

Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern.

Von Dr. Reinhard Doppel (Kiel).

I. Aus Nottebohms Beethoveniana wissen wir, wie ernst sich Beethoven mit der Idee trug, eine Ouvertüre über den Namen BACH zu schreiben¹⁾. Wir können nur bedauern, daß er dem Plane nicht treu blieb und seine Absicht nicht ausgeführt hat. Die Ouvertüre sollte eine Huldigung an Bachs Größe sein. Er hat uns aber einen anderen Beweis seiner Hochachtung für Bach und seiner gründlichen Durchdringung Bachscher Ideen und Technik hinterlassen in der Sonate Op. 110 in A-dur. In seiner ersten Klaviersonate f-moll Op. 21 reizte ihn das Problem, in Anlehnung an Vorgänger, den ganzen ersten Satz aus einer Idee zu entwickeln, entgegen dem üblichen Dualismus der Sonatenform²⁾. — In seiner letzten Periode sehen wir ihn, bestärkt durch Bachs Bekenntnis zum „Monismus“ im Aufbau, auf dieses Problem zurückgreifen: Op. 110 und 111. Bei Op. 110 liegt sogar die Tendenz vor, die ganze Sonate einheitlich aus einem einzigen Thema zu entwickeln. Betrachten wir zunächst einmal den ersten Teil der Fuga! Da stellt sich bei genauem Zusehen heraus, daß ihre Exposition sich mit der Exposition der A-dur-Fuge im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers vollkommen deckt.

Das Bachsche Thema hat Beethoven zunächst, wohl im Anschluß an den $\frac{12}{8}$ Rhythmus des zugehörigen Präludiums, in einen $\frac{6}{8}$ Takt gekleidet, und nach Beseitigung der Figuration eine Variante der ursprünglichen Grundlinie geschaffen. Zur

¹⁾ Zweite Beethoveniana 1887: S. 12 f., 167 f., 268, 474, 542 u. 577 f.

²⁾ Vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 5, Heft 1.

bequemeren Übersicht transponiere ich Bachs Fuge immer nach As-dur.

Bach.

Grundlinie.

Beethoven.

Hier in der Anlage des Themas ist schon ersichtlich, wieviel näher Bach trotz der Figuration und der synkopischen Voraussetzungen der Natur der Grundlinie bleibt, und wie Beethoven gleich um vieles pathetischer ausholt. Bei beiden auch die melodische Überhöhung der Grundlinie durch die Terzen, aber wieder in wie verschiedener Weise: Bach drängt sie zurück als zweite Sechzehntel, Beethoven bringt sie auf den schweren Anfangstaktteil. Daß unsere heutige Annahme ursprünglicher Grundlinien in der geschichtlichen Entwicklung der Fuge glänzend gerechtfertigt ist, beweist S. C. F. Fischers Beispiel in der „*Ariadne Musica*“ (siehe E. v. Werras Neuauflage, S. 88). Ich setze die Fuge vor die Skizze¹⁾ der Bachschen, weil sie zugleich einen vortrefflichen Beleg dafür abgibt, wie langsam letzten Endes die Entwicklung von der Vokal- zur Instrumentalfuge vor sich geht.

Die Bachsche Fuge ist in der ganzen Anlage so klar und durchsichtig, wie es ein Produkt reifer Technik und bewußter Herrschaft über alle Mittel nur sein kann. Eine Skizze, in der Art, wie sie Bach selbst uns hinterlassen hat²⁾, zeigt uns den Aufbau.

¹⁾ Siehe auch B. A 42, S. 268—275.

²⁾ Siehe Beilage!

Im einzelnen wäre dazu noch zu bemerken: Wir können heute ruhig annehmen, daß Bach zunächst einen „Schlüssel“ entwarf (vgl. die dreistimmige D-dur-Invention, die dreistimmige f-moll-Invention, die c-moll-Fuge im Wohltemperierten Klavier I und andere), der in Fällen wie hier, wo es sich um eine Anlage im dreifachen Kontrapunkt der Oktave handelt, also möglichst alle sechs Kombinationen gestattete,

α	α	β	β	γ	γ
β	γ	α	γ	α	β
γ	β	γ	α	β	α

wobei α das Thema, β und γ die beiden Gegensätze bedeuten.

Wenn er einzelne Kombinationen nicht verwandte, so hatte das allemal schwerwiegende Gründe. In unserer Fuge haben wir zehn Einsätze, der erste ist frei, vier verwenden den Schlüssel, zwei liegen im Bass, Takt 7 und 16, zwei in der Mittelstimme. Die Antwort Takt 2 hat natürlich nur eine Gegenstimme. Die einzelnen Änderungen erklären sich aus der jeweiligen Sachlage.

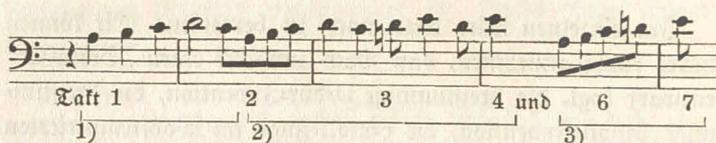
Die Umkehrung des Themas legte im Reime schon die melodische Anlage des Themas nahe:



Auf die Engführungsmöglichkeit hat Bach verzichtet, offenbar um die Deutlichkeit und Verständlichkeit des Themas nicht zu gefährden.



Was aber seiner Fuge den ungeheuren Schwung verleiht und die Exposition so geschlossen macht, ist die architektonische Steigerung und Verkürzung der Grundlinie in ihrem dreimaligen Ansätze:



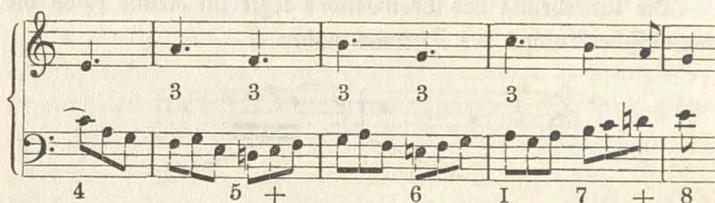
Damit korrespondiert gleichsam als Entspannung die zweimalige Verwendung der Tonleiter abwärts in den beiden Schlusstakten.

Der Bauplan der Fuge, in den harmonischen Stufen ausgedrückt, gliedert sich deutlich in den drei Zeilen I V I V, VI III, I IV V I I.

Stellen wir nun die beiden Expositionen gegenüber!

Dann haben wir folgende Unterschiede zu verzeichnen. Bachs Kontrapunktierung bei der Antwort hat den Vorzug, die Grundlinie gekürzt zu wiederholen und die Tonalität bis zur Modulation zu wahren. Wie klug er die Gefahren der ursprünglichen Anlage (siehe Schlüssel) vermieden hat, ist schon aufgedeckt.

Beethovens Kontrapunkt unterstreicht zu sehr die Terzen:



Auch bei ihm geht die Modulation erst Takt 7 vor sich; gleichwohl ist die Voraussnahme des d in 3 trotz seines alterierenden Sinnes nicht günstig. Und empfinden wir, gegenüber Bachs Verfahren, Beethovens Darstellung in Takt 4 nicht als zu scharfe Cäsar? Gewiß, die Bindung des Themaendes sieht wie eine Brücke aus zum comes hinüber, und doch empfinden wir einen Stillstand ebenso, wie weiterhin im Takt 10. Der innere Grund dürfte wohl der sein, daß es seinem persönlichen Stil mehr entsprach, Thema und Antwort gleichsam unvermittelt nebeneinander zu setzen im Sinne der sofortigen Wiederholung eines Sonatenmotivs, wenn auch mit Rücksicht auf die Fugen-

form diese Wiederholung hier auf der höheren harmonischen Ebene der Quinte erfolgt. Die ursprüngliche Fassung lautete übrigens nach Nottebohm II, 466:



die endgültige bestätigt also nur, daß Beethoven mit Absicht, gleichsam disjunktiv verfuhr, um Themaende und Eintritt des comes um so schärfer voneinander abzuheben. Die Terzenanlage des Kontrapunktes führt Beethoven aber in den Takten 53 f. und 62 f. zu einer wenig fugenmäßigen, fast homophonen Gestaltung, um wieviel größer ist da Bachs Gestaltungsvermögen!

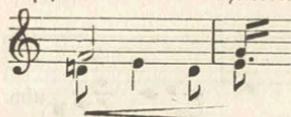
Im Takt 10 sehen wir Beethoven das eingeklammerte Glied bei Bachs Fassung streichen. Die breitere Anlage seiner Themagestalt mochten ihm die zweimalige Wiederholung des Themaendes zu lang erscheinen lassen, zumal er in den Takten 13—18 doch nicht um sie herum kommt; der dritte Einsatz des Themas wäre bei gleichem Verfahren vom Ende des comes um beinahe Thematlänge getrennt gewesen, mit der Wirkung, daß die geschlossene Einheit der ersten Durchführung fraglich geworden wäre. Bach dagegen erreicht mit seiner Darstellung eine geschlossene melodische Korrespondenz:



(die Takte auf die einfachste Grundlinienformel reduziert), und die schärfere Betonung der tonalen Einheit.

Nun offenbart sich aber auch eine gewisse Gefährlichkeit der Beethovenschen Themagestalt. In Takt 8 sollte g' Ziel und Schwerpunkt sein, die quartenmäßige Anlage, die vielleicht durch Bachs Kontrapunkt zum comes Takt 2 und 3 angeregt

wurde, mit dem Höhepunkt auf c'' Takt 7 nimmt g' Takt 8 fast gänzlich diese Bedeutung. Bachs naturnäheres, mehr melodisch-neutrales Verhalten läßt aber die Spannung Takt 3 und 4



unangetastet und nimmt auch dem

Zielton g' so nichts von seiner ihm zukommenden natürlichen Schwere.

Endlich läßt Bachs Verfahren in den Takten 6 und 7 und den Einsatz in 7 fast wie eine vierte Stimme vernehmen und schließt damit die Exposition, Beethovens Modulation und Einsatz Takt 19 erweist uns nicht diesen Gefallen.

Im übrigen verweise ich für den Rest der Fuge auf Schenkers ausgezeichnete Interpretation der Sonate¹⁾. Der Bau der Beethovenschen Fuge bestimmte die Idee, Arioso und Fuge zu einer Einheit zusammenzuschweißen.

Ich will nur noch bemerken, wie Bachs Chromatik:



bei Beethoven nachwirkt in:



Wenn Nottebohm a. a. D., II, S. 465/66 sagt: „Es folgen (S. 64—68) Entwürfe zur Sonate in As-dur Op. 110. Zuerst wird der erste Satz vorgenommen, dessen Anfang bald gefunden ist. Dann erscheinen der Reihe nach die Fuge, der zweite Satz und das Adagio,“ so muß ich nach meinen vorausgegangenen Feststellungen nun einwenden, daß vor diesen Skizzen noch andere zur Sonate liegen müssen. Denn der Anfang der So-

¹⁾ Beethoven-Schenker, Sonate Asdur Op. 110, Universal-Edition Nr. 3977.

nate ist aus dem Jugenthema entwickelt, wie die Gegenüberstellung klar beweist:



Aber auch die Takte 5–11 sind aus diesem Anfang entwickelt. Beethoven hatte in Bachs Fuge sehr wohl gesehen, welche Verkettungen einzelner melodischer Glieder möglich waren¹⁾:



oder gar, wenn ich einmal aus:



folgendes bilde:



durch kettengliederartige Einschaltung, wie sie Bach ja wirklich in ähnlicher Weise in den Takte 18/19 und 25/26 verwendet. Wenn wir diesen Prozeß auf den Sonatenanfang anwenden, erhalte ich:

¹⁾ Siehe auch Schenker S. 62, Fig. 120.

10 und 11 sind die getreue Wiederholung von 3 und 4 mit der für die folgenden 32 stel rhythmischen Variierung. Auch für das Adagio ergibt sich zwanglos die Entstehung aus den ersten vier Takten des ersten Satzes, man vergleiche nur die Wäffe:

Der Zusammenhang zwischen Adagio, Rezitativo und Arioso erhellt aus folgendem Bild:

Mittelstimme
im Adagio.

Rez.

Arioso.

Vielleicht ließe sich auch für den zweiten Satz der Zusammenhang aufdecken, wenn alle Skizzen erhalten wären. Melodische und rhythmische Beziehungen liegen zwischen dem ersten und zweiten Satz zur Genüge vor, doch scheinen sie mir nicht beweiskräftig genug, um mit Sicherheit die Entstehung daraus abzuleiten. Es mag uns genügen, gesehen zu haben, wie eine Bachsche Idee Beethoven zu neuen Taten anspornte.

II. Bachs Verhältnis zu Vivaldi ist bekannt; er hat offenbar mehr Anregungen von dem Italiener empfangen, als wir gewöhnlich annehmen. Man vergleiche einmal seine dreistimmige h-moll-Invention mit dem Präludium in c-moll von Vivaldi, das uns Schering in der Sammlung „Alte Meister des Violinspiels“ (bei Peters) zugänglich gemacht hat¹⁾. Der Bequemlichkeit halber transponiere ich den Vivaldi nach h-moll, auch gebe ich für beide Stücke nur die Grundlinien²⁾.

Sie sind beide Muster für quintalen Aufbau. Hat Bach das Stück von Vivaldi gekannt? Liegt in der Gleichheit des Aufbaues, besonders in der Exposition, Absicht oder Zufall vor? Bachs Gestaltung ist rhythmisch reicher. Mit vollem Bewußtsein vollzieht er seine Steigerungen, sorgt für Abwechslung und vermeidet die mechanische Wiederholung am Schluß. Auch hier bleibt er melodisch neutraler als Vivaldi, leidenschaftslos, fast objektiv dem gewählten Tonmaterial dienend. Naturnäher verzichtet er auf die große Geste des Südländers. Beide Stücke sind aus dem gleichen Material und bei aller Gleichwertigkeit

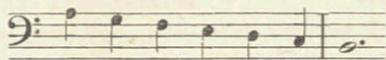
1) Es stammt aus der 7. Sonate des Op. 2.

2) Siehe Beilage!

doch so verschieden. Ich verzichte bei Bach auf eine genaue Analyse, der Leser tut gut, den Einzelheiten selbst nachzugehen. Nur ein paar Punkte will ich betonen; die Grundlinie bringt

auch der Kontrapunkt in Sechzehntel:

Takt 5 benutzt die Violine sie als Auftakt, in breiter zweitaktiger Dehnung bringt sie die Oberstimme dann als Nachsatz; nicht zu vergessen die Basslinie Takt 6



die in dramatischer Abkürzung sofort von der Oberstimme Takt 7 imitiert wird! 12/13 wird die ursprüngliche Grundlinie rhythmisch gekürzt und bis f, bzw. as fortgesetzt, um in 13, fermatenartig gedehnt, zum vierten und letzten Male bis zum Abschluß 16 zu erklingen. Welche Fülle rhythmischer Bilder und feiner harmonischer Züge, unter strenger Wahrung der melodischen Einheit! Endlich verweise ich auf die Parallelität der Takte 28—32 mit 46—49, der sparsame, weise und späte Gebrauch des Höhepunktes c''' sollte uns Modernen eine eindringliche Predigt sein. Wenn Bach diesen Vivaldi gekannt hat, so begreifen wir den Reiz, den er auf ihn ausüben und ihn zur Nachbildung aneifern mußte. Somit läge hier ein weiterer Fingerzeig vor für die geistige Herkunft der Inventionen¹⁾. Übrigens ist die h-moll-Invention nicht das einzige Stück über diesen Grundlinientyp, man vergleiche nur einmal damit den Bauplan des As-dur-Präludiums im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, das wie viele andere Stücke des Werkes Inventionencharakter trägt.

III. Noch einmal muß ich Joh. Casp. Ferd. Fischer zitieren, der mit seiner B-dur-Fuga (siehe E. v. Werra, S. 90¹⁾) Bach den Stoff zur dreistimmigen Invention der gleichen Tonart geliefert hat. Hier erspart uns die Gegenüberstellung der Expositionen jede weitere Auseinandersetzung, der Leser möge an der Hand der beiden Stücke selbst verfolgen, wie Bach mit dem Stoff seiner Vorgänger verfuhr, über sie zu Gericht saß und ihnen doch Ehre widerfahren ließ, indem er ihren Ideen und Reimen durch seine geniale Gestaltung zur größten Wirkung verhalf.

¹⁾ Vgl. Bachjahrbuch 1921, S. 11 ff.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz über Fischer im Bachjahrbuch 1910.

Musical score for the first system, labeled "Fischer." It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Musical score for the second system. It continues the piece with two staves. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth-note patterns, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Musical score for the third system, labeled "Wach." It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with some grace notes and slurs, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for the fourth system. It continues the piece with two staves. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns.

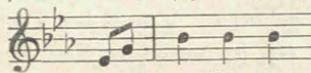
Musical score for the fifth system, ending with "usw." It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff provides a simple accompaniment.

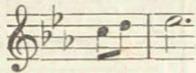
Daß Bach Fischers übrigens nur scheinbare Vierstimmigkeit auf Dreistimmigkeit beschränkte, war nicht nur durch seinen persönlichen Stil, sondern bereits in der ursprünglichen Anlage (Oktavumfang!) begründet.

Wenn Spitta I, 667, von der „vollständigen Neuheit der Form“ der Inventionen spricht, damals mit Recht, so müssen wir heute angesichts der Vorlagen sagen, daß seinen Zeitgenossen vielleicht weniger die formale Anlage als die ungeheure Konzentration und unbeschränkte Herrschaft über alle Kompositionstechnik, über die auch wir heute noch schweigend staunen, imponiert hat.

IV. Manche Melodien und Themen weisen ein eigenartliches, quasi rhetorisches Gesetz auf, das bisher unbeachtet blieb. Betrachten wir das folgende Volkslied und versuchen wir gleichzeitig seinen Verlauf klar und lückenlos zu beschreiben:



Der Ton es zieht sofort kraft seiner biologischen Natur seinen ganzen Dreiklang nach sich, dessen Spitze b beim ersten Schwerpunkt erreicht ist; bis hierher erleben wir ein aufstaktiges Motiv , das sofort, aus Gründen der künstlerischen Abwechslung etwas variiert, wiederholt wird; gleichzeitig erkennen wir als wahren Fortschrittston den Ton as, der durch den Ton b nur zurückgehalten verschleiert wird; das aufstaktige c leitet richtungsbestimmend die Abwärtsbewegung ein, die nun nach der Folge b—as von selbst nach g verlangt. Der Auftakt des zweiten Taktes verzichtet auf die Achtel, einmal aus dem Grunde der künstlerischen Abwechslung, zum anderen wirkt der Terzschrift b—g zugleich die Lonalität

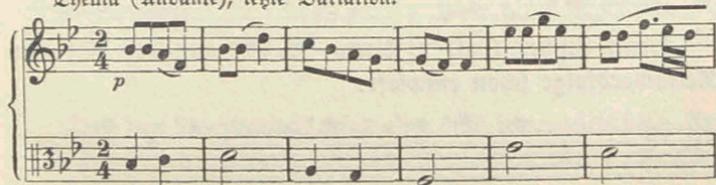
zeitig sehen wir aber wiederum den Prozeß der rhetorischen, dramatischen Abkürzungen vor dem Zielton es: 

Diese dramatische Abkürzung wirkt also wie eine zusammenfassende, orientierende Gedächtnisstütze. Der Kürze halber nenne ich diese Abkürzung in Zukunft immer nur das „Brevitationsgesetz“. Aus dem bisherigen merken wir uns folgende Ergebnisse:

1. Den allgemeinen psychologischen Gesetzen zufolge wird ein melodischer Abstieg mit einem Aufstieg beantwortet und umgekehrt.
2. Vor den jeweiligen Zieltonen kann das Skelett der Melodie in zeitlich kürzester Formel wiederholt werden.
3. Die Kraft der Tonika unterbricht unter Umständen den erwarteten regelrechten Verlauf.
4. Die harmonischen Funktionen liegen latent in der Melodie verborgen.
5. Für gewöhnlich bleibt das Tetrachord der Rahmen des Einzelgeschehens in einer Melodie.
6. Jeder Melodie liegen einfachere Linienzüge unter, keine ist ein primäres Gebilde, sondern jeweils eine sekundäre oder meist noch spätere Erscheinung.
7. Nichts im Verlauf einer Melodie ist Willkür, sondern alles organisches Wachstum und unerbittliche logische Folge.

Daß von dem Ergebnis 6 auch unsere großen Meister ein vollkommenes Bewußtsein hatten, dafür will ich als eins der prägnantesten Beispiele nur die Zurückführung des Themas B-dur auf die einfachste Grundlinie in der letzten Variation aus Mozarts Divertimento Es-dur für Streichtrio hier zitieren:

Thema (Andante), letzte Variation.



Das Brevitationsgesetz finden wir bei einer Reihe Bachscher Themen:

Wenn Fischer (vgl. v. Werra, S. 85) aus der einfachen Tetrachordfolge schon entwirft:

so begnügt sich Bach, der im übrigen auch diese Fuge als Vorlage für sein Gebilde im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers benutzt hat, durchaus nicht mit dieser einfachen Melodieform, sondern schreibt:



man beachte dabei, wie Bach der Mechanik aus dem Wege geht und b von zwei Richtungen aus bestimmt, dabei gleichzeitig das harmonische Verstehen erleichtert und eine rhythmische Einseitigkeit vermeidet. Ferner:



hier ist die Kürzung und die daraus resultierende rhythmische Mannigfaltigkeit besonders auffallend und schön,



also mit melodischer Metathesis statt der normalen Folge. Als letztes Beispiel diene noch:



Daß das Brevitationsgesetz aber auch im großen beim Aufbau der Stücke Geltung hat, beweist uns am klarsten die zwei-

stimmige a-moll-Invention, die Aufzeichnung des Grundplanes erübrigt jede weitere Erklärung:

ferner

Oder man vergleiche, wie aus der ursprünglichen Führung der Naht Taft 5—7 in der dreistimmigen f-moll-Invention:

5

zunächst durch Kürzung und Methatesis, dann durch Erhöhung des melodischen Ausdrucks infolge der übergeschichteten Intervalle und durch die harmonische Erweiterung und Vertiefung die endgültige Fassung herauswächst:

5 6 7

Dieses Gesetz beobachteten auch die Klassiker; wir Theoretiker haben die Melodielehre seither als Stiefkind betrachtet, und das liegt wohl zur Hauptsache an der einseitigen Betonung alles Harmonischen. Wenn ich hier nun als einen der kräftigsten Beweise für das Brevitationsgesetz Chopins Präludium in h-moll Op. 28 Nr. 6 anführe und behandle, so geschieht es, um zu zeigen, wieviel Kunstverstand neben aller Sicherheit des Instinktes auch bei scheinbar kleinen Gebilden von nöten ist, und daß meist mehr Arbeit dahinter steckt, als wir gewöhnlich auf den ersten Blick vermuten. Ein Chopin liest und studiert eben doch mit anderen Augen und schärferen Sinnen als ein

nur reproduzierender Künstler. Sollte beispielsweise seine Etüde in cis-moll Op. 10 Nr. 4 nicht letzten Endes auch auf sein Studium Bachs zurückgehen? Man vergleiche damit die Präludien in fis-moll im ersten und in c-moll im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Die Grundlinie des h-moll-Präludiums hat folgende Gestalt:

The musical score consists of several staves in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The notes are as follows:

- Measure 1: F#1, A1, B1, C#2, D2, E2, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4, E4, F#5, G5, A5, B5, C#6, D6, E6, F#7, G7, A7, B7, C#8, D8, E8, F#9, G9, A9, B9, C#10, D10, E10, F#11, G11, A11, B11, C#12, D12, E12, F#13, G13, A13, B13, C#14, D14, E14, F#15, G15, A15, B15, C#16, D16, E16, F#17, G17, A17, B17, C#18, D18, E18, F#19, G19, A19, B19, C#20, D20, E20, F#21, G21, A21, B21, C#22, D22, E22, F#23, G23, A23, B23, C#24, D24, E24, F#25, G25, A25, B25, C#26, D26, E26, F#27, G27, A27, B27, C#28, D28, E28, F#29, G29, A29, B29, C#30, D30, E30, F#31, G31, A31, B31, C#32, D32, E32, F#33, G33, A33, B33, C#34, D34, E34, F#35, G35, A35, B35, C#36, D36, E36, F#37, G37, A37, B37, C#38, D38, E38, F#39, G39, A39, B39, C#40, D40, E40, F#41, G41, A41, B41, C#42, D42, E42, F#43, G43, A43, B43, C#44, D44, E44, F#45, G45, A45, B45, C#46, D46, E46, F#47, G47, A47, B47, C#48, D48, E48, F#49, G49, A49, B49, C#50, D50, E50, F#51, G51, A51, B51, C#52, D52, E52, F#53, G53, A53, B53, C#54, D54, E54, F#55, G55, A55, B55, C#56, D56, E56, F#57, G57, A57, B57, C#58, D58, E58, F#59, G59, A59, B59, C#60, D60, E60, F#61, G61, A61, B61, C#62, D62, E62, F#63, G63, A63, B63, C#64, D64, E64, F#65, G65, A65, B65, C#66, D66, E66, F#67, G67, A67, B67, C#68, D68, E68, F#69, G69, A69, B69, C#70, D70, E70, F#71, G71, A71, B71, C#72, D72, E72, F#73, G73, A73, B73, C#74, D74, E74, F#75, G75, A75, B75, C#76, D76, E76, F#77, G77, A77, B77, C#78, D78, E78, F#79, G79, A79, B79, C#80, D80, E80, F#81, G81, A81, B81, C#82, D82, E82, F#83, G83, A83, B83, C#84, D84, E84, F#85, G85, A85, B85, C#86, D86, E86, F#87, G87, A87, B87, C#88, D88, E88, F#89, G89, A89, B89, C#90, D90, E90, F#91, G91, A91, B91, C#92, D92, E92, F#93, G93, A93, B93, C#94, D94, E94, F#95, G95, A95, B95, C#96, D96, E96, F#97, G97, A97, B97, C#98, D98, E98, F#99, G99, A99, B99, C#100, D100, E100, F#101, G101, A101, B101, C#102, D102, E102, F#103, G103, A103, B103, C#104, D104, E104, F#105, G105, A105, B105, C#106, D106, E106, F#107, G107, A107, B107, C#108, D108, E108, F#109, G109, A109, B109, C#110, D110, E110, F#111, G111, A111, B111, C#112, D112, E112, F#113, G113, A113, B113, C#114, D114, E114, F#115, G115, A115, B115, C#116, D116, E116, F#117, G117, A117, B117, C#118, D118, E118, F#119, G119, A119, B119, C#120, D120, E120, F#121, G121, A121, B121, C#122, D122, E122, F#123, G123, A123, B123, C#124, D124, E124, F#125, G125, A125, B125, C#126, D126, E126, F#127, G127, A127, B127, C#128, D128, E128, F#129, G129, A129, B129, C#130, D130, E130, F#131, G131, A131, B131, C#132, D132, E132, F#133, G133, A133, B133, C#134, D134, E134, F#135, G135, A135, B135, C#136, D136, E136, F#137, G137, A137, B137, C#138, D138, E138, F#139, G139, A139, B139, C#140, D140, E140, F#141, G141, A141, B141, C#142, D142, E142, F#143, G143, A143, B143, C#144, D144, E144, F#145, G145, A145, B145, C#146, D146, E146, F#147, G147, A147, B147, C#148, D148, E148, F#149, G149, A149, B149, C#150, D150, E150, F#151, G151, A151, B151, C#152, D152, E152, F#153, G153, A153, B153, C#154, D154, E154, F#155, G155, A155, B155, C#156, D156, E156, F#157, G157, A157, B157, C#158, D158, E158, F#159, G159, A159, B159, C#160, D160, E160, F#161, G161, A161, B161, C#162, D162, E162, F#163, G163, A163, B163, C#164, D164, E164, F#165, G165, A165, B165, C#166, D166, E166, F#167, G167, A167, B167, C#168, D168, E168, F#169, G169, A169, B169, C#170, D170, E170, F#171, G171, A171, B171, C#172, D172, E172, F#173, G173, A173, B173, C#174, D174, E174, F#175, G175, A175, B175, C#176, D176, E176, F#177, G177, A177, B177, C#178, D178, E178, F#179, G179, A179, B179, C#180, D180, E180, F#181, G181, A181, B181, C#182, D182, E182, F#183, G183, A183, B183, C#184, D184, E184, F#185, G185, A185, B185, C#186, D186, E186, F#187, G187, A187, B187, C#188, D188, E188, F#189, G189, A189, B189, C#190, D190, E190, F#191, G191, A191, B191, C#192, D192, E192, F#193, G193, A193, B193, C#194, D194, E194, F#195, G195, A195, B195, C#196, D196, E196, F#197, G197, A197, B197, C#198, D198, E198, F#199, G199, A199, B199, C#200, D200, E200, F#201, G201, A201, B201, C#202, D202, E202, F#203, G203, A203, B203, C#204, D204, E204, F#205, G205, A205, B205, C#206, D206, E206, F#207, G207, A207, B207, C#208, D208, E208, F#209, G209, A209, B209, C#210, D210, E210, F#211, G211, A211, B211, C#212, D212, E212, F#213, G213, A213, B213, C#214, D214, E214, F#215, G215, A215, B215, C#216, D216, E216, F#217, G217, A217, B217, C#218, D218, E218, F#219, G219, A219, B219, C#220, D220, E220, F#221, G221, A221, B221, C#222, D222, E222, F#223, G223, A223, B223, C#224, D224, E224, F#225, G225, A225, B225, C#226, D226, E226, F#227, G227, A227, B227, C#228, D228, E228, F#229, G229, A229, B229, C#230, D230, E230, F#231, G231, A231, B231, C#232, D232, E232, F#233, G233, A233, B233, C#234, D234, E234, F#235, G235, A235, B235, C#236, D236, E236, F#237, G237, A237, B237, C#238, D238, E238, F#239, G239, A239, B239, C#240, D240, E240, F#241, G241, A241, B241, C#242, D242, E242, F#243, G243, A243, B243, C#244, D244, E244, F#245, G245, A245, B245, C#246, D246, E246, F#247, G247, A247, B247, C#248, D248, E248, F#249, G249, A249, B249, C#250, D250, E250, F#251, G251, A251, B251, C#252, D252, E252, F#253, G253, A253, B253, C#254, D254, E254, F#255, G255, A255, B255, C#256, D256, E256, F#257, G257, A257, B257, C#258, D258, E258, F#259, G259, A259, B259, C#260, D260, E260, F#261, G261, A261, B261, C#262, D262, E262, F#263, G263, A263, B263, C#264, D264, E264, F#265, G265, A265, B265, C#266, D266, E266, F#267, G267, A267, B267, C#268, D268, E268, F#269, G269, A269, B269, C#270, D270, E270, F#271, G271, A271, B271, C#272, D272, E272, F#273, G273, A273, B273, C#274, D274, E274, F#275, G275, A275, B275, C#276, D276, E276, F#277, G277, A277, B277, C#278, D278, E278, F#279, G279, A279, B279, C#280, D280, E280, F#281, G281, A281, B281, C#282, D282, E282, F#283, G283, A283, B283, C#284, D284, E284, F#285, G285, A285, B285, C#286, D286, E286, F#287, G287, A287, B287, C#288, D288, E288, F#289, G289, A289, B289, C#290, D290, E290, F#291, G291, A291, B291, C#292, D292, E292, F#293, G293, A293, B293, C#294, D294, E294, F#295, G295, A295, B295, C#296, D296, E296, F#297, G297, A297, B297, C#298, D298, E298, F#299, G299, A299, B299, C#300, D300, E300, F#301, G301, A301, B301, C#302, D302, E302, F#303, G303, A303, B303, C#304, D304, E304, F#305, G305, A305, B305, C#306, D306, E306, F#307, G307, A307, B307, C#308, D308, E308, F#309, G309, A309, B309, C#310, D310, E310, F#311, G311, A311, B311, C#312, D312, E312, F#313, G313, A313, B313, C#314, D314, E314, F#315, G315, A315, B315, C#316, D316, E316, F#317, G317, A317, B317, C#318, D318, E318, F#319, G319, A319, B319, C#320, D320, E320, F#321, G321, A321, B321, C#322, D322, E322, F#323, G323, A323, B323, C#324, D324, E324, F#325, G325, A325, B325, C#326, D326, E326, F#327, G327, A327, B327, C#328, D328, E328, F#329, G329, A329, B329, C#330, D330, E330, F#331, G331, A331, B331, C#332, D332, E332, F#333, G333, A333, B333, C#334, D334, E334, F#335, G335, A335, B335, C#336, D336, E336, F#337, G337, A337, B337, C#338, D338, E338, F#339, G339, A339, B339, C#340, D340, E340, F#341, G341, A341, B341, C#342, D342, E342, F#343, G343, A343, B343, C#344, D344, E344, F#345, G345, A345, B345, C#346, D346, E346, F#347, G347, A347, B347, C#348, D348, E348, F#349, G349, A349, B349, C#350, D350, E350, F#351, G351, A351, B351, C#352, D352, E352, F#353, G353, A353, B353, C#354, D354, E354, F#355, G355, A355, B355, C#356, D356, E356, F#357, G357, A357, B357, C#358, D358, E358, F#359, G359, A359, B359, C#360, D360, E360, F#361, G361, A361, B361, C#362, D362, E362, F#363, G363, A363, B363, C#364, D364, E364, F#365, G365, A365, B365, C#366, D366, E366, F#367, G367, A367, B367, C#368, D368, E368, F#369, G369, A369, B369, C#370, D370, E370, F#371, G371, A371, B371, C#372, D372, E372, F#373, G373, A373, B373, C#374, D374, E374, F#375, G375, A375, B375, C#376, D376, E376, F#377, G377, A377, B377, C#378, D378, E378, F#379, G379, A379, B379, C#380, D380, E380, F#381, G381, A381, B381, C#382, D382, E382, F#383, G383, A383, B383, C#384, D384, E384, F#385, G385, A385, B385, C#386, D386, E386, F#387, G387, A387, B387, C#388, D388, E388, F#389, G389, A389, B389, C#390, D390, E390, F#391, G391, A391, B391, C#392, D392, E392, F#393, G393, A393, B393, C#394, D394, E394, F#395, G395, A395, B395, C#396, D396, E396, F#397, G397, A397, B397, C#398, D398, E398, F#399, G399, A399, B399, C#400, D400, E400, F#401, G401, A401, B401, C#402, D402, E402, F#403, G403, A403, B403, C#404, D404, E404, F#405, G405, A405, B405, C#406, D406, E406, F#407, G407, A407, B407, C#408, D408, E408, F#409, G409, A409, B409, C#410, D410, E410, F#411, G411, A411, B411, C#412, D412, E412, F#413, G413, A413, B413, C#414, D414, E414, F#415, G415, A415, B415, C#416, D416, E416, F#417, G417, A417, B417, C#418, D418, E418, F#419, G419, A419, B419, C#420, D420, E420, F#421, G421, A421, B421, C#422, D422, E422, F#423, G423, A423, B423, C#424, D424, E424, F#425, G425, A425, B425, C#426, D426, E426, F#427, G427, A427, B427, C#428, D428, E428, F#429, G429, A429, B429, C#430, D430, E430, F#431, G431, A431, B431, C#432, D432, E432, F#433, G433, A433, B433, C#434, D434, E434, F#435, G435, A435, B435, C#436, D436, E436, F#437, G437, A437, B437, C#438, D438, E438, F#439, G439, A439, B439, C#440, D440, E440, F#441, G441, A441, B441, C#442, D442, E442, F#443, G443, A443, B443, C#444, D444, E444, F#445, G445, A445, B445, C#446, D446, E446, F#447, G447, A447, B447, C#448, D448, E448, F#449, G449, A449, B449, C#450, D450, E450, F#451, G451, A451, B451, C#452, D452, E452, F#453, G453, A453, B453, C#454, D454, E454, F#455, G455, A455, B455, C#456, D456, E456, F#457, G457, A457, B457, C#458, D458, E458, F#459, G459, A459, B459, C#460, D460, E460, F#461, G461, A461, B461, C#462, D462, E462, F#463, G463, A463, B463, C#464, D464, E464, F#465, G465, A465, B465, C#466, D466, E466, F#467, G467, A467, B467, C#468, D468, E468, F#469, G469, A469, B469, C#470, D470, E470, F#471, G471, A471, B471, C#472, D472, E472, F#473, G473, A473, B473, C#474, D474, E474, F#475, G475, A475, B475, C#476, D476, E476, F#477, G477, A477, B477, C#478, D478, E478, F#479, G479, A479, B479, C#480, D480, E480, F#481, G481, A481, B481, C#482, D482, E482, F#483, G483, A483, B483, C#484, D484, E484, F#485, G485, A485, B485, C#486, D486, E486, F#487, G487, A487, B487, C#488, D488, E488, F#489, G489, A489, B489, C#490, D490, E490, F#491, G491, A491, B491, C#492, D492, E492, F#493, G493, A493, B493, C#494, D494, E494, F#495, G495, A495, B495, C#496, D496, E496, F#497, G497, A497, B497, C#498, D498, E498, F#499, G499, A499, B499, C#500, D500, E500, F#501, G501, A501, B501, C#502, D502, E502, F#503, G503, A503, B503, C#504, D504, E504, F#505, G505, A505, B505, C#506, D506, E506, F#507, G507, A507, B507, C#508, D508, E508, F#509, G509, A509, B509, C#510, D510, E510, F#511, G511, A511, B511, C#512, D512, E512, F#513, G513, A513, B513, C#514, D514, E514, F#515, G515, A515, B515, C#516, D516, E516, F#517, G517, A517, B517, C#518, D518, E518, F#519, G519, A519, B519, C#520, D520, E520, F#521, G521, A521, B521, C#522, D522, E522, F#523, G523, A523, B523, C#524, D524, E524, F#525, G525, A525, B525, C#526, D526, E526, F#527, G527, A527, B527, C#528, D528, E528, F#529, G529, A529, B529, C#530, D530, E530, F#531, G531, A531, B531, C#532, D532, E532, F#533, G533, A533, B533, C#534, D534, E534, F#535, G535, A535, B535, C#536, D536, E536, F#537, G537, A537, B537, C#538, D538, E538, F#539, G539, A539, B539, C#540, D540, E540, F#541, G541, A541, B541, C#542, D542, E542, F#543, G543, A543, B543, C#544, D544, E544, F#545, G545, A545, B545, C#546, D546, E546, F#547, G547, A547, B547, C#548, D548, E548, F#549, G549, A549, B549, C#550, D550, E550, F#551, G551, A551, B551, C#552, D552, E552, F#553, G553, A553, B553, C#554, D554, E554, F#555, G555, A555, B555, C#556, D556, E556, F#557, G557, A557, B557, C#558, D558, E558, F#559, G559, A559, B559, C#560, D560, E560, F#561, G561, A561, B561, C#562, D562, E562, F#563, G563, A563, B563, C#564, D564, E564, F#565, G565, A565, B565, C#566, D566, E566, F#567, G567, A567, B567, C#568, D568, E568, F#569, G569, A569, B569, C#570, D570, E570, F#571, G571, A571, B571, C#572, D572, E572, F#573, G573, A573, B573, C#574, D574, E574, F#575, G575, A575, B575, C#576, D576, E576, F#577, G577, A577, B577, C#578, D578, E578, F#579, G579, A579, B579, C#580, D580, E580, F#581, G581, A581, B581, C#582, D582, E582, F#583, G583, A583, B583, C#584, D584, E584, F#585, G585, A585, B585, C#586, D586, E586, F#587, G587, A587, B587, C#588, D588, E588, F#589, G589, A589, B589, C#590, D590, E590, F#591, G591, A591, B591, C#592, D592, E592, F#593, G593, A593, B593, C#594, D594, E594, F#595, G595, A595, B595, C#596, D596, E596, F#597, G597, A597, B597, C#598, D598, E598, F#599, G599, A599, B599, C#600, D600, E600, F#601, G601, A601, B601, C#602, D602, E602, F#603, G603, A603, B603, C#604, D604, E604, F#605, G605, A605, B605, C#606, D606, E606, F#607, G607, A607, B607, C#608, D608, E608, F#609, G609, A609, B609, C#610, D610, E610, F#611, G611, A611, B611, C#612, D612, E612, F#613, G613, A613, B613, C#614, D614, E614, F#615, G615, A615, B615, C#616, D616, E616, F#617, G617, A617, B617, C#618, D618, E618, F#619, G619, A619, B619, C#620, D620, E620, F#621, G621, A621, B621, C#622, D622, E622, F#623, G623, A623, B623, C#624, D624, E624, F#625, G625, A625, B625, C#626, D626, E626, F#627, G627, A627, B627, C#628, D628, E628, F#629, G629, A629, B629, C#630, D630, E630, F#631, G631, A631, B631, C#632, D632, E632, F#633, G633, A633, B633, C#634, D634, E634, F#635, G635, A635, B635, C#636, D636, E636, F#637, G637, A637, B637, C#638, D638, E638, F#639, G639, A639, B639, C#640, D640, E640, F#641, G641, A641, B641, C#642, D642, E642, F#643, G643, A643, B643, C#644, D644, E644, F#645, G645, A645, B645, C#646, D646, E646, F#647, G647, A647, B647, C#648, D648, E648, F#649, G649, A649, B649, C#650, D650, E650, F#651, G651, A651, B651, C#652, D652, E652, F#653, G653, A653, B653, C#654, D654, E654, F#655, G655, A655, B655, C#656, D656, E656, F#657, G657, A657, B657, C#658, D658, E658, F#659, G659, A659, B659, C#660, D660, E660, F#661, G661, A661, B661, C#662, D662, E662, F#663, G663, A663, B663, C#664, D664, E664, F#665, G665, A665, B665, C#666, D666, E666, F#667, G667, A667, B667, C#668, D668, E668, F#669, G669, A669, B669, C#670, D670, E670, F#671, G671, A671, B671, C#672, D672, E672, F#673, G673, A67

wird durch die einbezogene Harmonie



sodann durch das Brevationsgesetz



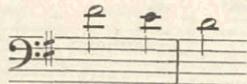
wofür aber Chopin



setzt, offen-

bar aus Rücksicht auf den ursprünglich ruhigen Rhythmus und die Tonalität. Takt 3 und 4 wiederholen das Motiv in Terz-

steigerung



für



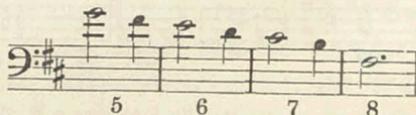
und

analog der ersten Verwendung nun:



Man beachte aber, wie im 2. Takt die beiden letzten Achtel *d* *cis* nichts anders darstellen, als die Kürzung der Grundlinie und so die beiden ersten Glieder organisch verknüpfen. Die vermittelnde Rolle des *fis* zwischen *h* und *d* im 2. Takt bedarf weiter keiner Erörterung. Gleichzeitig ist so nun in Takt 1 und 2 der scheinbaren Aufwärtsbewegung eine korrespondierende Abwärtsbewegung erwachsen, deren beider dynamische Gestaltung sich von selbst versteht.

Die Fortsetzung



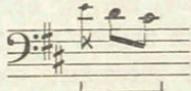
birgt

noch mehr Probleme und offenbart erst recht die Instinktsicherheit und das künstlerische Gestaltungsvermögen Chopins. Zunächst finden wir im Takt 4 wieder die beiden die Grundlinie rekapitulierenden Achtel *fis* *d*, mit dem Verknüpfungston *h* vorher analog Takt 2. Takt 5 verzichtet aber aus guten Grün-

den auf die Kürzung  und be-

hält die Grundlinie, Takt 6 bringt seinen wirklichen Bestand erst auf dem besten Viertel, die beiden ersten Viertel nehmen die Vorhalte fis und cis in Anspruch, die starke diatonische, affordliche Gestaltung der ersten fünf Takte verlangt jetzt nach harmonischer (chromatischer) Abwechslung, zugleich wird 6, 7, 8 dadurch der ursprüngliche Rhythmus gedrängter und lebendiger. Takt 7 bringt die durch die Vorhalte schon ge-

kürzte Grundlinie  nochmals durch Vor-

schlag gekürzt:  Da h erst auf dem 3. Viertel zu erscheinen hat, wird cis eingeschoben und der Zielton fis

Takt 8 nun auch von unten her durch 

herbeigeführt. In den ersten sechs Taktten begnügt sich die rechte Hand mit einer einfachen, harmonischen Ergänzung, 7 und 8 aber erhebt sie sich zu einer melodischen selbständigen Regung, der die bisherigen Kommentatoren hilflos gegenüber standen (vgl. Leichtentritts Analyse). Es handelt sich um nichts anderes als um die Kürzung der Grundlinie:



Daraus mit nochmaliger Kürzung und den nötigen harmonischen Änderungen:



Die Cäsur auf der Dominante gliedert dem wohlerzogenen Hörer das Ganze nun als Vordersatz. Wieder beachte man die Verknüpfung mit dem Nachsatz durch die kleinen feinen Züge der Floskel d cis Takte 8 in der oberen und unteren Linie! 9 und 10 entsprechen genau 1 und 2. Die Wiederholung des Motivs erübrigte sich, deshalb korrespondiert nun 11 und 12 sofort mit 5 und 6. Die Takte 13 und 14 sind eingeschoben, gleichsam auskomponierte Fermate, und als solche durch abweichenden Rhythmus $\frac{3}{2}$ gekennzeichnet, wobei das dritte Glied unterdrückt wird in der Unterstimme, um die beiden Takte nicht selbständiger und auffälliger zu machen als ihrer Bedeutung eines retardierenden Einschubs zukommt! Darnach hat sich auch ihre dynamische Wiedergabe zu richten! Der ursprüngliche Verlauf der Grundlinie lautete nun 15–18:



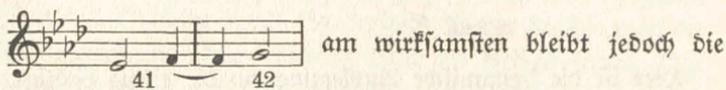
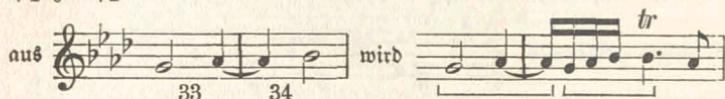
Chopin wählt aber die Form der Oberstimme des Taktes 7, also die aus dem Brevitationsgesetz hervorgegangene, infolgedessen muß er sie zweimal bringen, um die beiden Takte 15 und 16 auszufüllen, dadurch erreicht er eine rhythmische Steigerung und retardiert gleichzeitig den melodischen Ablauf; 17 unterstreicht er seinen Zielton fis wieder aus zwei Richtungen

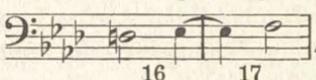


in Erinnerung an Takt 8. Der Zug-

schluß auf der vierten Stufe 18 führt ihn zur Dehnung und Erweiterung um vier Takte durch Wiederholung. 23–26 bringen

der Wiederholung 30—34 in der Unterstimme. Es handelt sich bei beiden Stellen und ebenso 41—42 um eine Dehnung von $\frac{3}{4}$ zu $\frac{3}{2}$:



Kürzung des melodischen Weges f g as b 17 im Baß für ursprüngliches: , das natürlich zu

einem schwachen Terzquartakkorde geworden wäre und deshalb zugunsten einer kräftigen Dominantwirkung fallen mußte. Des" und es" Takt 4 und 5 bedeuten teilweise noch keine Weiterführung der ursprünglichen Linie as' b' c", sondern nur eine Kontrapunktierung; die wirkliche Höherführung erfolgt erst 16—17 in der Unterstimme. Auch in der Mittelstimme 35—39



sehen wir das Brevitationsgesetz in Tätigkeit. Eine feine architektonische Wirkung erzielt Bach mit ihm in der dreistimmigen C-dur-Invention:



und ebenso in der Parallelstelle 5—6 in der Mittelstimme, hier deckt sich die Abkürzung direkt mit dem Anfang des Themas. Ich glaube nicht fehl zu gehen in der Annahme, daß Chopin dieses Gesetz nach dem Studium Bachs bewußt beobachtet hat, wenn er es auch nicht für seine Aufgabe hielt, uns rein theo-

retisch darüber zu belehren. In uns aber liegt es, seinen Nutzen zu erkennen: Die zeitlich abgekürzte Wiederholung melodischer Strecken hat neben der äußerlichen Bestimmung, unser Gedächtnis zu stützen, den inneren Sinn, architektonisch zu verbinden. Wenn wir uns des Ausspruches Birnbaums erinnern (Spitta II, 64), der sich auf die Analogien zwischen Musik und Rednerkunst bezieht — „man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten“ —, so dürfen wir vielleicht dabei an das Brevitationsgesetz als eine dieser Analogien denken.

V. Wenn wir einmal das Thema der dreistimmigen F-dur-Invention und das der zweiten C-dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers auf den gleichen Rhythmus gebracht gegenüber stellen, und zwar letzteres in der Form, wie es Bach in dem später hinzukomponierten dritten Teil verwendet¹⁾, so finden wir

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'F-Inv.', is in F major and 3/4 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff, labeled 'C-Fuge.', is in C major and 3/4 time, showing a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, adapted from the third part of the C-dur fugue.

Bach hat offenbar beide Stücke in der Inventionenzeit entworfen, die Fuge später allerdings, wie die breitere Anlage beweist. Aber für uns erhebt sich immer wieder die Frage, nach welchen Gesetzen hat er gearbeitet? Denn auch hier deckt sich die Exposition beider Stücke in der ganzen Anlage, der Leser möge selbst vergleichen, ich setze zur leichteren Übersicht hier nur die Invention nach C-dur:

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'F-Invention.', is in F major and 3/4 time, showing the original melodic line with a trill. The bottom staff is in C major and 3/4 time, showing the accompaniment for the transposed version of the invention.

¹⁾ Vgl. dazu Bachjahrbuch 1912, S. 69 und B.-A. 36, S. 24 und 45 I, S. 244.

VI. Auf den ersten Blick könnte man die Zusammengehörigkeit solcher Fälle bestreiten und sie einzeln, mit der Sicherheit des Instinktes begründen. Ich persönlich neige aber immer mehr zu der Annahme, daß Bach in diesem Falle und in allen ähnlichen ganz bewußt gehandelt hat; darin bestärkt mich auch der innere Zusammenhang zwischen der zweistimmigen a-moll-Invention, der Fantasia aus der a-moll-Partita und der großen F-dur-Tokkata für Orgel.

Über die Entstehung der a-moll-Invention aus einem Konzert von Marcello (?) habe ich schon im Bachjahrbuch 1921, S. 11 ff., geschrieben. Von der Fantasia bemerkt bereits Spitta II, 637, „ein zweistimmiges Stück im Stil der Bachschen Inventionen, nur weiter ausgeführt“. Tatsächlich ist die Fantasia die kanonische Erweiterung und Vergrößerung der zweistimmigen

17 drei! 19 IV

36 40 fünf 44

45 49 53 55

(Pedaleinsatz.)

so sehen wir die gleiche Anlage noch größer durch den Einbezug der IV. Stufe Takt 20–44. Die Toccata ist trotz aller Verdoppelungen und Füllungen dreistimmig. Das Pedalsolo rekapituliert dann brevitationsmäßig die Linie f g a b c und übernimmt die Funktion der Modulation nach der V. Stufe. Die beiden ersten Teile der Fantasia und der Toccata entsprechen sich vollständig:

Partita 1. Teil a I–V (=e I)	Toccata 1. Teil F I–V (=C)
2. Teil e I–e I	2. Teil C I–C I
	Exposition doppelt.

Dann wächst die Toccata in der eigentlichen Durchführung 176–352 ihrer großen Exposition folgend und wandelt die Stufen VI, III, II im dreifachen Kontrapunkt ab; der Abschluß 353–438 bringt IV (I) V I. Dabei ist zu bemerken, formal entspricht dem zweiten Teil der Fantasia die große

Durchführung der Toccata. Im wesentlichen lautet also der Bauplan für die Fantasie in Stufen: I, V, Rückmodulation, I; für die Toccata I+V – VI, III, II – IV (I) V I.

Die Melodik der Toccata hat die etwas krause Linienführung der Fantasie abgestreift und nähert sich der Form des kleinen Präludiums in d-moll für Klavier:



das bekanntlich aus Marcellos Oboenkonzert stammt. Den riesenhaften Bau der F-dur-Toccata muß man selbst studieren, ich verzichte also auf eine genaue Analyse hier und verweise auf Voigts Aufsatz über das Stück im Bachjahrbuch 1912 S. 33 ff., ohne seine Auffassung zu unterschreiben: In Wirklichkeit sind Voigts „Hauptsätze“ nur Quintmodulationen und in allen vier Stellen 176, 238, 290 und 352 inhaltlich ganz gleich, und seine „Zwischensätze“ der wirkliche Kern der Durchführung. Das beweist allein der Wechsel der jeweiligen drei Stimmensätze und die Steigerung durch die Anlage im dreifachen Kontrapunkt. Nur zeitlich ist noch zu bemerken, daß Spitta die Entstehung der Toccata nicht datieren kann; die Inventionen sind 1723 fertig, die Partita in a steht bereits im Notenbuch der Anna Magdalena Bach aus dem Jahre 1725. Für die Toccata ergäbe sich nach der viel reiferen Technik frühestens 1730. Sie ist uns von neuem ein Beweis, mit welcher Rang und unerbittlich an sich selbst arbeitete. Und zugleich eine gesunde Lehre für unsre heutige schnellebige Zeit, die am liebsten täglich neue höchste Offenbarungen in allen Künsten verlangte, vergessend, daß alle großen geistigen Dinge nur sehr langsam wachsen und reifen.