

Die Kraft des Themas,

dargestellt an B-A-C-H.

Von Dr. Paul Mies (Köln).

Grundgedanke der folgenden Studie ist, die Bedeutung des Themas für das ganze Tonstück an einem besonders günstigen Beispiele zu untersuchen. Während bisher die Bedeutung des Themas wesentlich nach der Seite der Motiventwicklung hin betrachtet wurde, soll hier gezeigt werden, daß das Thema auch rhythmische, harmonische, ja sogar formale Keime enthält, die sich später entwickeln. Sie aufzufinden ist schwierig, da eine direkte Ähnlichkeit wie bei der motivischen Verarbeitung nicht besteht. Es erweist sich als zweckmäßig eine Häufung gleichgerichteter Beispiele, auf deren Bedeutung für stilkundliche Untersuchungen schon hingewiesen wurde¹⁾. Ein vielleicht einzigartiges Beispiel ist das B-A-C-H-Thema. Es ist also festzustellen, worin die Bearbeitungen dieses Themas übereinstimmen. Dann ist der Schluß wohl einwandfrei, daß gleiche musikalische Bildungen, bei den verschiedensten Komponisten eintretend, dem Grundthema entspringen, dessen Bedeutung in ihnen also verfolgt werden kann.

Eine Aufstellung der in Betracht kommenden Werke gab J. Simon²⁾. In der folgenden Arbeit sind benutzt:

1. J. S. Bach (S. B.³⁾), die der Kunst der Fuge angehängte

¹⁾ Siehe Büden und Mies, Grundlagen, Aufgaben und Methoden der musikal. Stilkunde. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. V, Heft 5.

²⁾ Die Musik, 9. Jahrg., Heft 4, S. 226 ff.

³⁾ Die Buchstaben in () sind die Abkürzungen, außerdem Taktzahlen vom Anfange aus; nur in S. B. vom ersten Eintritt des B-A-C-H.

Fuga XV a tre Sogetti ed a 4 voci. Das Thema B-A-C-H tritt als drittes auf, nach seiner Einführung bricht die Fuge unvollendet ab.

2. Präludium und Fuge Bdur von einem Unbekannten (B.?). Sie ist in vielen Ausgaben der Klavierwerke von J. S. Bach enthalten¹⁾; Spitta²⁾ hält ihre Herkunft von S. Bach für möglich, trotz der bestimmten Aussage Forkel's³⁾ — gestützt auf Friedemann Bach —, daß Bach das Thema nur in der Kunst der Fuge bearbeitet habe. Jedenfalls mußte es sich um ein Jugendwerk handeln, Spitta spricht von „den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts“.
- 3.—5. Drei Fugen von G. A. Sorge⁴⁾ (S. I, S. II, S. III). Das Thema der ersten führt Simon als Ph. E. Bach zugehörig an, das der dritten erwähnt an der obigen Stelle Spitta, den es an Buxtehude erinnert.
6. Christian Bach (C. B.) Fuge für das Pianoforte oder die Orgel komponiert über die Buchstaben seines Namens⁵⁾.
7. J. L. Krebs (K.) Fuge über den Namen Bach⁶⁾.
8. J. G. Albrechtsberger (A.) Fuge über B-A-C-H, für Klavier oder Orgel⁷⁾.
- 9.—14. R. Schumann Op. 60. 6 Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pedalsflügel (Sch. I bis Sch. VI).

1) J. B. Bischoff, Bd. VII. Chrysander, Bd. IV.

2) J. S. Bach, II S. 684, vgl. J. Schreyer, Beiträge zur Bachkritik Heft II S. 68f.

3) Forkel spricht diese Ansicht noch deutlicher in einem Briefe an Hoffmeister und Kühnel aus, dessen Kenntnis ich Herrn Kinsky, Konservator des Heyer-Museums in Köln, verdanke.

4) Auch für dieses Werk schulde ich Herrn Kinsky Dank, der mir das Manuskript aus der Priegerschen Sammlung zugänglich machte. Aufschrift ist: 3 Fugen über den Namen Bach gesetzt von G. A. Sorge, Hof- und Stadtorganisten zu Lobenstein. Alte Randbemerkung „Scheint Sorge's Handschrift zu sein A.“.

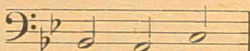
5) Bei A. Kühnel, Bureau de musique.

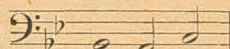
6) Gesamtausgabe der Tonstücke für die Orgel I. Abt. Heft I, Nr. 1. Magdeburg, Heinrichshofen.

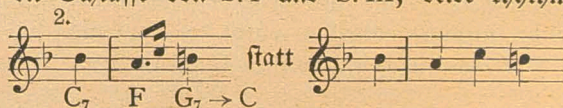
7) Denkmäler der Tonkunst in Osterreich, XVI. Jahrg., Teil II.

Tonart ist meist Bdur (10mal), das heißt: der erste Ton gibt die Tonika; sonst erscheinen Cdur und emoll (S. I, S. II, S. III, R. K.), dmoll (S. B.), Fdur (Sch. V, mit einem allerdings wenig charakteristischen Hauptthema), gmoll (Sch. III, die Paralleltonart von Bdur): alles nahe Verwandte von B. Aus der Gleichheit der Tonarten folgt, daß der Kopf bei seiner jeweiligen Wiederkehr auf den nächstverwandten Tonstufen erscheinen muß. Der Vergleich zeigt dabei, daß der allgemeinen Regel folgend¹⁾ solche Tonstufen bevorzugt werden, die der Oberdominantreihe angehören, also $B \rightarrow F \rightarrow C \rightarrow G \rightarrow D$, nur die Moll-Fugen (besonders S. II) zeigen häufiger die Unterdominantreihe $B \rightarrow Es \rightarrow As \rightarrow Des$. Die Bdur-Fuge K., die sofort mit einer Engführung des Kopfes beginnt, beantwortet ausnahmsweise in der Oberquart. Alle Beantwortungen sind real.

Die vom Kopf aufgezwungene Tonart bestimmt mit den rhythmischen Beginn des Kopfes, seine Auftaktigkeit oder Nichtauftaktigkeit. Alle Fugen, die nicht in Bdur stehen, haben einen auftaktigen Beginn; b hat dann starke Leittonspannung, bei S. I bis S. III ist es Septime der Tonika c, sogar in zweierlei Gestalt als b und h²⁾, ähnlich bei C. B. und Sch. V in Fdur. Die Bdur-Fugen sind meist nichtauftaktig oder schwanken zwischen Auftakt und Nichtauftakt; eine Verkürzung des ersten Kopftons vielfach aus Gründen des

Zusammenklangs wie z. B. bei Sch. VI 

statt des sonstigen  ist dabei kein echter Auftakt. Der Einfluß des Kopfes auf Tonart, Stufe der Wiederholungen und Rhythmik ist damit erwiesen. Einiges Besondere zeigen die Schlüsse von S. I und S. III; beide rhythmisieren




aber nur um hier durch deutliche Auftaktigkeit der beiden Septimen b und h die Schlußkadenz (D_7) SD_7 , T in Evidenz zu

¹⁾ z. B. nach A. Gedalge, Lehrbuch der Fuge, Bd. I, S. 191.

²⁾ Siehe die Bemerkung von J. Simon zu Nr. 3.

setzen. Sch. II rhythmisiert so den Kopf, um ihn deutlich abzuheben. Im übrigen sind aber derart unregelmäßige Rhythmen dem Kopfe fremd.

Schon die letzten Beispiele sind Veränderungen des Kopfes. Nahe verwandt mit diesen rhythmischen Schlußstrebungen in S. I und S. III ist eine Zusatznote in S. II Takt 8 beim Wieder-

einsatz des Themas  offenbar zur

Verdeutlichung des Stimmeneintritts. Auch die in Bsp. 1 erwähnte Verkürzung der Anfangsnote gehört hierhin; in S. II, Sch. VI, R. ist sie häufig. Wie diese Veränderung meist dazu dient, andere Stimmen auslaufen zu lassen und Härten zu vermeiden, so auch eine Änderung eines Kopftones, wobei natürlich die Ähnlichkeit nicht verlorengehen darf. Solche Änderungen sind B A C B, B A s C B, B A Cis C, B A Ces B, B As Ces B, B A Cis H; am häufigsten kommt B A C B vor. Auch treten diese Veränderungen mit dem Kopf in Parallele auf wie S. I, T. 68/69

$\begin{matrix} \{ g f a g \\ b a c h \end{matrix}$ schließlich laufen in Sequenzen des Kopfes gern solche Veränderungen unter, wie in B. T. 48/49 $\overbrace{e s d f e g f i s a g}$.

statt g i s

Aus allen Werken ließen sich diese Veränderungen nachweisen.

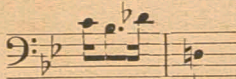
R. liebt besonders B A Ces B z. B. in der Parallele $\begin{matrix} \{ f e g f i s \\ d d e s e s d \end{matrix}$

(Takt 40) Wie eine etwas weitergehende Themenveränderung als Steigerungsprinzip außerhalb einer Sequenz dienen kann, zeigt in interessanter Form Sch. II, wo der Kopf nacheinander lautet:

4.




Takt 1, Takt 29, Takt 34.

schließlich sogar ; allerdings trägt hier die Takt 139.

rhythmische Schärfe des Kopfes in deutlichem Gegensatz zu der ganz anders gearteten Bewegung der Fortführung des Themas wesentlich zur Wiedererkennung des Kopfes bei.

Zu den Veränderungen gehören auch die Umkehrungen, und zwar lassen sich Krebsgang und Spiegelbild — beides H C A B — nicht unterscheiden. Beide treten selten auf, in fugentechnischer Hinsicht benutzt sie nur Sch. III und Sch. IV. Meist sind sie nur Zufallsbildungen; so möchte ich etwa S. B. T. 32/33

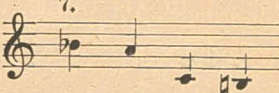
5.

 kaum als eine beabsichtigte Veränderung der Umkehrung ansprechen. Daß unbewußt derartige Bildungen einfließen, ist nur ein neuer Beweis für die Bedeutung des Themenkopfes. Die Umkehrung, das sonst stehende Hilfsmittel der Fuge, ist also selten. Damit verwandt ist die seltsame Erscheinung, daß, mit Ausnahme, von Sch. IV, der

6.

Kopf immer die Form  und nicht die ebenso

7.

wahrscheinliche  hat; rein theoretisch

bietet die letztere sogar noch den Vorteil, daß durch den Tiefsprung die Sequenzhaftigkeit des Kopfes gemildert wird. Den Grund für die Vernachlässigung dieser Form scheint mir das von Naumann¹⁾ geschilderte Gesetz zu geben; nach ihm hat das klassische Fugenthema einen Gipfelton, der dadurch hervorgehoben wird, daß eines der ihn einschließenden Intervalle das größte des Themas ist; dabei hat das Thema zu meist einen Kulminationspunkt, selten einen tiefsten Punkt. Beispiel 6 hat den deutlich isolierten Gipfel c, selbst wenn es nicht verlängert ist; Form 7 hat keinen. Bei der Umkehrung H C A B ist der Gipfel sehr nach vorn verschoben, vielleicht daher ihr seltener Gebrauch.

Im folgenden seien die Gipfeltöne der ganzen Themen,

¹⁾ E. Naumann, Darstellung eines bisher noch unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des klassischen Fugenthemas, 1878.

also Kopf und Verlängerung untersucht. Die Themen von B?, Sch. VI und R. seien als Beispiele gegeben:

8.

B.?

Gipfel f, isoliert durch die verm. Quint h → f.

Sch. VI

Gipfel f, isoliert durch die reine Quarte c → f.

R.

Gipfel as, isoliert durch die verm. Quint d → as.

Die Zusammenstellung der Gipfeltöne aller Werke ergibt, daß in der B-Tonart f, c, es, as, d, in der F-Tonart f und c, in der C-Tonart a und c bevorzugt werden, also immer für die Tonart oder ihre Dominanten charakteristische Stufen. Es ist deutlich, wie der Kopf so die obere Grenze des Themas mitbestimmt. Voraussehen ließ sich diese Erscheinung kaum; ihre Erklärung ist, daß der in der Tonart sehr unbestimmte Kopf — Sequenz und Chromatik wirken einer tonalen Bestimmtheit stark entgegen — im Gipfel eine Stütze der Lonalität sucht und dafür die günstigsten Gipfelstufen nimmt, und das sind die obigen. Damit aber gewinnt das Intervall „Kopfanfang → Gipfel“ und „Kopfende → Gipfel“ besondere Bedeutung, dabei in erster Linie b → f, h → f, b → es, h → es, b → c, h → c, d. h. reine und verminderte Quinten und Quartan und Sekunden, wie sie den Kopf selbst beherrschen. Die drei Themen aus Bsp. 8 zeigen das, ebenso Sch. I, Sch. II, Sch. V, L. Die melodische Linie des Themas ist also weitgehend durch den Kopf bedingt.

Ich führte schon an, daß der Kopf meist in langen Notenzwerten vorangesezt wird. Die Mehrzahl der Bearbeitungen geht dann systematisch zu schnelleren Notenzwerten über. Das geschieht nicht immer so trocken und pedantisch wie in B?

(Bsp. 8), man sehe etwa S. III, Sch. I, A (Bsp. 11) die Beethoven'schen Entwürfe¹⁾.

9. S. III

Sch. I

Beethoven.

Eine kleine Zahl von Themen behält die anfängliche Rhythmik; es handelt sich dann meist um eine vom Gipfel abfallende chromatische Verlängerung; C. B. (Bsp. 10), Sch. V im Nebenthema Takt 44, Sch. VI (Bsp. 8) sind da charakteristisch.

10.

R. (Bsp. 8) stellt eine Verbindungsform dieser beiden Gruppen dar. Auf die Entwicklung der Rhythmik und damit auch der Melodik ist also der Kopf von Einfluß.

Schließlich wird der formale Aufbau des ganzen Themas noch bedingt. Die Sequenz des Kopfes scheint parallele Bildungen der Verlängerung zu fördern und zu verlangen, denn die meisten Themen — Ausnahmen sind die kleine Gruppe der rhythmisch gleichmäßigen und chromatisch abfallenden — zeigen auch des weitern Sequenzen. B? (Bsp. 8),

¹⁾ a. a. D., S. 578/79.

Sch. I (Bsp. 9), Sch. II (Bsp. 11), Sch. IV, A. (Bsp. 11), S. III (Bsp. 9) seien angeführt.

11. Sch. II

Die Gruppe mit Sequenzbildung hat häufig in einer Scheinstimme¹⁾ diatonischen oder chromatischen Abfall und auch so ist die Verbindung mit der zweiten Gruppe hergestellt; A. (Bsp. 11, es d c), B? (Bsp. 8, f es es d), Sch. II (Bsp. 11, mannigfach), der zweite Beethovensche Entwurf (Bsp. 9, g f es) zeigen das. Es ist klar, daß eine Menge Übereinstimmungen, wie sie dem Thema ohne besondere Absicht des Komponisten durch den gewählten Kopf einfließen, auf das Ganze einwirken muß; einmal dadurch, daß in der Fuge das Thema als Ganzes und zerstückelt fortwährend erklingt, dann aber durch gleichgerichtete Beeinflussung von Kontrapunktik und Harmonik.

Vom Eintritt des Gefährten ab läßt sich meist von einer Harmonisierung des Kopfes sprechen. Wie dieser melodisch schon eine Sequenz ist, so zeigt auch die Harmonie leicht Sequenzen.

I. Die Harmonieverbindung ist zwei stufenweis steigende Sequenzen $D \rightarrow T^2$) oder $D_7 \rightarrow T$ oder eine irgendwie alterierte Dominante. S. I, L. 31/32 zeigt das einfachste Beispiel:

¹⁾ Nach dem von E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, geprägten Ausdruck, Kap. VIII.

²⁾ Die Angabe der harmonischen Funktion bezieht sich im Folgenden immer nur auf den Kopf oder seine Teile, nicht auf das ganze Thema.

12.

Chr.
T. IV
T. V

A_7 D H_7 E

Der Sekundfall mit seiner Leittonspannung legt diese harmonische Auffassung sehr nahe. Daß derartige Sequenzen leicht ermüden, ist klar; es herrscht daher das Bestreben, durch melodische Figuration der Einzelstimmen oder durch Alteration der Harmonik Abwechslung zu schaffen. Das erstere behandle ich später, für das Zweite gebe ich einige Beispiele:

13. S. II, T. 37/38.

K., T. 9/10.

→ Chr.¹⁾

E_7^9 A E_7^9 H

F_7 B G_7^9 C

Sch. I, T. 5.

Chr.
B.

E_7 F D_5^7 G

R. Schumann ist in der Abwechslung sehr erfinderisch, während die Regersche Phantasie viele einfache Sekundver-sekungen enthält, ein Stilmoment auch anderer Regerscher Werke. Die Alterationen selbst sind sehr mannigfach:

¹⁾ Diese Zusätze werden an späterer Stelle erklärt.

14. R., Z. 120.

$d^7_{5>}$ $G(7)$ $e^7_{5>}$ $A(7)$

Z. 120.

$a^7_{5>}$ D H_7 E

Selten ist die dominantische Harmonisierung in anderer Folge als der einer Sequenz im Ganztonabstand; diese letztere kommt allgemein vor. Beispiele der ersten sind:

15. A., Z. 5/6.

$A^7_{>}$ D D_7 G → Chr.

Sch. VI, Z. 37.

$D^7_{5>}$ G G_7 c

Allen Beispielen ist die Auftaktigkeit gemeinsam. Der Grund liegt nahe: auch rhythmisch wird durch Betonung der Tonika die der Harmonie eigene Lösung verstärkt. Von dieser Regel gibt es kaum eine Ausnahme. Auch in den gegenteiligen Beispielen aus Sch. VI u. R. (Bsp. 14 und 15) erscheint die Dominanzharmonie auftaktig, in diesem Sinne ist also die erste Note des Kopfes nur nach vorne verlängert.

II. Sequenzharmonisierungen der Form $T \rightarrow D$ (oder $S \rightarrow T$) mit Ganztonabstand.

16. Sch. I. 22.

g *D* *a* *E*

S. III. I. 47.

F *C* *G* *D*

B. ? I. 22.

F *C* *g* *D*

Auch diesmal fallen bei R. die häufigen Sequenzschiebungen auf, während sonst versucht wird, ihnen aus dem Wege zu gehen. B. ? und A. enthalten diese Harmoniefolge bis zur

Eintönigkeit. Der Rhythmus ist vielfach nicht aufstaktig, Gegenbeispiele treten aber häufiger auf.

III. Sequenzharmonisierungen SD T, d. h. zwei Ganzschlüsse im Ganztonabstand. C. B. enthält sie im ersten Teil bis zum Überdruß, ein Grund mit für dessen Ungenießbarkeit. Vorzüglich verwendet sie Sch. I in Takt 53 als Steigerung unter Dehnung des Kopfes bis zu ganzen Noten.

17. C. B. T. 11.

IV. Harmonisierungen der Form ($^{\circ}S$) $\rightarrow D \rightarrow T$ oder in anderer Auffassung $T^{\circ} \rightarrow D \rightarrow T$. Diese Harmoniefolge ist nicht ganz selbstverständlich, hat aber den Vorteil, daß die Sequenz vermieden wird. Es ist bezeichnend, daß sie sich hauptsächlich bei R. Schumann findet, der zweifellos neben der musikalischen Phantasie auch viel verstandesgemäße Konstruktion in seinem Werke hat walten lassen.

18. A. T. 12.

Sch. I. T. 27.

Sch. III. Ex. 45.

g *D* *D*₇ *G*

Vielfach ergibt sich bei dieser Harmonisierung eine scharfe Spannung zur Verlängerung hin, wie bei Sch. III (Bsp. 18) und J. S. B. Ex. 3.

19. Ex. 3.

d *A*₇ *D* →

Die Rhythmisierung ist verschieden.

V. Harmoniefolgen $D \rightarrow T = S \rightarrow S \rightarrow T$, also etwa C_7 F C G.

20. S. B. Ex. 25. S. I. Ex. 8.

*C*₇ *F* *C* *G*

R. Ex. 103.

*G*₇ *C* *g* *D*

Diese Harmonisierung findet sich mit Ausnahme von R. im wesentlichen in älteren Werken; Sorge liebt sie bei den ersten Einsätzen. Der erste und dritte Akkord stehen auf der gleichen Stufe; die Betonung rückt vielfach ganz auf den Schluß.

VI. Folgen der Form $S T_1 D T_2$, wo T_1 und T_2 Ganztonabstand haben, S und D nicht auf derselben Stufe stehen. Die Dominante ist meist stark alteriert. Hierhin gehören:

21. Sch. VI. Z. 101.

L. Z. 133.

$\overset{3}{B}$ F $D_{5\flat}^7$ G f C $A_{7\flat}^9$ D

R. Z. 43.

d A E_{\flat}^9 H

Dies sind alles neuere Werke, so daß deutlich der Einfluß der verstärkten Chromatik zur Geltung kommt.

VII. Bei L. und G. Schumann ist häufig der verminderte Septakkord, der als Ganzes Sekundrückungen leicht zugänglich ist.

22. G. Sch. I.

K. L. 133.

In ältern Werken ist diese Form, wohl ihrer starken Chromatik wegen selten. Bei K., einem an Chromatik sehr reichen Werke, tritt sie beim Schlußorgelpunkt als Krönung auf.

Ließen sich bei I—VI Elemente des Ganz- und Halbschlusses erkennen, so schließen sich jetzt an die phrygische und neapolitanische Kadenz erinnernde Harmonisierungen an.

VIII. S. III L. 16 ist das einfachste Beispiel mit der phrygischen Wendung, zugleich das einzige aus der ältern Literatur.

23. S. III. L. 16.

Sch. I. T. 18.

R. T. 65.

Häufig ist sie in Sch. I und R., sogar mit zweimaliger phrygischer Wendung; die Sequenzen sind durch geschickte Stimmführung vermieden. Eine Kette solcher Wendungen ist die Grundlage der Schlußtafte von R.

24. R. 225.

IX. Wendungen, die darin Ähnlichkeit mit der neapolitanischen Kadenz haben, daß die dem ersten oder zweiten Paar der Kopfnoten zugehörigen Harmonien Halbtonabstand haben. Der zweite Akkord ist dabei, zum Unterschied von der eigentlichen neapolitanischen Kadenz, meist ein Dur-Akkord.

25. G. Sch. XXIV.

Ges F D^7 G

L. \mathcal{L} . 100.

Es D

F E g Fis

R. \mathcal{L} . 75.

g C As G

→ T. II

Der andere Sekundfall wird verschieden harmonisiert, sogar zwei neapolitanische Wendungen kommen vor wie z. B. R. \mathcal{L} . 12; jede Note des Kopfes ist dann Grundton des auf ihr ruhenden Dreiklangs. R. liebt die neapolitanische Wendung besonders; auf seine Vorliebe für das Neapolitanische und Phrygische ist auch sonst hingewiesen worden.¹⁾

Außer den angeführten gibt es noch andere Harmonisierungen, besonders solche, die nicht aus deutlichen Schlußfällen bestehen,

¹⁾ Z. B. bei H. Grabner, Regers Harmonik.

wie die obigen. Die erwähnten finden sich in einer großen Anzahl der Fugen gemeinsam; und es ist klar, daß aus der gleichen Harmonik die gleiche Klangwirkung folgt. Dann aber zeigt sich deutlich die Veränderung der harmonischen Fähigkeiten etwa bis zu den Werken von R. Schumann, und von ihnen ab; bis zu Sch. die Vorliebe für die einfachen Folgen mit Dominant und Subdominant, später die immer reichlichere Verwendung chromatischer Akkordverbindungen, die sich vielfach als alterierte Dominanten oder sonstwie erklären lassen, damit aber für das Ohr von ihrer Chromatik nichts einbüßen.

Eng verbunden mit der Harmonik, aber nicht identisch mit ihr, sind gewisse konstante Kontrapunkte zu den Noten des Kopfes, die ich kontrapunktische Typen (T.) nenne. Die anzuführenden sind selten in dieser Einfachheit vorhanden, sondern die Typen sind die harmonisch wirksamen Haupttöne, während das übrige melodische Ausschmückung ist. Dieser selbst ist nachher eine eingehende getrennte Untersuchung gewidmet.

T. I. Es handelt sich dabei um die Fundamentalbässe der Sequenzharmonisierungen $D \rightarrow T$ und $S \rightarrow T$. Am einfachsten etwa in G. Sch. XXVII,

26. G. Sch. XXVII.

ppp Fernwerk.

B F C G

T. IV
B

T. I

wobei interessant ist, daß diese einfachste Harmoniefolge im Verein mit Molto Adagio, ppp, Fernwerk den Ausdruck des Aetherischen, Geheimnisvollen beabsichtigt. Das ist charakteristisch dafür, wie einfache Dreiklangsfolgen in der neueren Musik bestimmteren Ausdruck haben, als in den Zeiten, deren Harmonik nicht so reich an verwickelten Bildungen war. S. I, T. 53 zeigt den T. I in einfacher Form in der Oberstimme.

27. S. I. L. 53.

C₇ F D₇ G

→ T. I
→ Chr.

Sch. III. L. 54.

G₇ e A₇ D

→ T. I
→ T. I

Sch. VI. L. 54.

→ T. I
→ Thema
→ Chr.

Das Intervall zwischen Kopfbeginn und Kontrapunktanfang ist beim Subdominanttyp meist der Einklang, beim Dominanttyp Sext oder Sekunde; die Eigenschaft der L. I als Fundamentalbässe erklärt das leicht. In Sch. III L. 54/55 laufen zwei L. I parallel. L. I ist an sich nicht lediglich an die obigen einfachen Harmonien gebunden, sondern tritt auch bei alterierten Dominanten auf; allgemein gilt dabei, daß ältere Werke die einfachen, neuere die alterierten Dominanten bevorzugen; Sch. VI L. 54 ist dafür ein Beispiel.

L. II: Eine Reihe von steigenden Tönen mit je einem Ganztonabstand, die auf den beiden mittlern Kopfnoten liegen bleibt.

Begleitende Harmonieverbindung ist meist $S \rightarrow T$; B? \mathcal{L} 45/46 ist ein einfaches, G. Sch. XXVIII ein stark verziertes (vgl. Bsp. 26); Kontrapunkt und Kopf beginnen im Einklang.

28. B.? \mathcal{L} . 45.

B F c G

→ T. III
→ T. II

G. Sch. XXVIII.

→ T. II
→ T. VI
→ B
→ T. I

Aber gebunden an diese Harmonie ist der Typus nicht; R. zeigt ihn \mathcal{L} . 190 mit der neapolitanischen Wendung, ebenso Bsp. 25 S. II \mathcal{L} . 64 mit $D \rightarrow T$, Nb. 18 A. mit gemischter Harmonie.

29. R. \mathcal{L} . 190.

→ B
→ T. II

B F As G

S. II. Z. 64.

Z. III: Folge zweier Terzen im Sekundabstand, also ein Sequenztypus. Bsp. 16 enthält Beispiele verschiedener Art: Sch. I Z. 22 zwei große Terzen mit Ganztonabstand, S. III Z. 47 zwei kleine Terzen mit Ganztonabstand, B? Z. 22 eine kleine und eine große Terz mit Halbtonabstand. Die Harmoniefolge $S \rightarrow T$ und Terzabstand zwischen Kontrapunkt- und Kopfsanfang bilden die Regel.

Z. IV: Eine große Sekunde, deren Töne über je zwei Noten des Kopfes gelten. C. B. Z. 11 (Bsp. 17), S II Z. 64 (Bsp. 29), R. Z. 19 (Bsp. 14) mit zwei parallelen Z. IV gehören hierhin; Harmonie ist $D \rightarrow T$, Kontrapunkt und Kopf beginnen im Sekundabstand. Ein Beispiel mit $S \rightarrow T$ ist G. Sch. (Bsp. 20).

Z. V: Aufsteigende und wieder fallende Sekunde (oder umgekehrt); die mittlere Note hat harmonische Bedeutung für die zweite und dritte Kopfnote. Beispiele seien C. B. Z. 4 (steigend),

30. C. B. Z. 4.

C. B. Z. 32.

A. Z. 21.

C. B. L. 32 (fallend, wobei allerdings noch Zwischenharmonien eintreten), K. L. 133 (Bsp. 22, die Stimmführung zwischen L. II und L. V ist verwischt) und A. L. 21 (fallend).

$\text{L. VI.} =$ Chr. eine chromatisch aufsteigende Stimme. Harmonisierung ist immer $D \rightarrow T$, manchmal alteriert; Kopf und Kontrapunkt beginnen im Intervall einer übermäßigen Quarte. Ältere Werke enthalten diesen Kontrapunkt sehr viel, so S. I (Bsp. 27 und 13) S. II (Bsp. 29), S. III, C. B., K., A. (Bsp. 15). Sch. hat ihn auch, Sch. VI (Bsp. 27), meist aber melodisch stark ausgeziert, so Sch. I L. 12 (Bsp. 31 und 13).

31. Sch. I. L. 12 .

Neuere Werke vermeiden diesen Typus, weil er sehr leicht zu Sequenzen führt. Ähnliche mit abwechselnden Halb- und Ganztönen, auch fallend, treten dafür vielfach auf; die Harmonie wird dadurch beweglicher. Eine Klassifizierung ist aber nicht mehr möglich.

L. VII. Die kontrapunktierende Stimme läuft dem Kopf parallel; die Parallelität kann dabei eine vollkommene sein, oder der Kontrapunkt ist eine der früher¹⁾ angeführten Veränderungen (mit B. bezeichnet in den Bsp.), die die Themaähnlichkeit nicht beeinträchtigen. Im ersten Falle ist die Harmonisierung vielfach $D \rightarrow T$, der chromatische Kontrapunkt L. VI tritt gerne hinzu; die beiden parallelen Themen haben Kleinterzabstand, so daß die Anfangstöne von Kopf, Kontrapunkt und L. VI zusammen einen Dreiklang aus zwei kleinen Terzen bilden. S. I L. 37 (Bsp. 13), Sch. VI L. 54 (Bsp. 27) gehören hierhin, R. L. 19 (Bsp. 14) hat keinen L. VI . L. L. 133 (Bsp. 21) ist ein Beispiel mit wechselnder Unter- und Oberdominantfolge. Ist

¹⁾ Seite 24.

der Kontrapunkt das veränderte Thema, so sind die Harmonisierungen mannigfaltiger; Sch. I L. 27 (Bsp. 18), K. L. 133 (Bsp. 22), R. L. 190 (Bsp. 29), G. Sch. XXIV (Bsp. 25) und XXVII (Bsp. 26), Brahms sind verschiedenartige Beispiele; Kontrapunkt und Kopf haben Terz- oder Sextabstand.

32. Brahms.

The image shows a musical score for Brahms, labeled '32. Brahms.'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and melodic fragments. The bass staff contains a sequence of notes, some of which are connected by a slur. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The score is a study in counterpoint and harmony.

Die angeführten kontrapunktischen Typen kommen in mancherlei Zusammenstellungen vor. Der Leser sehe daraufhin die Beispiele der letzten Abschnitte durch, in denen alle angemerkt sind. Diese mannigfachen, in allen Werken gleicherweise auftretenden Kontrapunkte, die trotz aller melodischen Ausschmückung sich infolge ihrer harmonischen Bedeutung bemerkbar machen, sind ein neues Element, welches die gleiche Klangwirkung aller BACH-Fugen mitbedingt. Besonders die älteren Werke, bei denen die Loslösung von der Sequenz des Kopfes vielfach nicht gelingt, machen so einen ziemlich gleichen Eindruck. Interessant ist dabei, daß die Regersche Fuge in Harmonik und Kontrapunkt stark ältere Elemente aufweist, im Gegensatz zu der vorhergehenden Phantasie; die melodische Ausgestaltung aller Stimmen ist allerdings eine ausnahmsweise vielgestaltige, sodaß in ihr Reger der Melodiker zu Wort kommt gegen den kühnen Harmoniker in der Phantasie.

Es sei jetzt die melodische Ausgestaltung der Typen betrachtet; denn die Beispiele zeigten schon, daß die kontrapunktischen Typen schließlich nur Abstraktionen melodischer Züge sind mit Ausnahme weniger Beispiele. Die Bewegungsmotive Bachs hat Kurth zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht. Er sagt¹⁾: „aus gleichartigen linearen Steigerungsvorgängen bilden sich auch gleichartige Motivzüge als Ausdruck ein- und desselben

¹⁾ Zur Motivbildung Bachs, Bachjahrbuch 1917, S. 86f.

Gestaltungswillens," und: „Mithin entstehen hierbei Motive, die sich von den tragenden Hauptmotiven eines Satzes durch ihre Bestimmung unterscheiden: sie treten nicht wie diese um ihrer selbst willen hervor . . . sondern sind latenten Inhalten zugehörig“. Kurth nennt sie „Entwicklungsmotive“ und untersucht ihre Eigenart und Fortbildung unabhängig vom Thema. Neben dem Nachweis, daß auch bei verschiedenen Komponisten „aus gleichen Steigerungsvorgängen sich gleichartige Motivzüge bilden“, halte ich es für das wichtigste Ergebnis dieser Arbeit, daß es für diesen speziellen Fall gelungen ist „die latenten Inhalte“ der Entwicklungsmotive nachzuweisen. Diese Inhalte sind nämlich nichts anderes, als die Zusammenhänge und Verwandtschaften der Motive mit dem Kopf. Diese Verwandtschaft ist aber meist nicht etwa motivisch-thematischer Natur, sondern sie vollzieht sich auf dem Wege: Kopf → Harmonisierung \rightarrow Kontrapunktische Typen \rightarrow Entwicklungsmotive, wobei die mittleren Glieder ihre Stellung vertauschen können. Damit zeigt sich eine bis ins kleinste wirkende Zeugungskraft des Themas. Denn diese Entwicklungsmotive sind die Hauptgrundlagen der Durchführung und Zwischenspiele; sind sie ähnlich, dann ist die große Ähnlichkeit der ganzen Werke selbstverständlich¹⁾. Als Beweis dieser letzten Sätze seien einige Motivreihen aus den verschiedenen Werken und mit verschiedenen Typen zusammengestellt, welche zeigen, wie die Linienzüge nachher eine große Familienähnlichkeit gewinnen. Die Anzahl der Beispiele ließe sich — wie überhaupt in der ganzen Studie — erheblich verdichten und vermehren. Bsp. 33 enthält Verbindungsphrasen aus im wesentlichen auf- und absteigenden Motiven, Bsp. 34 schwebende²⁾ Motive, wobei noch zwischen einfach schwebenden (34a), wellenförmigen (34b),

¹⁾ Interessant ist da zu beobachten, wie stark Rimsky-Korsakow von dem doppelten Zwang des Obsistato und des BACH gebunden wird, sodaß die russischen Elemente gänzlich ausgeschaltet sind, ganz im Gegensatz zu den übrigen „Paraphrasen“.

²⁾ Kurth betont die Wichtigkeit der Schwebefiguren bei Bach, zu denen er auch das BACH rechnet. A. o. S. 122.

solchen mit deutlicher Scheinstimme (34 c) getrennt ist. Scharfe Grenzen zwischen den Gruppen gibt es natürlich nicht.

33. B.? T. III. C. B. T. III.

S. II. Chr. S. II. T. V. C. B. Chr.

Sch. I. p. Sch. I. T. II.

Sch. III. B. Sch. III. T. I.

A. T. IV u. V. L. T. IV.

R. B. R. T. III.

R. K. B.

34a. B.? T. III. B.? T. II.

B.? T. IV. A. Chr.

L. p.

34b. S. I. Chr. S. III. T. III. v v v v

S. III. B. K. T. II. v v v v

Sch. V. Retrogrado. Sch. VI. T. II. v 3 3 4 v v v v

R. B. v v v v

34c. S. III. T. IV. R. II. v v v v

Zu 34 c treten dann die gleichartigen Motive der Verlängerungen, wie in S. I, Sch. III (Bsp. 11) u. a.

Die Einwirkungen des Kopfes auf den Bau des Gesamtthemas, auf Rhythmik und Melodik der Verlängerung, auf kontrapunktische Typen und ihre melodische Ausschmückung sind gleichbleibend in allen Werken von S. B. bis zu R., die Harmonik ist dagegen deutlichen Veränderungen unterworfen. Man kann eine Gruppe etwa bis A., die andere von Sch. ab rechnen. Das scheint zu zeigen, daß die Veränderungen des musikalischen Empfindens seit den Zeiten Bachs mehr harmonischer Art sind, während die melodische Linie keine so starken Umwandlungen erfahren hat, wenigstens nicht in bezug auf die Fuge. Damit hängt folgendes zusammen: die in dem Kopf schon vorhandene Sequenz legt nahe, in dieser Weise aufsteigend fortzufahren. In allen älteren Werken ist von diesem naheliegenden Gedanken ausführlich nur einmal Gebrauch gemacht worden, bei C. B.

L. 13—19 in der Folge B A C H h b des c c h d cis cis c e dis
dis d f e e dis g fis, kleine Veränderungen stören dabei die
 Sequenz nicht. Die Wirkung der Stelle ist schlecht: die zur
 Verfügung stehenden Harmonisierungen vermögen das Interesse
 nicht wachzuhalten. Erst L. und R. bringen dann wieder solche
 Sequenzketten. Die Regersche Schlusssequenz erwähnte ich schon
 (Bsp. 24), andere sind L. L. 310 ff b a c h d cis e es ges f as g
 und R. L. 18 ff a gis b a c h d cis }
f e g fis as g b a } in Parallele. Die reichen

harmonischen Hilfsmittel, vor allem der verminderte Septakkord,
 erweisen sich da als wichtig.

Zum Schluß einige Bemerkungen über Fortsetzungsmöglich-
 keiten dieser Studie. Einmal müßten ähnliche Fälle untersucht
 werden, z. B. die Messen über L'homme armé, oder Bear-
 beitungen von Volksliedern, wie das „Joseph, lieber Joseph
 mein“, wobei eine genügend große Anzahl nötig ist. Dann
 ergeben sich vielleicht Methoden und Regeln, die gestatten, auch
 beim Einzelthema die Zusammenhänge mit dem Ganzen fest-
 zustellen, ohne daß man bei den motivischen Ähnlichkeiten stehen
 bleiben muß. Die Untersuchung läßt sich noch in anderer
 Richtung fortführen. B.?, L., Sch. I haben fast das gleiche
 Thema (Bsp. 8 ohne Takt 3) mit verschiedener Rhythmik; es
 besteht aus dem Kopf und sekundenweis fallenden Quartern,
 mischt also die für das Thema charakteristische Quart und Chro-
 matik. Ich zweifle zwar nicht, daß Liszt und R. Schumann
 das Thema B.? kannten, und daß darauf die Gleichheit mit-
 beruht; aber diese Verlängerung muß ihnen doch besonders passend
 erschienen sein, denn sonst hätten sie auch den dritten Takt von
 B.? konserviert. Umgekehrt zeigt das „harmonische Labyrinth“¹⁾,
 dessen Zentrum mit ähnlichen Quartengängen und Chromatik
 beginnt, nachher in Takt 11 einmal das B A C H — fast
 zufällig. Die Verkoppelung des B A C H mit dem Hackbrett-
 thema bei Rimsky-Korsakow gehört auch hierhin.

¹⁾ Siehe darüber Spitta I, S. 654.

35.

Example 35 shows a musical score with two staves. The treble staff begins with a 7/8 time signature and contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a similar rhythmic pattern with some chords. A bracket above the treble staff groups the first four measures.

36.

Example 36 shows a musical score with two staves. The treble staff contains a sequence of eighth notes, some with accidentals. The bass staff contains a sequence of quarter notes and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Ganz ähnliche Motive im Zusammenklang enthält die Streichquartettfuge zu Op. 133 von Beethoven und noch mehr die Orgelfuge in e-moll von J. S. Bach (Bsp. 36). Hier handelt es sich also um Motive „gleichartiger Steigerungsvorgänge“. Die Möglichkeit ihrer kontrapunktischen Verwertung ist der Grund ihrer Verwandtschaft. Kennt man noch mehrere solcher gebündelter und verwandter Bildungen, dann besteht vielleicht einmal die Möglichkeit, die künstlerische Einheit verschiedener Themen eines Satzes oder verschiedener Sätze eines Werkes, auch beim Fehlen motivisch-thematischer Zusammenhänge, zu begründen, während dazu bislang wesentlich das Gefühl dienen mußte¹⁾. Damit wäre dann ein neuer Beitrag zur musikalischen Stilkunde geleistet.

¹⁾ E. T. A. Hoffmann läßt seinen Kreisler sagen: „Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraus hört oder in dem zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dargut, spricht oft nur aus dem Geiste zu Geiste“ (Musikalische Novellen und Aufsätze, herausgeg. von E. Fstel, Bd. I, S. 64).