. 3 Ende).

P 295 und P 320 gibt Punkt und verbesserte Rhythmisierung:

, ebenso Bischoff P 320 ein gleiches (das, versehentlich die

letzte Note als 64tel einbeziehend:  (7/64)), indessen diese komplizierte Fassung ist schwerlich die ursprünglich gemeinte. Die Herkunft des Punktes könnte, während die durch ihre Sonderbehandlung einzelner Stellen (vgl. Haupttext S. 35/36 und 37/38) ausgezeichneten Handschriften P 212 und P 803 naturgemäß als mögliche Vorlagen ausscheiden, auf P 289 hinweisen; doch wird solche Beziehung durch den in Anm. 3 erwähnten Sachverhalt als unmöglich erwiesen. Da ferner die Stelle Takt 38 eine Abhängigkeit der P 295 und P 320 von P 651 ausschließen, können die beiden Handschriften nicht etwa der Gruppe P 651 zugewiesen werden.

¹⁰⁾ Das Original notierte a' as' statt doppel- b' as' . P 551 ließ versehentlich den ersten Akkord des Rezitativs aus. P 1152 ergänzt ihn falsch als $Ces B es$ (Oberstimme doppel- b' — as' !). P 577 gibt $Es f es$. Diese Feststellung legt die Annahme nahe, daß P 577 und P 1152 selbständige Abschriften von P 551 sind. Bestätigung bietet Takt 65 einerseits, der P 1152 als der Vorlage näherstehend erkennen läßt, und Takt 49 andererseits, der beweist, daß nicht etwa P 1152 Vorlage von P 577 war (s. Anm. 9).

Forkel gibt an dieser Stelle b_{VII} mit $b' a'$; Schenker folgt ihm hierin. Die Überlieferung gibt jedoch einwandfrei unsere Fassung zu erkennen. Bach wollte offenbar einen Aufstieg $fis' g' as' a' b' c' des' es''$ (s. das Bild der Linie L. 50—60); Schenkers Theorie irrt hier sicherlich. B.B. P 803 gibt, schwerlich aus Versehen, ein $as' as'$ — Bestätigung unserer Behauptung.

¹¹⁾ Der bei Bischoff und Naumann fehlende Vorschlag in 53 ist ausreichend beglaubigt.

¹²⁾ Im Auftakt (55) läßt P 421 den Punkt aus; von den — wie sich sogleich zeigen wird, — zusammengehörigen Handschriften P 421 und P 275 ist P 421 die spätere. P 421 gibt übrigens verschiedene Akkorde falsch; wir

können mit Sicherheit feststellen, daß weder P 275 noch sonst eine von den erhaltenen Handschriften auf P 421 zurückgeht. — Krebs (P 803) und Forkel

(P 212) zeigen fälschlich: , schwerlich unabhängig voneinander den gleichen Fehler begehend. — Die Ausgaben sind an dieser Stelle zu verbessern.

In Takt 56 bietet P 421 merkwürdigerweise as' g' ges'. P 275 hatte an dieser Stelle ein h geschrieben und, den eigenen Irrtum oder den Fehler der Vorlage erkennend, zu h verbessert; die Zeichensetzung blieb freilich unklar. Es wird so ein Zusammenhang zwischen P 275 und P 421 deutlich. Es ist bereits festgestellt worden, daß P 275 nicht auf P 421 zurückgehen kann. Nun wurde aber in Takt 25 P 421 als dem Original näher stehend erkannt; ferner gibt P 421, nicht aber P 275 die gut beglaubigten Bögen des Anfangs; schließlich bietet P 421, nicht aber P 275 die Fuge. Insbesondere aber bietet P 275 in Takt 5 einen Schreibfehler (des' g' statt b' e'), den P 421 nicht zeigt. Es ist daher auch unwahrscheinlich, daß P 421 auf P 275 zurückgeht. Entweder also sind P 275 und P 421 als Abschriften der gleichen (verschollenen) Kopie anzusehen; oder aber das Original zeigte an dieser Stelle eine Unklarheit.

G der Ausgabe Bischof ist zu streichen.

¹³⁾ Im Original scheint ein Fehler sich eingeschlichen zu haben. Gemeint war wohl der zitierte Rhythmus, den P 295 und P 320 bieten und den auch Krebs bestätigt. Bachs Autograph zeigte aber wohl hinter dem

ersten Achtel der Oberstimme eine Achtelpause:  (5/8); diese Bildung findet sich in P 651 und P 289 wie auch in P 275 mit P 421 (welche Handschrift versehentlich statt des ersten Achtels ein Viertel setzte, so daß 3/4 statt 2/4 notiert sind). Amal.-Bibl. 548 verbesserte

; die fünf Handschriften, die von diesem Exemplar der Fantasie abhängig sind, zeigen gleiches Bild. Bischoff nahm die Lesart auf, die doch schwerlich der Absicht Bachs entspricht.

Das Original schrieb ferner offenbar fälschlich in der Unterstimme:

, in der Oberstimme: . Kittel (B.B. P 320) und P 295

geben die Stelle berichtigt: ; hierdurch wird die Zusammenge-

hörigkeit der Handschriften bestätigt. — Dresden verändert diesen Takt gegenüber den Handschriften der Amalien-Bibliothek, steht also weiter ab vom Original als diese.

P 651 setzt versehentlich h statt cis'. P 289 hatte ursprünglich offen-

P 295 zeigt: , ein richtiges Bild, das wohl der Absicht des Originals entspricht und so auch von Naumann verwertet wurde; Kittel übernimmt es, bezieht jedoch versehentlich die letzte Note des voran-

gegangenen Auftakts in die Reihe der 64tel ein:  ($^{15}/_{64}$ statt $^{16}/_{64}$). Jedenfalls wird auch hier die Zusammengehörigkeit der Handschriften deutlich.

Amal.-Bibl. 548 und die sich anschließenden Kopien bieten das gleiche Bild wie die verbesserte Fassung von P 289; vielleicht zeigte das Original ursprünglich die von P 651 überlieferte Bildung, später die von P 289. Eine Nasur würde auch den Irrtum von P 275 und P 421 oder von der Vorlage dieser Handschriften verständlich machen. Auch in diesem Fall aber ist das Eintreten des gleichen Fehlers in zwei voneinander unabhängigen Handschriften nicht wahrscheinlich; die Annahme, daß zwischen Autograph und P 275 sowie P 421 ein gemeinsames Zwischenglied der Überlieferung eintrat, erscheint weit ungezwungener, wenngleich Beweiskraft hier nicht zu erlangen ist.

¹⁸⁾ Auch diese Stelle ist nicht leicht zu klären. Das Original scheint:

 ($^{15}/_{64}$) notiert zu haben. Gemeint war wohl, wie P 295

die Stelle ergänzte und Krebs sie überliefert hat: , mit g'' am Ende. P 320 zeigt gleiche Fassung, jedoch ohne Punkt ($^{15}/_{64}$). P 275 setzte statt des punktierten 32tels ein 16tel, vergaß aber, den Punkt

zu tilgen, so daß Fehlerhaftigkeit blieb:  ($^{9}/_{32}$); die Kopie P 421 suchte zu verbessern, indem sie den Punkt fortließ und ein 64tel (g'')

ergänzte, so den Fehler meidend, doch nicht beseitigend:  ($^{17}/_{64}$ gegenüber $^{18}/_{64}$ der Geschwisterhandschriften). Auch P 651 zog die aus der Vierzahl der 64tel sich ergebende Konsequenz, das punktierte 32tel durch ein 16tel zu ersetzen — dieser Zug könnte eine Beziehung zu P 275 andeuten; doch liegt die Möglichkeit der Lösung, wenn die Annahme des Urtextes richtig ist, nahe genug —; die Handschrift gelangte so zu einer

richtigen Rhythmisierung: . P 289 nahm diese Bildung auf, die als mutmaßlich original gelten dürfte, wenn nicht das ursprüngliche Vorhandensein eines Punktes als sehr wahrscheinlich angesehen werden müßte.

Amal.-Bibl. 548 mit Kopien bietet:  ($^{4}/_{16}$). In

P 577 fehlt der Punkt (oder er ist mit einer Hilfslinie zusammengelaufen); es wird so bestätigt, daß in der Reihe P 551, P 1152 und P 577 die zuletzt genannte Handschrift die späteste ist, nicht als Vorlage gedient hat.



Dresden veränderte seine Vorlage zu:  (4/32) — wiederum ein Beweis für die Einseitigkeit der Beziehung zwischen den Stücken der Amalienbibliothek und Dresden. — Bischoff gibt die von Forkel angewandte

Rhythmisierung: 

¹⁹⁾ d ist gut beglaubigt; jedoch heißt die Figur: g' e' .., nicht d' e' Kittel folgend, wie die Ausgabe der Bach-Gesellschaft schreibt.

Die von Amal.-Bibl. 548 abhängigen Handschriften lassen das d vermissen. Vielleicht hat das Original geändert; dann wäre die genannte Handschrift die einzige des letzten Stadiums. Wahrscheinlicher ist, daß einfach eine Flüchtigkeit vorliegt.

²⁰⁾ Der gut beglaubigte Mordent (bzw. Triller) fehlt in den Ausgaben.

²¹⁾ Die erste Fassung hatte hier:  (S. Bach-Ausgabe Vorw. S. XLV).

²²⁾ Das g' in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft ist völlig willkürlich eingefügt. a' verfolgt die Linie c' h' a' g' fis'; die Oberstimme gibt (a'') g'' f'' e'' d'' — an Oktavenparallelen ist nicht zu denken, zudem wäre g' eine nicht zu rechtfertigende Antizipation. — Naumann schreibt: „Das erste a' (statt g') schien uns ein aus einer Handschrift in die andere übergegangener Schreibfehler zu sein.“ Das wäre möglich, wenn vom Original eine einzige Kopie genommen wäre, die die Quelle aller vorhandenen Kopien wäre — eine geradezu groteske Vorstellung.

²³⁾ P 651 mit P 289 schreibt an dieser Stelle, eigenartig folgerichtig, as g.

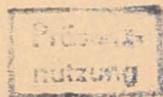
Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

19 Feb. 1993

29. 3. 96

15. OKT. 1997

III/9/280 JG 162/6/86



SLUB DRESDEN



3 2257738