

Das Linearprinzip J. S. Bachs.

Zum Begriff des Monumentalen in der Tonkunst.

Von R. Handke in Pirna.

Das Monumentale in der Tonkunst hat wohl kaum je eine größere Verschrumpfung in architektonischer Hinsicht erfahren als in unsern Tagen. Auf der einen Seite sucht man abgeschlossene Epochen auf Grund „moderner Mittel“ noch zu übertrumpfen, ohne die Normen zu berücksichtigen, die für die Entwicklung derartiger künstlerischer Höhepunkte maßgebend waren, und auf der andern Seite tobt ein wilder Kampf von Illusionen, für den ein gesundes Volksempfinden wohl kaum Verständnis finden wird. Man wandert seitab von jenen gebneten Pfaden, die die Tonkunst in ihrer monumentalen Schönheit zeigen und in der Erinnerung der Zeiten so wohlthuend ausprägen. Nicht in unheil kündendem Tongetöse und in der wilden Flucht harmonisch-figuraler Kombinationen kulminiert die Kunst der Töne, sondern in der großen und geordneten Gliederung reiner und edler Gedankenarbeit. Man versteht darunter — in graphischer Weise dargestellt — die klare Linienführung in der Struktur des Kunstwerkes und den damit verbundenen Wechsel der Gefühlsmomente, wie er sich durch die eigenartige Charakteristik des musikalischen Gedankens kennzeichnet. Meine Darlegungen beziehen sich zunächst auf die Disponierung in der Linienführung, um das Monumentale im Banne einer wohlgestalteten Einheit zu zeigen. Man wird dabei gewahren, daß es nicht allein der zarte, feine Instinkt für das Richtige ist, der gerade das Genie auszeichnet, um unbewußt das Rechte zu treffen, sondern daß vor allem eine kraftvolle geistige Aktivität den Kern des Künstlertums bildet, aus dem die Sichtung der Gedanken zu

lebendiger Charakteristik und Folgerung hervorkeimt. Es lassen sich eben nicht alle Werke im Lichte der Romantik und vom Standpunkte der Gefühlsekstase betrachten, sondern es gibt auch ein genießendes geistiges Schauen, das sich nicht in Illusionen versenkt, sondern im Werke selbst Herz und Geist Erfrischendes zu hören und zu sehen bekommt und dabei jene intellektuelle Freude erzeugt, die das Kunstwerk stetig im Innern nachklingen läßt. Es ist eine Freude, die nicht Stimmung „macht“, sondern die Stimmung „reinigt“. Wie ich schon vorher bemerkte, fasse ich den Begriff des Monumentalen rein linear auf. Linear ist die melodische Entwicklung der musikalischen Gedankenfolge, linear auch die Disponierung des harmonischen Grundstocks, linear die freie Entfaltung des stimmlichen Materials. Sowohl Bach wie die monodische Entwicklung der klassischen Instrumentalepoche haben dieses Schaffensprinzip gemeinsam, nur löst Bach dabei seine Aufgabe im polyphonen Sinne. Aber gerade die Art der spekulativen Gedankenarbeit ist es, die alle die Meister des 18. Jahrhunderts von jener harmonisch-dekorativen Gefühlsarbeit fernab hält.

Wir beginnen die Reihe der Darlegungen mit der einzigen zweistimmigen Fuge des Wohltemperierten Klaviers, der Fuge emoll. Wesentlich für die kompositorische Arbeit ist zunächst die Charakterisierung des Grundgedankens (Hauptmotivs) und die damit verbundene ausstrahlende Entwicklung desselben. Ganz abgesehen von der grundlegenden rhythmischen Charakteristik des Tonsatzes können die tonalen Ausdrucksmittel in vierfacher Form auftreten:

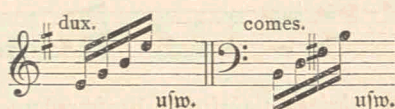
- a) als harmonisch bedeutsame Bestandteile, die in jedem fugierten Satze, sobald sie dominantisch sind, bei der Beantwortung eine besondere Berücksichtigung erfahren müssen;
- b) als harmonisch-melodische, wenn sie bei ihrer harmonischen Bedeutsamkeit in chromatischer oder diatonischer Folge verlaufen;
- c) melodisch-figürlich, wenn die Tonfolge die figürliche Umschreibung einer bestimmten melodischen Charakterisierung darstellt;

d) harmonisch=figürlich, wenn die Harmonie sich im Bilde einer figürlichen Umschreibung zeigt.

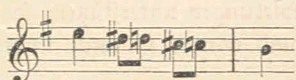
Wie stellt sich zu dieser verschiedenen Wesenheit der Grundgedanke unserer emoll-Fuge:



Wie das Tonbild zeigt, beginnt die Fuge mit einer harmonisch=figürlichen Umschreibung des emoll-Akkordes, der im comes in der Dominante beantwortet werden muß:



Daran schließt sich eine chromatisch absteigende Linie,



die durch die Note e in der oberen Lage auch harmonisch gekennzeichnet wird:



Es sind also damit die chromatisch bez. auch diatonisch durchgehenden Melodiennoten gemeint, wie sie unter der Fassung b) erwähnt wurden. Die weitere Folge des dux bildet die Wendung nach dem Sagende, dem Abschluß des Grundgedankens, die Wendung, die in veredelnder Wirkung das Ganze vertont:



Wir gewahren aus diesen harmonisch=figuralen Kadenzbestandteilen, wie sich Bach auf Grund einer hier wohlangebrachten Beharrung jener melodisch=durchgehenden Wirkung auch hier nicht verschließen kann. Er setzt also die melodische Linie in nachstehender Weise diatonisch fort:

an die tonale Bedeutsamkeit im weiteren Sinne kettet, aber nicht an eine einseitige Formelauffassung.

Unter dem Eindrucke dieser ersten Durchführungsgruppe, wie wir diese erste fugierte Anlage des Grundgedankens nennen wollen, steht nun die ganze Disposition des Werkes, des Gedankenverlaufes, indem Bach die fallende lineare Charakteristik auch auf die Verteilung der übrigen Durchführungsätze und der überleitenden Zwischenätze anwendet. Aufschluß darüber gibt uns gegenüber der melodisch fortwehenden Höhenlinie die harmonisch grundlegende Fundamentallinie.

Ich verstehe darunter die in den Haupttönen die Satzentwicklung zeichnende Grundlinie des Werkes. Ordnen wir darum zunächst nach dem vorwaltenden Prinzip der fallenden linearen Bewegung den wiederkehrenden Grundgedanken nach seinen Durchführungsgruppen, so ergibt sich für denselben nachstehende Reihe in die fallende Unterquinte:

e a d G
1. D. 3. D. 4. D. 2. D.

Kleine Buchstaben bedeuten Moll, große dagegen Dur.

„D“ bezeichnet Durchführung.

Der harmonische Gegensatz in jeder erweiterten Kompositionsform bedingt es, daß dem Haupttone in Moll der parallele Durton zur Seite steht. Bach ändert daher die Reihe der Haupttöne obiger Durchführungsteile in folgender Weise:

$\overbrace{\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad}$
 e G a d e
 1. D. 2. D. 3. D. 4. D. Engführung.

In diesen vier Tönen liegen zugleich die Stützpunkte des ganzen Werkes wie der Fundamentallinie. Was außerhalb dieser Stützpunkte liegt, gehört in den Bereich der modulatischen Anordnung. Während also die Fundamentallinie zu allererst die harmonische Grundwirkung der thematischen Anlage disponiert, gibt sie im weiteren die klare harmonische Folgerung der Zwischen- bez. Überleitungsätze, und ist daher als Grundlinie zugleich auch Modulationslinie.

Wie entwickelt sich nun diese Modulationslinie? oder mit andern Worten: wie wird Bach in den Überleitungssätzen dem vorwaltenden Prinzip der fallenden Bewegung gerecht?

Wer die Überleitungssätze in dem von mir schon eingangs erwähnten Sinne studiert, wird finden, daß Bach, um dem harmonischen Kontraste in der Komposition gerecht zu werden, jenen harmonisch-bedeutsamen Durchführungsstönen gegenüber in den Zwischensätzen die harmonisch-melodische Folge zum Zwecke einer polyphonen figuralen Ausgestaltung wählt. Wir geben hierfür nachstehendes Bild:

$$\begin{array}{c} \underline{e \text{ (Z. 1 u. 2)} \quad h \text{ (Z. 3 u. 4).}} \\ \text{1. D. auf e.} \\ \underline{\text{ais (Z. 5), gis (Z. 7), fis (Z. 9 u. 10.)}} \\ \text{1. Überleitung.} \end{array}$$

Die Noten ais, gis, fis der Überleitung sind melodisch durchgehend und erfahren durch die figurale Polyphonie ihre harmonische Charakteristik.

„Z“ bedeutet „Takt“.

In derselben Weise behandelt Bach die 2. Durchführung und den nachfolgenden Überleitungssatz:

$$\begin{array}{c} \underline{G \text{ (Z. 11 u. 12),} \quad d \text{ (Z. 13 u. 14);}} \\ \text{2. D. auf G.} \\ \underline{\text{cis (Z. 15), h (Z. 17), Kad. (Z. 19).}} \\ \text{2. Überleitung.} \end{array}$$

Es schließt mit diesen beiden Gruppenentwicklungen die eigentliche Arbeit an der Fuge. Was aber nun weiter geschieht, zeigt das Formgenie Bachs in seiner ganzen Größe. Er gibt den ganzen 2. Teil der Fuge in der Umkehrung des 1. Teiles, ohne sich durch die neuartige Entwicklung der Fundamentallinie, die im 1. Teile e (1. D.) — G (2. D.), im 2. Teile aber a (3. D.) — d (4. D.) zeigt, irgendwie stören zu lassen. Der kühne Wurf einer glücklichen Lösung liegt in dem Takte 29, als Pendant zu Takt 10. Beispiel:

Takt 10. Takt 29.

Wir dürfen uns daher nicht verwundern, wenn wir auf Grund der Umkehrung die Fortentwicklung der Fundamentallinie in der Oberstimme suchen müssen. Zum Zwecke einer besseren Übersicht geben wir die gesamte Anlage derselben in nachstehender Zusammenstellung:

e (T. 1 u. 2), h (T. 3 u. 4);

1. D. auf e.

ais (T. 5 u. 6), gis (T. 7 u. 8), Fis (T. 9 u. 10);

1. Überleitungssatz.

G (T. 11 u. 12), d (T. 13 u. 14);

2. D. auf G.

cis (T. 15 u. 16), h (T. 17 u. 18), Kad. (T. 19).

2. Überleitung.

Umkehrung des 1. Teiles. Fundamentallinie in der Oberstimme:

a (T. 20 u. 21), e (T. 22 u. 23);

3. D. auf a.

dis (T. 24 u. 25), cis (T. 26 u. 27), h (T. 28 u. 29).

3. Überleitungssatz.

d (T. 30 u. 31), a (T. 32 u. 33);

4. D. auf d.

gis (T. 34 u. 35), fis (T. 36 u. 37), Kadenz (T. 38)

e (T. 39—42), Engführung und Schluß.

Aus dieser Anlage aber ist nicht allein ein sorgfältiges Abwägen der harmonischen Verhältnisse ersichtlich, wodurch

die Durchführungs- und Überleitungssätze in ihrer affordlichen Entfaltung scharf gekennzeichnet werden, sondern auch die Vorder- und Nachsatzwirkungen treten zum Zwecke einer geordneten Gedankenentwicklung in architektonisch geordnete Verhältnisse. Dem Parallelismus der Teile wird in seinem rhythmischen Gleichlaute die Symmetrie einer proportionalen Gliederung gegenübergestellt. Nennen wir diese auf einem sorgfältigen Abwägen basierende Verteilung motivischer Wirkungen die rhetorische Schwebung. Denn wie der Gedankenfluß der Rede dafür sorgen muß, daß nicht eine einseitige Sättigung eines bestimmten Gedankens auftritt, wobei der Redefluß in der Breite sich verläuft und endlich versandet, so ist es auch für den motivischen Bau in der Tonkunst von höchstem Wert, eine sich gegenseitig auf dem Prinzip der Vorder- und Nachsatzwirkung auslösende Gedankenwelt zu einer großen monumentalen Gedankeneinheit auf Grund dieser rhetorischen Schwebung zusammenzuschweißen. Niemand hat in diesem Sinne klarer gearbeitet als Bach, niemand aber mehr gerungen als Beethoven. Jene Überleitungssätze sind also nicht selbständige Zwischensätze, sondern notwendige Folgerungen der vorausgehenden Durchführungsteile; beide stehen im Verhältnis von anklingendem Vordersatz und ausklingendem Nachsatz. Es gehört das feine, natürliche Empfinden des Genies dazu, jenen streng geregelten fugierten Vordersätzen gegenüber die Nachsatzwirkungen so abzuwägen, daß sie weder eine motivische Übersättigung noch motivische Verengung enthalten. Darum sehen wir Bach nicht nur im Bann eines erfindenden, gestaltenden, sondern auch eines ordnenden Geistes schaffen. In diesen drei Eigenschaften liegt die ganze Logik, der ganze Inhalt einer monumentalen Einheit verborgen. Darum ist uns auf Grund der Vorder- und Nachsatzwirkung nicht allein die harmonische Disponierung der Durchführungsteile in die fallenden Unterquinten von Wichtigkeit, sondern vor allem auch, wie Bach die Überleitungssätze gestaltet. Organisch festgefügt tritt der 1. Überleitungssatz aus der 1. Durchführung heraus und gibt die kontrapunktische Gegenstimme in der ausklingenden Nachsatzwirkung.

Cp.
Comes.

Ausflingender Nachsatz.

usw.

Für die 2. Überleitung erwächst naturgemäß die Folgerung, ein neues Moment einzuführen, denn die Disponierung der ganzen Fuge bedarf der Wirkung des Kontrastes auch im motivischen Sinne, nachdem sie schon im harmonischen Sinne in der 2. Durchführung dargestellt worden ist. Der Fundamentallinie entsprechend ist auch hier die Form knapp gezeichnet. Wie gibt sich nun der Inhalt? Das freie Gestaltungsvermögen eines kraftvollen Genies weiß jederzeit das Rechte zu treffen, denn nicht jeder Gedanke ist brauchbar. Der Wert des musikalischen Gedankens muß aus dem Kompositionsorganismus heraus seine Begründung finden, und der Schaffenskraft muß ferner die Klarheit und Objektivität eines kritischen Geistes eigen sein.

Aus dieser Grundlage heraus folgert Bach die Nutzenanwendung für den Nachsatz der 2. Durchführung. Er läßt diesen in natürlichster Einfachheit auftreten, wodurch er zugleich ungewöhnlich auffallend und wohlthuend ins Gewicht fällt. Gegen-

über der chromatischen Charakteristik des *dux* gibt Bach eine einfache diatonische Folge. Gegenüber der bunten Mannigfaltigkeit der kontrapunktischen Lösungen Note zu Note stellt Bach die harmonische Einheit als stilistisches Gegengewicht auf, bis sich beide Bewegungen zu einer leichtflüssigen Diatonik vereinen und in einer fecken Unisonowirkung in den Umkehrungsteil der 3. und 4. Durchführung einspringen. Man hat dabei die Empfindung, als wolle Bach einen markanten Teilstrich in seine Gedankenarbeit einfügen:

cis

Überleitung.

h

Kadenz.

3. Durchführung.

Was der 2. Teil nun bringt, ist stilistisch nicht neu, wie wir schon früher angaben. Es ist eben die Umkehrung des

1. Teiles. Die Modulationsordnung aber gestaltet das ganze neu, infolge der veränderten Aufstellung der Durchführungsätze.



Daß aber Bach in diesem 2. Teil trotz der veränderten Modulationsordnung die gleichmäßige Disponierung der Fundamentallinie gegenüber dem 1. Teile festhält und die Umkehrung in ihrer kontrapunktischen Behandlung Note zu Note bis auf den Ton in unübertrefflicher künstlerischer Reinheit wiedergibt, darin zeigt sich allein der unerreichbar hohe Flug des Genius, der im Sinne einer höchsten Konzeption erfindet, gestaltet und ordnet.

Schluß:

The musical score consists of two systems, each with a treble and a bass staff. The first system contains four measures of music, and the second system also contains four measures. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of Bach's intricate counterpoint. The piece concludes with a final cadence in the fourth measure of the second system.

