

## Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen.

Von Reinhard Dypel, Bonn.

Der Periode, in der Bach die zwei- und dreistimmigen Inventionen schuf, kann nach ihrer inneren Tragweite kaum eine zweite an die Seite gesetzt werden. Nach drei Gesichtspunkten hin schloß Bach mit ihr seine bisherige kompositorische Tätigkeit bewußt ab: einmal hatte er für die Klavierinstrumente einen Fingersatz gefunden, der seiner thematischen Erfindung und Arbeit die größte natürliche Ausdehnung sicherte und die Lösung aller später im wohltemperierten Klavier und anderwärts niedergelegten Kontrapunktischen Probleme garantierte: zum andern hatte er den Rahmen der gebräuchlicheren Tonarten in harmonischer Beziehung so allseitig und gründlich festgelegt, wie nie jemand zuvor in solch absichtlicher Weise. Zum dritten war ihm klar geworden, welche Formen vornehmlich seinen innern Entwicklungsbedingungen, seinem Werdegang und seiner musikalischen Mission entsprachen oder in dieser Richtung lagen. Scheinen diese Gesichtspunkte in Bachs eigener Vorrede zu den Inventionen auch etwas versteckt zu sein, um so offener predigt sie uns jede einzelne Nummer des Werkes selbst.

Niemals wieder ist eine musikalisch pädagogische Absicht in einem so vollendet künstlerischen Gewande verwirklicht worden. Das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge waren nach Bachs eigener Auffassung und Bestimmung mehr theoretische Werke; das wohltemperierte Klavier muß trotz seines lehrhaften Reizgeschmacks in erster Linie als der Felsenbau gelten, den ein Genie hinstellt, damit die Nachwelt ewig gültige Maßstäbe für ihr künstlerisches Dichten und Trachten gewinnt; und das trotz d'Alberts großmütiger Vorrede zu seiner Ausgabe, auf

die näher einzugehen, ihr mehr Bedeutung zulegen hieße, als ihr ernsthafter Weise zukommt.

Niemann hat im Vorwort zu seiner „Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert“ die Frage angeschnitten, ob Bach seine Werke bewußt oder unbewußt nach gewissen, uns noch unbekanntem Gesetzen und Regeln geschaffen habe. Ja er bezeichnet geradezu als die letzte Aufgabe unserer Zeit, die Formeln für diese Gesetze zu finden, und er gibt sich der Hoffnung einer möglichen Lösung hin. Die Bedeutung dieses Problems und seine etwaige Lösungsmöglichkeit an der Hand der Inventionen hier nachzuweisen, würde mich zu weit führen. Auffallend bleibt, wie überall in ihnen im knappsten äußeren Rahmen die reifste Abwägung aller einmal gewählten Elemente bis in ihre letzten Fernwirkungen hinein zu beobachten ist. Lassen wir die Frage unbewußten oder bewußten Schaffens nach gewissen Gesetzen offen, so müssen wir doch im Hinblick auf die Inventionen zugeben, daß Bachs ästhetisches Empfinden schon sehr frühe so scharf und fein geworden war, daß jede Unvollkommenheit stofflicher und technischer Natur sich bei ihm gleichsam in körperlichem Unbehagen äußerte, das erst dann gehoben wurde, wenn er die Materie so hin und her gewürfelt hatte in seiner Fantasie, bis die in ihr liegende vollkommenste Möglichkeit allseitiger Verwendung, Beleuchtung und Abrundung zu Tage sprang.

In einer älteren Hoffmeisterschen Ausgabe der Inventionen finden sich Varianten, die offenbar einer ersten Fassung angehören, und die uns Zeugnis ablegen, wie scharf Bach feilte, um sich selbst Genüge zu leisten. — Eine eigentümliche Ironie liegt in dem Umstande, daß Czerny als einer der größten Klavierpädagogen in seiner Ausgabe der Inventionen, die bis in die neueste Zeit wohl die am meisten benutzte war und leider noch ist, nur in ganz geringem Maße den Absichten Bachs gerecht geworden ist. Entschuldigen kann ihn nur die damals verhältnismäßige Neuheit der Werke Bachs. Im übrigen wird niemand ernsthaft seine Verdienste um die Verbreitung des Meisters schmälern wollen.

Schon ein oberflächlicher Blick über die Expositionen zeigt

uns heute, daß Bach in den zweistimmigen Inventionen in technischer Hinsicht drei Punkte im Auge hatte: 1) die gleichmäßige Ausbildung der fünf Finger bei ruhiger Hand (C, D, Es, e, Motive im Rahmen der fünf Finger; d geht einen Schritt weiter), 2) Gewandheit im Tonleiter- und Akkordspiel (E, F, G, a, B); war der Schüler in diesen beiden Seiten sattelfest geworden, so war er damit befähigt, 3) selbständig in technisch-logischer Weise freieren thematischen Gebilden gegenüber zu treten (c, f, g, A, h). Die neueren Ausgaben nach Czerny, die von Bischoff (Steingraber), Busoni (Breitkopf & Härtel), Germer (Litolf), Röntgen (Universaledition), Ruthard (Peters) und d'Albert (Cotta) entwickeln alle den Fingersatz mehr oder weniger rein Bachs ursprünglichen Intentionen gemäß. Sehr oft und mit vollem Recht sind aber in diesen neuen Ausgaben die modernen Fingersatzprinzipien, besonders bei den Verzierungen, in glücklichster Weise mit Bachs Absichten verbunden. Bischoffs Ausgabe ist die philologisch fleißigste, die von Busoni und Germer sind in didaktischer Hinsicht die besten; in den übrigen vermisse ich die wissenschaftliche Kritik und Konsequenz den offenbaren Mängeln der Autographen gegenüber. Die Ausgabe der alten Bachgesellschaft befindet sich im III. Bande, bekanntlich einem der schlecht redigierten und stark angefochtenen. In analytischer Hinsicht jedoch — Bach hat in der Vorrede ausdrücklich betont, daß er den Liebhabern des Klaviers vor allem einen kompositorischen Wegweiser bieten will — genügen von unserm heutigen pädagogischen Standpunkte aus nur die Ausgaben Busonis und Germers. Zumal bei den dreistimmigen Inventionen ist die Erläuterung des Aufbaues eine Notwendigkeit für den Schüler, der unmöglich ohne gründliche Einführung in die 3. L. ganz komplizierten Verhältnisse geistig ihrer Herr werden kann.

Ein schwieriges Kapitel für den Schüler ist allezeit Bachs Molltonleiter. Diese wunde Stelle wird auch von Busoni und Germer nicht berührt. Im Klavierbuch der Anna Magdalena Bach von 1725 definiert Bach selbst: »die scala der 3 min. ist: tonus, 2 da ein gantzer Ton, 3 ein halber, 4 ein gantzer, 5 ein gantzer, 6 ein halber, 7 ein gantzer,

8va ein gantzer Ton; hieraus fließt folgende Regull: die 2da ist in beiden scalis groß; die 4 allezeit klein, die 5 und 8va völlig, und wie die 3 ist, so sind auch 6 und 7c.

In praxi aber verfährt er anders: das eigentliche Wesen der Molltonart liegt für ihn in der kleinen Terz; die obere Hälfte der Molltonleiter ist stets veränderlich. Das typischste Beispiel liefert uns das Subjekt der 2. st. g-Invention, das im dritten und vierten Takt anders erscheint als in den beiden ersten Takten. Bei der Gestaltung der oberen Hälfte der Molltonleiter waren eben für Bach nur harmonische Rücksichten maßgebend.

An einem einwandfreien Text der Inventionen fehlt es noch immer. Die babylonische Verwirrung bei den Verzierungen hat zwar abgenommen, allein es wäre an der Zeit, daß von einem Werke, das wie kein zweites berufen und geeignet, die Pforten Bachschen Geistes zu erschließen, eine kritisch unanfechtbare Ausgabe geschaffen würde, von einer Seite, der die Autographen leicht zugänglich sind. Ich will hier nicht alle, sondern nur die wichtigsten Abweichungen einzelner Lesarten feststellen:

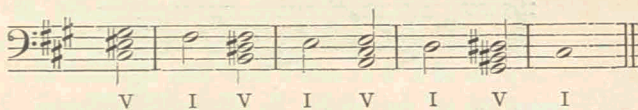
In v. VII, Takt 16, erstes Sechszehntel des letzten Viertels in allen Autographen d; offenbar ist das Kreuz aber überall vergessen, denn in der Parallele, Takt 18 linke Hand, ist dies unzweifelhaft; sodann steht die ganze Stelle 15—17 auf der Dominante und zwar in ihrem eigentlichen Sinne, sodaß die Wirkung des Orgelpunkts erst in zweiter Linie zu berücksichtigen ist. Man vergleiche nur die analoge Stelle der IV. Inv. d, 29—34! Inv. XIII, in Takt 15 hat d'Albert Czernys Lesart als törichterweise beibehalten. Die Auffassung, aus der dieser Fehler geboren wurde, ist klar: die Analogie des Taktes 14 führte in die Irre. Hier mußte aber die Modulation um ein Viertel früher vollzogen werden, weil in 13 schon e-moll klar und deutlich ausgesprochen war, 14 also sofort einen Schritt weiter tun mußte, wenn kein harmonischer Stillstand eintreten sollte.

In der VIII. Sinfonie Takt 14 bringen alle neuen Ausgaben nach den Autographen b im letzten Viertel der Mittel-

stimme, nur Rutherford hält mit Czerny an *h* fest, meiner Ansicht nach mit Recht, die Molltonleiter aufwärts pflegte Bach mit erhöhter sechster und siebenter Stufe zu gebrauchen.

Sinfonie IX: D'Albert und die Petersausgaben behalten Takt 13 u. 26 im Anfang des Themas den kleinen Terzschrift bei; Bischof, Germer, Röntgen und Busoni bringen das Thema wie die Autographen in Dur. Die Struktur des Stückes: *f - c - f* || *As - Es* || *c* || *As - Des* || *f - f* || spricht für konsequentes Dur. Allein was bedeutet dann das überflüssige Auflösungszeichen, das nur Busoni fallen läßt? Steht es in den Autographen, die ich nicht kontrollieren kann, so gäbe das doch zu bedenken, daß vielleicht an den beiden fraglichen Stellen das Vorzeichen *b* vergessen ist. Der ganzen Stimmung des Stückes würde die Verschleierung der beiden Durstellen angemessener sein.

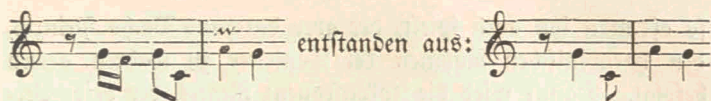
Im zwölften Takt der XII. Sinfonie haben Busoni, Bischoff, Germer und Röntgen nicht gewagt, *dis* und *his* zu schreiben, weil die Autographen *d* und *h* aufweisen. Die harmonische Konsequenz verlangt *dis* und *his*:



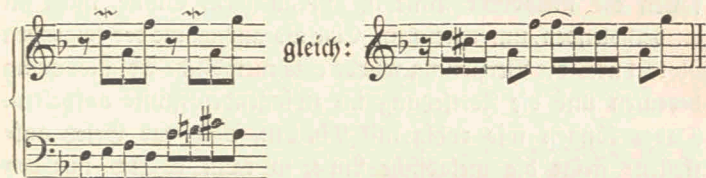
Warum sollte Bach gerade im entscheidenden Moment der Dominante aus dem Weg gehen, zumal die Parallele 18 ebenfalls die Dominante benützt? — Nun zu den Verzierungen! Mordent und Pralltriller sind nach den Vorschlägen die einfachsten Ornamente. Ihre Ausführung und Verwendung aber scheint nicht fest zu stehn. Max Reger und Karl Straube verlangen in ihrer „Schule des Triospiels für die Orgel“ (Lauterbach und Kuhn: „alle *~* (Mordent) stets mit kleiner (chromatischer) Untersekunde! Dagegen alle *~* (Pralltriller) stets mit diatonischer Obersekunde“). Röntgen und selbst Bischoff verlangen in ihren Ausgaben im ersten und zweiten Takt der I zweistimmigen Invention C einen Pralltriller, alle andern Ausgaben einen Mordent. Die Beispiele so verschiedener Handhabung ließen sich leicht vermehren. Wer hat Recht?

Wenn wir uns nach dem ursprünglichen Wesen der beiden Verzierungen fragen, so finden wir sofort zwei Gründe für ihre Existenz: einmal soll der rhythmische Reiz an der betreffenden Stelle erhöht, das andere Mal die melodische Linie um einen kleinen, durchaus nicht überflüssigen Zug vertieft oder erweitert werden. Mir scheint sogar, daß sie noch einen dritten Zweck haben und zwar den, scharfe Cäsuren zu verdecken. Ich will hier den letzten Fall zuerst erläutern, weil bei dem zugebenden Beispiel alle Lesarten übereinstimmen: das Thema der 3. st. F-Invention

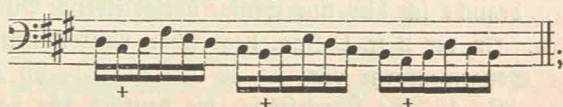




Hier ist also der Mordent zu thematischer Bedeutung erhoben und von Bach selbst mit diatonischer Untersekunde ausgeschrieben. Daß Bach im Sinne der Tonleiter aufbaute, geht doch allein schon aus seinen tonalen Antworten hervor; man vergleiche z. B. Thema und Antwort in der F- und B-Fuge, w. Kl. II! Ein schlagendes Beispiel liefern uns die harmonischen Grundlinien des Themas der 3 st. d-Inv.:




Auch hier hat der ursprüngliche Mordent eine thematische Erhöhung erfahren, und ist durch die rhythmische Abrundung so eng mit dem ganzen verwachsen, daß sein Ursprung uns ohne scharfe Analyse gar nicht mehr zum Bewußtsein kommt. Ein sehr strittiger Fall liegt noch in der 2 st. A-Inv. vor, Takt fünf. Czernys Auffassung ist leider auch in der neuen Petersausgabe von Nuthard noch beibehalten. Man beachte aber, daß Bach im zwölften Achtel des vierten Taktes entschieden zur Grundtonart A zurückgegangen ist. In den Takten neun und elf wird keinem gesunden, harmonischen Gefühle einfallen, das Doppelkreuz zu gebrauchen, wie es Keger vorschreibt; sondern im Sinne der Tonleiter zu verfahren, bleibt das natürliche. Man vergleiche im Abgesang Takt 19:



man sieht, Bach arbeitet stets mit der jeweilig gegebenen Tonleiter. Noch ein wichtiges Beispiel gegen Kegers Ansicht will ich anführen, den Anfang der I. Cis-Fuge des w. Kl., der unsre modernen Ohren immer etwas hart anfaßt,

so oft man ihn auch spielt, der aber durchaus Bachs Prinzip, den harmonischen Rahmen der Tonleiter zu wahren, getreu befolgt. Damit wird die Inkonsequenz Regers, der beide Verzierungen offenbar nur für farblose Wechselnoten hält, von Bach selbst gründlich aufgedeckt und widerlegt. —

Die Frage, wo muß ein Pralltriller, wo ein Mordent stehn, ist leicht zu lösen; wenn wir uns „vor Ohren“ halten, daß beide Verzierungen nicht nur eine rhythmische Bestimmung und Berechtigung haben, sondern, und zwar nicht nur nebenbei, auch einen tieferen melodischen Sinn beherbergen. Sie sollen die melodische Linie in aufbauendem Sinne, nicht im wiederholenden, unterstreichen. Eine Vorausnahme der folgenden Note durch die Verzierung würde eine melodische Abschwächung bedeuten und die Fortsetzung im zwingenden Flusse aufhalten. Daher können wir ruhig mit Ph. Em. Bach das Gesetz aufstellen: steigt die melodische Linie, so kann es sich nur um einen Mordent, fällt sie, nur um einen Pralltriller handeln. Ein gutes Beispiel für dieses Gesetz liefert das Thema der 2. st. Fny. in Es. Dabei muß aber die Ausdehnung der Linien durch eine genaue thematische Analyse gewonnen werden. Eine alleinige Ausnahme findet bei den Anfängen statt, um die

Tonart zu fixieren; z. B.: . In allen Aus-

gaben finden sich Verstöße gegen diese Kardinalregel, nur Busoni trifft fast in allen Fällen das richtige. Man vergleiche das Kapitel von dem Mordenten in Ph. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. — Da die Analysen Busonis und Germers im allgemeinen vollkommen genügen, brauche ich hier nur wenige übrigbleibende Punkte zu berühren. In der 2. st. D-Fny. liegt schon vollkommen unsere heutige Sonatinenform vor, 1—13 I. Teil, 13—39 Durchführung, 39—43 eine Überleitung, die deutlich für das unendliche Feingefühl Bachs in harmonischer und formeller Beziehung spricht, 43—55 Wiederholung des I. Teils in der Grundtonart, auch in seiner II. Hälfte, und 55—60 eine Coda völlig organischer Natur.



In der 2 st. g-Inv. findet sich 16 eine harmonische Umdeutung des ersten Themataktes nach Es, der einzige Fall dieser Art in den Inventionen, wenn man von der formbildenden Kraft der harmonischen Umdeutung beim Kanon absieht.

Die 2 st. B-Inv. birgt einen noch selteneren Fall: Bach vollzieht in den Takten vier und fünf keine Modulation nach F durch FV, sondern läßt F als BV bestehen und unterstreicht so unter Verzicht auf die übliche Brücke die innere Zusammengehörigkeit von Thema und Antwort.

In der 2 st. h-Inv. ist der Kontrapunkt nur die Figurierung der ersten stützenden Bassschritte:



Bach wollte offenbar hier den Charakter der Invention betonen und den Gedanken an die Fughettenform durch sofortigen Beginn der beiden Stimmen abweisen. Im siebenten Takt wird der Nachsatz zur Exposition mit dieser durch Verwendung des doppelten Kontrapunkts der Terz sehr innig verbunden. Takt 18 liegt ein Fall vor, der auch im w. Kl. des öfteren wiederkehrt, z. B. in der II. E-Fuge Takt 16: auf dem Abschluß setzt das Thema in der Paralleltonart ein. Von den 2 st. Mollinventionen ist diese letzte die einzige, deren Exposition nach dem Fugenprinzip entworfen ist, in allen übrigen herrscht die Oktavimitation. Möglich, daß Bach durch diese Ausnahme auf die 3 st. Inventionen hinweisen wollte, die ihrer Natur nach nur nach dem Fugenprinzip aufgebaut werden konnten. Tatsächlich finden sich denn auch nur vier Stücke unter ihnen, die eine Sonderstellung hierin einnehmen. Zwei bewegen sich in großer Liedform, Es u. g. Die beiden andern, c und h, zeigen eine Exposition, die auf Oktavimitation beruht. Das legt uns den Gedanken nahe, daß sie vielleicht ursprünglich zweistimmig angelegt. Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir die c-Sinfonie einmal etwas genauer ansehen. Auf

den dritten Themaefinsatz verzichtet Bach jedesmal, eine kurze Andeutung entpuppt sich sofort als Überleitung; ferner verstärken die vielen Pausen, die Orgelpunkte 7, 15 und 30, die Füllstimmen in 11, 12, und 21—24 den ausgesprochenen Verdacht. Trotzdem, oder vielleicht gerade wegen der maßvollen Handhabung der Dreistimmigkeit strahlt dieses Stück einen unwiderstehlichen Reiz aus. Wie zierlich beugt die  $\frac{1}{16}$  Figur Takt 5





In der vierten Form ist der zweite Takt die Sequenz des ersten. Busoni befindet sich also im Irrtum, wenn er die Originalgestalt erst in der dritten Form erblickt, er hat völlig übersehen, daß die zweite Form nur die Figurierung der ersten ist, wie die bei 2) im Bass nach oben gestielten Noten be weisen.

Die f-Sinfonie trägt nach Inhalt und Form den Stempel „monumentum aere perennius“. In der thematischen Anlage die einheitlichste, führt sie die gegebenen Elemente bis zur äußersten harmonischen Konsequenz durch. Zwei Punkte will ich nur hervorheben, die alle Kommentatoren, auch Spitta, übersehen haben. Der zweite Kontrapunkt ist aus dem Thema gewonnen:

Klassisch ist die kanonische Überleitung zum dritten Themasatz schon ob ihres Verzichts auf die dem Thema eigentümliche Pause zu nennen. Sollte das Thema dieser Sinfonie nicht Brahms vorgeschwebt haben, als er das Thema zu seiner as-Fuge für Orgel:

fixierte? —

In der XII. Einf. A finden wir ein schlagendes Beispiel für Bachs scharfe Konsequenz in der Motivverwendung, selbst wenn dann die Möglichkeit der harmonischen Einreihung problematisch wird, 16–18. Die Sequenz:



gewinnt er aus der zweiten Form der Überleitung, wie sie im vierten Takt in der Mittelfstimme vorhanden. Wer möchte es unternehmen, die mit + bezeichneten Noten harmonisch einwandfrei zu rubricieren? —

In der XIII. Einf. a wird die Figur



des Themas gewonnen. —

Die XIV. Einf. B ist die technisch schwerste wegen der vielen Engführungen; ihr Thema das einzige, dem keine unverschleierte Kadenzformel untergelegt werden kann. Man hat das Gefühl, daß die Tonika zu stark darin vorwiegt. Fast scheint es, als habe Bach darauf hinweisen wollen, daß ein Thema so beschaffen sein soll, daß die Antwort den Stempel notwendiger und organischer Ergänzung und Einheit trägt. Tatsächlich empfindet unser Ohr erst auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes eine harmonische Befriedigung als eine Art Lösung der beabsichtigten Spannung. Etwas klarer werden uns die harmonischen Verhältnisse des Themas, wenn wir es mit dem Kontrapunkt vertauschen:



Als ganzes betrachtet, nehmen die dreistimmigen Inventionen dadurch eine Sonderstellung ein, daß in ihnen die Art der thematischen Entwicklung und Ausbeute und die Mannigfaltigkeit rhythmischer Gruppenbildung vielmehr auf Beethovens Weise hindeutet als das wohltemperierte Klavier. Sie stellen den reinsten Niederschlag einer unberührten Frische und einer unerschöpflichen Phantasie dar und hinterlassen überall einen so starken Eindruck ursprünglichster Gestaltungskraft, wie kaum ein Werk nach ihnen. Ihre Form war unerhört neu, wie Spitta sich ausdrückt; und die Tatsache, daß Bach den Typus der Inventionenform z. T. auch im wohltemperierten Klavier verwendet, berechtigt uns, sie inhaltlich diesem völlig gleich zu setzen. Man vergesse nicht, daß Bach in ihrer Entstehungsperiode das dritte Jahrzehnt seines Lebens bereits hinter sich hatte. Es wäre nur zu wünschen, daß sich unsre großen Klavierspieler ihrer auch in der Öffentlichkeit etwas mehr annähmen.

