

Das harmonische Gefüge und Arpeggio des C-dur-Präludiums im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Von Paul Carrière (Stawedder bei Haffkrug).

Unter den wenigen Arpeggio-Präludien des Wohltemperierten Klaviers ist das C-dur-Präludium des ersten Teils am strengsten durchgeführt als fortlaufende gleichförmige Bewegung zerlegter Akkorde. Im Gegensatz zu anderen Präludien weist das arpeggierte weder motivisch noch thematisch oder in melodischen Phrasen irgendeine sinnfällige Struktur oder Gliederung auf, die man als formalen Gedanken ansprechen könnte; Bach hat hier geflissentlich vermieden, den Verlauf der Akkorde zu rhythmisieren; die harmonischen Hebungen und Senkungen folgen sich unregelmäßig. Ebenso wenig ist eine bedeutende durchgehende melodische Linie vorhanden: die einzelnen Stimmen des in der Regel streng fünfstimmigen Satzes lösen sich fortwährend ab in melodisch bedeutsamen Schritten; die melodische Linie — wenn man eine solche konstruieren will, — schlingt sich durch alle Stimmen hindurch, die Oberstimme ist, wie jede andere Stimme, nur Mit-Teilung der Harmonienfolge. Bach lag offenbar an einer einschnittlosen, unaufhaltsam und gleichmäßig vorwärts flutenden Bewegung. Maßgebend für die Auffassung und Gestaltung ist also einmal die Folge der Akkorde in ihrer harmonischen Verkettung und sich daraus ergebenden freien Gruppierung, zweitens die Art des Arpeggio. Harmonisches Gefüge und Arpeggio sind der eigentliche „Inhalt“ des Stückes. Ihren Sinn feststellen heißt das ganze Präludium erklären und die Grundlage für seine Wiedergabe gewinnen.

Der gesamte harmonische Verlauf ist in großen Zügen folgender.

Figur 1.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

(Weijferter Baß:)

Grundton: c (d g c) [a d g] (c)

Funktion: T: I II V I (VI) D: II V I IV

9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.

a d g) [cis d] [h c] (f d g)

II V (I) T: II VII⁰ I IV II V

19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.—27.

c) [c f] [f g] (g)

S: V — I — g. — D I — IV — I —
 T (I — IV — [#IV⁰] IV — V I V

28. 29. 30.—31. 32. 33. 34. 35.

9 #7 8 7 6 7 5 4
 ♭6 — ♭6 4 4 3 ♭7 4 (2) 4 2

(fis c ——— g) c f g c

 → IV (I) V ——— I (→ IV II V I)

(#IV → I) V ——— I (→ IV II V I)

Bezeichnung:

T = Tonika (I. Stufe).

D = Dominante (V. Stufe).

S = Subdominante (IV. Stufe).

VI = Tonikavertreter.

II = Sv = Subdominantvertreter.

VII⁰ = Verminderter Septimenakkord der VII. Stufe, prägnante dominantische Mischform.

#IV⁰ = Strebeform in Gestalt des verminderten Septimenakkords, (und zwar hier #IV⁰ → zu verstehen als #VII⁰ zur Dominante).

Unterstreichung (c) bedeutet: Funktionsbasis für die in der runden Klammer folgenden Akkorde und für die folgenden Akkorde und für die Akkordfolge von der Klammer [an.

[= von der Klammer an wird eine andere Funktionsbasis angenommen.

(—) = innerhalb der Klammer kadenziiert die davorstehende Funktion.

→ = Strebeform.

(—) = Umdeutung des Akkords von einer anderen Funktionsbasis aus.

Nach der Eingangskadenzierung in den ersten vier Takten wendet sich die Tonika über Takt 5–6 zur Dominante, die wieder ihre eigene Kadenz erhält, mit Abschluß in Takt 11. Die nächsten vier Takte (12–15) leiten in gleichartigen harmonischen Wendungen über die II. zur I. Stufe zurück (Sextakkord); die folgende Subdominante (Takt 16) drängt weiter zu einem Abschluß mit dem Tonikagrundakkord (Takt 17 bis 19), der sofort (Takt 20) wieder zur Subdominante umgelenkt wird, als deren ^{b7}V. Die Subdominante wieder zielt auf

die Dominante hin, die in Takt 24 als Orgelpunkt erscheint, und zwar gleich in der (Takt 20 entsprechenden) Gestalt als $\overset{7}{V}$ mit Hinweis auf den Tonikadreitklang; der Orgelpunkt dehnt sich über die Takte 25—31 in plagaler Erweiterung aus. Mit Takt 32 setzt, durch den langen Verzug stark als Abschluß erwartet, die Tonika ein, nun ebenso wie die Dominante (Takt 24) zugleich als Orgelpunkt und als Weisungsakkord auf die Subdominante hin (wie Takt 20), so dem endgültigen Abschluß im Moment ihres Eintretens entgleitend, der nun erst mit der Schlußkadenz über dem Orgelpunkt herbeigeführt wird.

Als besonders harmonisch gesteigert fallen im Präludium zwei Stellen auf: Takt 20—24 und 27—29. Die erste Stelle:

Takt:	20	21	22	23 ¹⁾	24
beziiff. Baßton:	cb_7	f_7	$fisb_7$	$as^{\frac{4}{3}}$	g_7

bringt in Takt 23 innerhalb des Arpeggios $as\ f\ h\ c\ d$ einen, die Akkordtöne verbindenden, Wechsel- oder Durchgangston, den einzigen des Präludiums: entweder h als Wechselnote (Hilfsnote) zu c , wenn dieses als Akkordton gilt ($c = f_5$ oder d_7), oder c als Durchgangston zwischen h und d , wenn h Akkordton sein soll; in diesem Fall wäre der Akkord nicht als $as^{\frac{4}{3}}$, sondern

als $as^{\frac{6}{4}}$ zu bezeichnen, mit dem Grundton $h(b_7)$ und der unausgesprochenen Funktionsbasis g . Das würde, in Stufen ausgedrückt, folgenden Unterschied machen: $db^{\frac{7}{5}}$ ($f^{\frac{5}{b}}$) = $\frac{b}{H}$, Vertreterform der Subdominante, $hb_7 = VII^0$, Vertreterform der Dominante; in Verbindung mit dem folgenden Dominantseptimenakkord ergibt sich der Unterschied, daß im ersten Falle das c , als bedeutsamer Akkordton, nach dem h (Terz) des folgenden Akkords abwärts strebt, ebenso wie das as nach dem g (Grundton), beide Töne, as und c , als Hauptbestandteile zum f -moll-Akkord gehörend, der ja dieser Subdominantform zugrunde

liegt: $\begin{array}{c} d \dots \dots \\ c \xrightarrow{\dots} h \\ f \dots \dots \\ as \rightarrow g \end{array}$. Im anderen Falle hat das h bestimmenden Ein-

1) Grundton des Akkords: $d(\frac{7}{b})$, Baßton der Funktion: $f(\frac{6}{b})$.

fluß. Damit wird das d aus einem harmonischen Nebenton des c zum bedeutsamen Akkordton; es bildet mit h und f den verminderten Dreiklang, der aus dem folgenden Dominantseptimenakkord vorweggenommen wird, oder vielmehr: der ganze Akkord ist dann eigentlich schon der erst im nächsten Takt mit seinem Grundton erscheinende V_7 -Akkord, nur mit as als freiem Vorhalt zu g: $\frac{\text{f}}{\text{h}} \frac{\text{d}}{\text{as}} \text{g}$, formuliert: $(b^2-1)V^7$. Gegenüber dieser

Auffassung, die den as-Akkord klanglich und melodisch von dem folgenden Akkord abhängig macht, sieht die erste Auffassung den Akkord selbständig an (subdominantisches Strebeform) und gegenüberlich zum folgenden. Der Unterschied beider Auffassungen prägt sich beim Spielen darin aus, daß entweder das as und h oder das f und c stärker empfunden und betont werden; man läßt im einen Fall den ersten Akkord über den einen Vorhaltston (as—g) in den zweiten Akkord hineingleiten, oder man stellt den ersten harmonisch selbständig und in seiner Gesamtheit als zum folgenden drängend hin. Gestützt wird die selbständige Auffassung durch den frühesten Entwurf (in der Ausgabe von Bischoff angegeben), in dem die Akkordfolge noch die einfache Gestalt $cb_7-f_7-f_5^6!-g_7$ aufweist, ohne den eingeschobenen $fish_7$ -Akkord und ohne die Verschiebung und prägnante Umstellung des f_5^6 -Akkords in as_3^4 .

Der harmonische Zusammenhang zwischen den für sich betrachteten Takten 20—21 und 23—24 ist ohne weiteres klar:

	Takt: 20	21	23	24
bez. Baßtöne:	cb_7	— f_7	as_3^4	— g_7
Stufen:	I	IV	IV	V
Funktionen:	S	[V I]	s^n	D

Takt 20: Tonika, durch die b_7 zur Dominante der Subdominante (S) geprägt und in diese (Takt 21) hineinschreitend (wobei die Terz der Tonika als Septime der Subdominante festgehalten wird); Takt 23: Subdominante in einer Nebenform (Mollterz und hinzutretende Sexte, s^n), die zugleich als Strebeform auf die Dominante hindrängt. Sehr merkwürdig ist nun der ein-

geschobene Laßt 22: $fisb_7$. Er entsteht aus dem vorigen durch zweifache Alteration: $f-fis$ und $e-es$; beide Töne (fis und es) sind im Zusammenklang natürliche Strebetöne ($fis-g$, $es-d$); ihre Wirkung ist hier aber noch dadurch verstärkt, daß sie bewegungsgemäß in ihre Richtung hineingedrängt werden; man erwartet also durchaus den Zielakkord $g\ h\ d$ (Dominante). Statt dessen bricht der Akkord ab, der as_3^4 -Akkord setzt überraschend von der entgegengesetzten Richtung her ein ($as-g!$) mit der unabweisbaren Hindeutung über die Dominante hinweg zur Tonika. Es sind also zwei Funktionsvorgänge ineinander geschoben: $fisb_7$ zielt — über as_3^4 hinweg — als Hilfsdominanzform¹⁾ zur Dominante g , f_7 — über $fisb_7$ hinweg — zur Nebenform as_3^4 ($=f_6^b$) und weiter über die Dominante zur Tonika.

$$\left. \begin{array}{l} f_7 \dots \dots f_6^b \\ fisb_7 \dots \end{array} \right\} g-(c), \text{ in Stufen: IV}-(\text{IV} \rightarrow D)-\text{IV}_b^6-V^7-I \\ \text{VII}^0 \text{-----D}$$

Der genauere Vorgang ist dabei folgender: Von Laßt 21 her (f_7) erwartet man zunächst die Weiterführung der Septime (e) zur Sexte (d); ist doch die 7 der Subdominante hier nichts anderes als ein Vorhalt zur 6 als dem natürlichen Begleitton der Subdominante, als welcher er auch im Akkord Laßt 25 erscheint. Statt gleich in den eigentlichen Akkordton (d) einzumünden, wird aber die 7 abgewandelt (es), zugleich der Grundton erhöht (fis) und besonders hierdurch die Spannung umgeleitet auf die Dominante (g) hin. Der Vorhaltakkord der Subdominante (IV^{7---6}) verändert sich zu einem Strebeakkord nach der Dominante (VII^0-D). Die nun eintretende S-Nebenform bringt zwar mit dem d den vom Vorhalt e gewünschten Hauptton, reißt dafür aber den Bass sehr eigenwillig über den Zielton g hinaus, um dasselbe g von sich aus ($as-g$) zu verlangen, aber in anderer Bedeutung: Die erst durch ihren Leitton erstrebte

1) Hilfsdominante bedeutet die Dominante einer anderen als der I. Stufe, hier die Dominante der Dominante $D^v = II^{\#}$ Stufe, die an sich Subdominantvertreter ist, $II = Sv$.

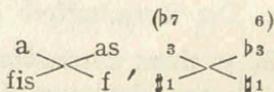
V. Stufe wird durch die dazwischenfahrende Subdominante auf die Tonika hingedrängt, ist damit also nicht mehr eigentlicher Zielakkord, sondern nur in bestimmter Gestalt gewünschter Strebeakkord (Dominante) zur Tonika. Rein melodisch betrachtet sind fis und as nichts weiter als die beiden halben Wechselstöne von g, die den einfachen Schritt f—g durch ihr Dazwischentreten aufhalten und unterbrechen. Es ist dies ein klares Beispiel dafür, wie wenig eine rein lineare Deutung sagen kann; der melodische Schritt erhält nur als prägnanter Ausdruck des harmonischen Geschehens Sinn und Kraft.

Trotz ihrer Gegensätzlichkeit stehen die beiden Akkorde fis_b7 und as_3^4 in näherer Beziehung als es zuerst den Anschein hat. Der zweite entsteht, der einfachsten Stimmführung nach, melodisch aus dem ersten, teils durch Abwandlung, teils durch Auf-

lösung: $\begin{array}{c} b7 \text{ — } 6 \\ 5 \text{ — } 5 \\ 3 \rightarrow b3 \end{array}$. Diese Akkordfolge ist, besonders in ihrer

schlichteren Gestalt: $\begin{array}{c} 6 \text{ — } 6 \\ 3 \rightarrow b3 \\ IV \#1 \rightarrow \#1 \end{array}$, herkommend von der V und

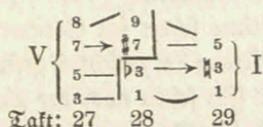
weitergeführt in die I₆, nichts Ungewöhnliches. Man kann also die Akkordfolge ganz unter die Subdominante begreifen. Das Gegensätzliche darin entsteht erst dadurch, daß die Abwandlung fis—f und a—as nicht ruhig vor sich geht, so daß man die Entwicklung des ersten Akkords in den zweiten hinein wahrnehme; vielmehr springen die alterierenden Töne ab, querständig in die gegensätzlichen hinein:



Damit ist aber der einheitlichen Auffassung der Akkorde unter der Subdominante widersprochen, fis_b7 ist als abbrechender dominantischer Strebeakkord zur D gemeint, nicht als Überleitungsakkord zur folgenden sⁿ. Ein direkter melodischer Zusammenhang zwischen den beiden Akkorden ist die starke Bindung durch die Auflösung der b7 (es) in die 6 (d); abgesehen davon, wird aber bei aller Gegensätzlichkeit innerlich die Verschiebung a—as, fis—f mitempfundene. Wir haben also in den Takten 22—23 die Subdomi-

nante in gegensätzlichen Formen auftretend, und zwar in der Weise, daß die erste alterierte Form (fisb^7) dominantische Strebeform zur Dominante ist ($\text{VII}^0 - \text{D}$), die aber von einer zweiten subdominantischen Strebeform, mit dem Ziel über die Dominante zur Tonika, abgelöst wird; die erste Harmonie verlangt den Akkord der V. Stufe an sich, die zweite verlangt ihn nur als Übergang zur Tonika. Beide erstreben also zunächst denselben Akkord (V), nur aus verschiedener Richtung und unter verschiedener Wertung, und so sind sie schließlich verbunden durch das Hinstreben auf ein gemeinsames harmonisches Ziel, ein Vorgang, der der Verbindung der Dominanten mit der Tonika entspricht; das Auffallende, den Kontrast Verschärfende ist die ungewöhnliche Anordnung mit der stärkeren dominantischen Form vor der schwächeren, weil dem Zielakkord klanglich näheren, subdominantischen Form.

Einfacher als die erste Stelle, aber gerade als Parallele interessant, ist die Akkordfolge Takt 27—29. Die Oberflächenzeichnung weist folgende melodische Verschränkung:



Terz und Quinte des Dominantseptimenakkordes (27) schreiten schon zur Tonika 1 und 3, diese zunächst nur als Mollterz; zugleich strebt die V^7 erhöht nach der I^5 , und schließlich tritt der obere ganze Wechselton der $\text{V}^1 = 8$ als melodische Ausbiegung hinzu, nach seinem Ausgangston ($\text{V}^1 = \text{I}^5$) zurückverlangend. Der $\sharp\text{IV}^0$ -Akkord ist so, rein melodisch, als ein Wechselakkord deutbar, bestehend z. T. aus Zielönen, deren einer ($\flat 3$) noch als Klangverschiebung eines eigentlich gemeinten Tones ($\sharp 3$) zu diesem weiterstrebt; ein Teil ist Strebeton, aus dem ersten Akkord heraus alteriert ($\sharp 7$), einer ist Wechselton zwischen dem gemeinsamen Akkordton. Trotz der melodischen Deutbarkeit im einzelnen genügt die Deutung nicht, da die Töne — bei der Eindringlichkeit der Arpeggien — als Gesamtklang

aufgefaßt und in harmonische Beziehung zu ihrer Umgebung gesetzt werden. Takt 28 ist harmonisch genau wie Takt 22 verminderter Septimenakkord auf der #IV mit der Neigung zur V; er wird ohne weiteres auf die Basis: Dominante als deren VII^o bezogen, und das um so mehr, als er von der Dominante ausgehend wieder zu ihr zurückverlangt. Wollte man gleichsam der Trägheit des Akkordes folgen, so wäre die natürliche Be-

wegung: $\begin{matrix} \text{fis-g} \\ \text{c} | \text{h} \\ \text{a} | \\ \text{es-d} \\ \text{(g-g)} \end{matrix}$, zumal, da der Orgelpunkt sich durchsetzen

möchte. So aufgefaßt, bildet der Takt 28 selbst eine Überraschung. Der Orgelpunkt spannt von seinem Eintritt (Takt 24) an mit jedem Takt mehr auf die Einmündung in die Tonika; die Dominantwirkung wird durch den dauernden Verzug der Tonika gesteigert. In dem Moment nun, wo man den Eintritt der Tonika bestimmt erwartet, wird zwar durch Tonika I und b_a ein Teil des Dominantdruckes entspannt, zugleich aber die Spannung nochmals gestaut durch eine, die Dominante selbst dominantisch fordernde Harmonie (VII^o-D); der Dominantakkord, durch die Septime schon im Gleiten zur Tonika, wird aus seiner Trägheitsneigung aufgerichtet, gestrafft, ein entgegen gesetzter Druck hebt die sich schon nach der Tonika ausstreckende Harmonie wieder auf die Dominantbasis zurück, indem ein Akkord aus der übergeordneten Funktion einsetzt, mit Trägheitsneigung zur Dominante. Die sinnfälligste, markanteste Auszeichnung dieser Umwandlung ist die Alteration der abwärts gerichteten Dominantseptime (f-e), in den aufwärts gerichteten Leitton zur Dominante (fis-g). Die momentane Autorisierung der Dominante durch ihren eigenen Leitton, wenn dieser aus der Dominantseptime alteriert wird, ist immer sehr eindringlich, erhält hier aber ihre besonders auffallende Wirkung dadurch, daß der Dominantdruck schon durch längeren Tonikaverzug gestaut ist.

Auch in der Fortführung des fis₇-Akkords liegt eine Eigenwilligkeit. Zwar erreicht das aus f alterierte fis seinen Zielton g, aber diesen nicht als Grundton der erwarteten Dominante,

sondern als Quinte der schon vorher gewünschten, jetzt unvermutet erreichten Tonika (wenn auch noch immer über dem Orgelpunkt V). War der Eindruck des $fisb_7$ -Affkords der eines überraschenden Aufschubs, so haben wir jetzt eine überraschende Erfüllung, die um so strahlender wirkt, als die Tonika gleichsam freiwillig, aus eigener Kraft erscheint. Der markante Schritt ist hier der von es nach e, von der abwärts gerichteten (b7) = Mollterz der Tonika (I), zur urtümlichen, autokraten Durterz der Tonika; dieser Schritt bringt das Stolze, Leuchtende in die Tonikaharmonie, was sie als bloßer Mündungsaffkord der Dominante nicht hätte. Der ganze $fisb_7$ -Affkord wird nun vom C-dur-Affkord her rückwärts umgedacht als subdominantischer Strebeaffkord auf die Tonika hin, und zwar ideell hergeleitet von der subdominantischen Nebenform IV_5^6 : das es im $fisb_7$ -Affkord nimmt, in seiner Eigenschaft als Strebeton zum e den Charakter von dis an¹⁾.

$$IV \left(\begin{array}{c} 6 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \end{array} \right) \begin{array}{l} \xrightarrow{\#6} \\ \xrightarrow{1} \\ \xrightarrow{3} \\ \xrightarrow{\#1} \end{array} \begin{array}{l} = b3 \cdot \cdot (3) \\ = 1 \\ = 5I \end{array}$$

Ähnlich wie in der ersten Stelle zielt auch hier eine Dominantform (V^7) über eine Subdominantstrebeform ($\#IVb_7$) zur Tonika. Der subdominantische Strebeaffkord tritt aber als dominantischer Wechselaffkord der Dominante selbst auf ($VII^0 - D$) und erst das Einsetzen der Tonika läßt ihn rückwärts als Strebeaffkord zu dieser hin erscheinen, wobei unmittelbar das es, mit

1) Jede Mollterz ist im Zusammenhang mit der folgenden Durterz, deren Strebeton, nur daß sie trotzdem im Mollaffkord als dessen Bestandteil, als Terz des Grundtons in anderer Schattierung, harmonisch gebunden ist und selbständig gewertet wird; sobald sie aber aus dem Mollaffkord heraustritt, also die klangliche Vereinigung mit der Quinte zum Dreiklang gelöst wird, tritt ihr Charakter als Strebeton schärfer hervor. Von e aus rückwärts gehört, wirkt hier das es als dis, von d alteriert. Wenn Bach trotzdem es schreibt, so prägt sich darin sein tonales Empfinden insofern aus, als er, vom V_7 -Affkord herkommend, den $fisb_7$ -Affkord auf die Dominante bezieht, in der oben geschilderten Weise; er denkt das es nicht sofort als bloßen Strebeton zu e, sondern als Septime zu fis oder Mollterz zu c, d. h. harmonisch, nicht linear.

— Die melodisch-rhythmische Gliederung der Kadenz in die beiden analogen Vorgänge VI—II und V—I wirkt auch wieder deshalb so zwingend, weil darin die innere Struktur stark zum Ausdruck kommt: das Anheben der Tonika in ihrer Nebenform und ihr Ausschreiten zum eigenwilligen S-Beretreter, die Rückkehr zur Tonikagrundform über die Dominante; die Rhythmik von Arsis und Thesis liegt in der Akkordfolge beschlossen, sie braucht nur gestaltet zu werden und wirkt dann mit elementarer Kraft. Die solcher Weise gegliederte Akkordgruppe (VI—II... V—I) bildet gleichsam einen kurzen Wechselgesang der Akkorde: auf den anhebenden Vorderatz der ersten beiden antwortet der gleichgestaltete Nachsatz der beiden letzten; die harmonische Gruppe der vier Takte ist in ihrer besonderen rhythmisch-melodischen Gestaltung ein „antiphonisches“ Glied.

Die zweite rhythmische Taktgruppe (Takt 12—15) ist gleichfalls ein antiphonisches Glied und geht im Grunde auf dieselbe Harmoniefolge (VI II V I) zurück. Takt 12 ist die spezifische Dominantmischung der Molltonart: Dominantterz \sharp_3^5 ($V = \sharp 7$, Leitton) und Subdominantterz \flat_1^3 ($IV = \flat 6$, Strebeton abwärts), kurz bezeichnet als verminderter Septimenakkord (VII^0). Gemischt aus D- und s-Bestandteilen, $VII^0_{\flat 5}^{\sharp 3}$ D, tritt er, je nach der Lagerung der Töne und nach dem Zusammenhang bald mehr mit Dominant-, bald mehr mit Subdominantcharakter auf; hier leitet er zur II. Stufe (Takt 13), als deren hilfsdominantische Nebenform mit S-Charakter (Quinte g im Bass) und wird mit der II. zusammen als funktionelle Einheit erfaßt. Hervorgehend aus dem Abschlußakkord der vorigen Gruppe (g h d), wandelt der VII^0 -Akkord, seinem eigenen Charakter entsprechend, jenen in die tonartgemäße Subdominante der vierten II. Stufe ($v = \frac{S}{II}$), zu der er ja selbst ($\frac{V^{II^0} = \frac{S+D}{II}$) als dominantisierte Subdominante auftritt (g im Bass!). Die beiden anderen Takte (14—15) bilden die analoge Einheit auf der Basis der I. Stufe:

Takt: 12 13 14 15 → →
 $\sharp I^0 - II \quad VII^0 - I = s \quad II \sim s \quad I$ oder $[VII^0 - Sv \sim [VII^0 - T^1)$.
 5 3—5

Der verminderte Septimenakkord läßt sich, unbeschadet seiner S-Bestandteile, als eine selbständige, aus der Terz der Dominante (Leitton) herauswachsende Nebenform der D ansehen: (V), wobei der Grundton der V, also der eigentliche Basis^{3°}ton der Funktion, nicht mitklingt. Entsprechend wäre Sv: $VII^0 = (VI)$, und Takt 12–15 wäre auf der Basis $\sharp 3^0$ Tonika: $(VI) II \dot{=} (V) I$.

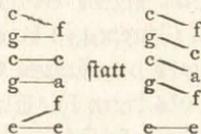
Die ganze Gruppe stellt also wie die erste eine zweigliedrige Kadenzierung im Sinne von VI—II . . . V—I dar, wobei die harmonische Analogie der beiden Teile durch die gleichartige eindringliche melodische Gestaltung stark herausgearbeitet ist (vgl. Fig. 2). Der Zusammenhang zwischen beiden Teilen ist nicht nur der stark melodische und klangliche der abwärts alterierten 6— $\flat 6$ neben zwei liegenden Tönen und einem auschreitenden Ton (6—7—8); das Wesentliche ist vielmehr die Umwandlung des Subdominantvertreter⁷s in die dominantische Nebenform VII^0 und damit die Umkehr zur Tonika. Diese Umkehr wird aber zugleich als Rückkehr empfunden, indem selbst bei der ganz auf den S-Vertreter zugespitzten Nebenform $\sharp 1^1$ die Abstammung von der Tonika herausgeföhlt und so der Schlußakkord der Gruppe harmonisch-funktionell auf den Anfangsakkord bezogen wird. — Die Verbindung zwischen dem 2. und 3. Glied der Gruppen (Sv und D) ist in der ersten Gruppe die starke dominantische $\sharp V-I$, in der zweiten Gruppe wandelt sich die II. Stufe in den Mischakkord der VII. Stufe, mit dem dominantischen Leitton mehr als Übergang denn als Gegensatz. Das Besondere dieser Gruppe ist daher auch ihr

¹⁾ 5, 3 unter der Stufenbezeichnung heißt: Quinte, Terz im Bass. — ist derselbe Ton. → dominantisch strebend (Leitton). [bezieht die Stufe auf die folgende Funktion. ~ klangähnlich, d. h. ähnliche funktionelle Bedeutung.

stärkerer melodischer Zwang, die zielgewissere Bewegung im Einzelnen, die sich auch schon in der Verbindung mit dem vorhergehenden G-dur-Akkord kundtut. Die Terz dieses Akkords (h) spaltet sich in b und cis, mit dem b abwärts nach a gleitend, mit cis nach d auschreitend. Das erreichte a im d-moll-Akkord tut nun klanglich dasselbe, wenn auch die reale Stimmführung andere Wege geht; aber das Ohr richtet sich hier wie so oft mehr nach der klanglich-natürlichen als nach der realen Stimmführung: wir hören das a, ebenso wie das h vorher, sich in einen abwärts gleitenden (as) und einen aufwärts schreitenden Ton (h) spalten, ein inner-melodischer Vorgang, der die antiphonischen Glieder dieser Gruppe miteinander und die ganze Gruppe mit dem Vorhergehenden verflucht. Die erste Gruppe (Takt 5—8) schmiegt sich dagegen nicht so an das Vorausgegangene an, wengleich das a in der Mittelstimme das g vorher im einfachen Sekundschritt fortsetzt und die Grundterz c—e liegenbleibt. Aber der Sekundschritt ist unwirksam gegenüber dem melodisch unvermittelt anhebenden a der Oberstimme, ein Beginn, der gerade über der beharrenden Grundterz auffällt und einen melodischen Gegensatz zu dem Abschluß vorher bildet. In der zweiten Gruppe, wo die Harmonie sich gewaltsam verschiebt ($D - \overset{\text{VII}^0}{\text{sv}}$), setzt dafür eine engste melodische Einzelverbindung ein; dort, wo die klanglich-harmonische Bewegung sehr gering ist (Takt 4—5, T—Tv), tritt die Melodik um so gegensätzlicher auf, indem der Akkord über dem gleichen Grundklang mit einer besonderen Wendung neu ausholt. Die melodische Ausdruckskraft dieser Wendung beruht darauf, daß der Ton, der die Wendung vollbringt (a), durch seinen melodischen Anspruch in der Oberstimme hervorgehoben ist und damit das Gewicht als Grundton des Akkords (VI) erhält, das in ihm nicht gefühlt würde, wenn er nur als einfache Sekunde von g aus weiterginge. Er schreitet mit dem, eigentlich in der Bassstimme heimischen Grundschritt a—d hinüber zum Grundton des nächsten Akkords, so die Kraft der Grundtonführung in die Oberstimme verlegend.

Funktionell ist der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden

rendem g) der Grundton der Dominante: d erwartet wird, c also tonalmelodisch nach d geführt wird; daß es außerdem beharrend mit d zusammenklingt, ist eine Überraschung, die zugleich Druck und Spannung erzeugt; noch stärker ist diese Spaltung bei der analogen folgenden Stelle $h < \overset{c}{h}$ spürbar, weil h als Leitton das c melodisch fordert, was einen Zusammenklang eigentlich überhaupt ausschließt, während vorher das c mit dem kontrastierenden d als Dominantseptime harmonisch verschwifert werden kann. Eine dritte Stelle der klanglichen Führung innerhalb der realen Polyphonie ist Takt 15—16



Mir scheint in Bachs Stimmführung bei diesen Stellen ein Hinweis darauf gegeben, wie seine Polyphonie hier und in ähnlichen Stücken aufzufassen ist: weniger als ein nach melodischen Regeln fest normiertes Gefüge wie bei den alten Kontrapunktisten, sondern als ein freies, motivisches Walten melodisch-rhythmischer Gedanken über dem festen Untergrund einer in sich logischen und ausgewogenen Harmoniefolge, wie sie auch im künstlichsten Kontrapunktischen Gewebe immer sich als ideelle klangliche Führung der Töne geltend macht. Man muß sich Bachs Polyphonie oft wie mit vielen selbständigen Instrumenten ausgeführt denken; auch dort, wo scheinbar die Stimmenanzahl streng beobachtet ist, fordert die klangliche Führung, daß bald gleichsam zwei unisono spielende Instrumente sich teilen, bald Instrumente mit verschiedener Stimme sich vereinen, so im Klangresultat, dem einfachen Akkord, den Eindruck der gleichen Stimmenanzahl während, in der Verschlingung der Instrumente aber die ideelle Tonbewegung und unbegrenzte latente Polyphonie zur Anschauung bringend.

Der Gesamtverlauf stellt sich als eine freie Gruppierung eng verbundener Harmoniefolgen dar. Die beiden großen Hauptgruppen sind die harmonisch fließende Takt 1—23 und die in

den beiden Orgelpunkten gesammelte Takt 24—35. Die erste Hälfte ist in der Hauptsache mit Hilfe der typischen Kadenzform (I) II—V—I gegliedert, deren besondere rhythmische Anwendung mit dem Ausgangsakkord VI und (VI) die beiden antiphonischen Glieder sind. Die Eigenart dieser Kadenzform liegt in der zwiefachen Wirksamkeit der II. Stufe. An sich selbständige Subdominante der parallelen Molltonart (Basis VI. Stufe), ist die II. Stufe zugleich klangliche Nebenform (Vertreter) der Subdominante (Klanggemeinschaft der Terzen: $IV_1^3 = II_3^5$) und steht im Dominantverhältnis zur Oberdominante. (Die II. Stufe ist die Quinte der V. Die Dominantbeziehung, die ja in der Hauptsache eine in den Grundtönen ausgesprochene allgemeine Bewegungsspannung ist, wird auch dann empfunden, wenn der Akkord nicht die prägnante Form des Durakkords hat.) So greifen die Harmonien bei der Folge II—V—I in der Weise funktionell ineinander, daß die II. Stufe, dominantisch mit der V. verkettet, zugleich als S-Vertreter über die V. hinweg auf die Tonika weist:

$$\begin{array}{c} \text{II} \text{---} \text{V} \text{---} \text{I} \\ \text{Sv} \text{---} \text{---} \text{T} \\ \text{[V} \quad \text{ID---T} \end{array}$$

Dieses ganz eigentümliche harmonische In- und Übereinandergreifen möchte ich seines typischen Auftretens wegen mit einem besonderen Namen als „Funktionsverband“ bezeichnen, und zwar als „einfachen“ gegenüber dem von der Tonika ausgehenden „geschlossenen“ Funktionsverband: I II VI, und der durch die IV „gedehnten“ Form IV~II VI¹). Geschlossene Funktionsverbände sind die Takte 1—4 (die besonderen Akkordformen werden weiter unten besprochen) und Takt 7—11, hier auf der Dominantbasis g mit Dehnung (V [I~] VI II V = D: I [IV~] II V̂[#] I). Beide Funk-

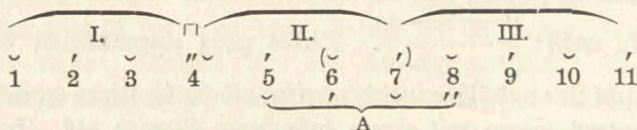
1) Gegenüber dem einfachen Basisdreiklang der S sind ihre Nebenformen (Vertreter, Mischakkorde) melodisch eindringlicher. Die erhöhte melodische Spannkraft mindert zwar die funktionelle Wucht der einfachen Funktionsharmonie, steigert aber die Bewegungsintensität der einzelnen melodischen Schritte. Daher wirkt die Nebenform als Differenzierung, Verschärfung des Basisakkords, und bei einer Aufeinanderfolge (IV—IVⁿ) als die bewegungsgemäß bedeutsamere, so daß der Basisakkord selbst nur als vorbereitender Ausgangsakkord erscheint.

tionsverbände sind aneinandergeschlossen durch den einfachen gedehnten Verband der Takte 4—7 (I~VI IIV=D: IV~II VI); diese Gruppe schiebt sich also in die antiphonische Gruppe 5—8 hinein. Die Takte 1—11 hängen demnach folgendermaßen zu-

sammen: $\overset{\text{I.}}{\underbrace{1-4}} \overset{\text{II.}}{\underbrace{4-7}} \overset{\text{III.}}{\underbrace{7-11}}$ I. geschlossener Verband, II. gedehnter

Verband, III. gedehnter geschlossener Verband, A übergreifendes antiphonisches Glied.

Das Eigenartige dabei ist, daß der Abschluß jeder Gruppe zugleich der Beginn der nächsten ist; d. h. keine Gruppe wird als solche gesondert hingestellt, sondern eine geht unmittelbar in die andere über. Die Folge davon ist eine rhythmische Stauung in den Taktfolgen an den Übergangsstellen. Der betonte Abschluß der ersten Gruppe ist zugleich anhebender Takt der zweiten Gruppe, und als solcher gefolgt von einem wiederum betonten, so daß sich zwei betonte Takte folgen (4—5).



Mit dem 5. Takt setzt aber die Antiphonie ein, die sofort ihren eigenen Rhythmus mitbringt, und zwar durch die Betonung nun wieder des 6. Taktes, der in der II. Gruppe unbetont wäre; der 7. Takt hat eine leichte Betonung in der II. Gruppe. Der 8. Takt ist stark betont als Abschluß der Antiphonie, innerhalb der III. Gruppe aber auftaktig, wodurch Takt 9 wieder eine Betonung erhält; erst mit den Takten 10—11 schwingt der Rhythmus mit deutlicher Hebung—Senkung auf die Dominante aus (D:V—I). Das Gegeneinander der Gruppenrhythmen ergibt folgenden Gesamtrhythmus: $\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{8} \overset{\cdot}{9} \overset{\cdot}{10} \overset{\cdot}{11}$; dabei bedeuten die liegenden Striche, daß hier die Betonung und der Rhythmus gleichsam in der Schwebe gehalten sind. — Es tritt bei diesem Versuch, den Verlauf zu rhythmisieren, deutlich zutage, wie Bach eine Gliederung vermieden hat, wie er im

affords wird in den folgenden Afford hineingehalten und von dem als Sekunde auftretenden neuen Grundton in der Zielrichtung der neuen Funktion abgedrängt (affordlich abgedrängter Nachhalt).

Figur 3. Die wesentlichen harmonischen und melodischen Vorgänge im einzelnen, bis zum ersten Orgelpunkt.

Takt: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
 beziff. Baßton: c c₂⁶ h₅⁶ c e⁶ c₂^{#4} h⁶ h₂⁴ a⁷ d_{#⁷}

Affordverlauf: I II—V—I I(VI)—II—V—I I—VI—II—
 (Basis: Tonika). 1— 3 1 1 3 1 3 1 3 1

Takt: 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.
 g g_b^{#5} f⁶ f_b⁵ e⁶ e₂⁴ d⁷ g⁷ c

X $\left[\begin{array}{l} V > \#I^0 \mapsto II > VII^0 \mapsto I - IV \sim II - V - I > \\ 1 \xrightarrow{5} 3 \xrightarrow{5} 1 \xrightarrow{3} 3 \xrightarrow{5} 1 \xrightarrow{3} 3 \xrightarrow{5} 1 \xrightarrow{3} 3 \xrightarrow{5} 1 \end{array} \right.$

Takt: 20. 21. 22. 23. 24.
 e_b⁷ f⁷ fis_b⁷ as₅⁶ g⁷

I \mapsto IV $>$ #IV \mapsto #IV₁ \mapsto V

- Zeichenerklärung: 1,3 unter der römischen Ziffer (Stufe) = Grundton oder Terz im Baß, I ist also der Sextakkord = III in der Generalbaßbezeichnung, und = I₆ in W. Klattes Affordbezeichnung.
- beharrender Affordton \searrow als abgedrängter Nachhalt (Septime, wenn nicht besonders angegeben).
 - Verbindung im Sinne von II—V, innerhalb eines Funktionsverbandes.
 - Verbindung im Sinne von V—I + Dominantgegensatz im Sinne von IV + V (Subdominante über die Dominante zur Tonika gerichtet).
 - Verbindung im Sinne von I—IV.
 - ~ Klangähnlichkeit, Funktionsgemeinschaft (Vertreter, Nebenformen, in Verbindung mit der Stammfunktion).
 - a) \mapsto b) \mapsto c) \mapsto Verbindungen mittels Strebeformen; alterierte anstelle diatonischen Afforde.

- a) \rightarrow Verbindung mittels dominantisch geschärfter Strebeform, Hilfsdominante, entstanden teils durch Erhöhung einer diatonischen Moll- zur Dur-3, und damit zum Leitton (Dominanterz) einer neuen Stufe, teils mit Hilfe des erniedrigten Leittons; im ersten Falle entstehen die Hilfsdominanten der Dominante und der Vertreter, im zweiten der Dominantseptimenafford der Subdominante (S: $\overset{b7}{V}$).

Beispiele:

$$\begin{array}{ccc} 3 - \#3 = \#3 & & 3 - b3 = b7 \\ \text{(II)} \quad \text{D: V} \dots \text{(I)} & & \text{(V)} \quad \text{(I)} = \text{S: V} \end{array}$$

in Cdur: f—fis, Leitton nach g h—b, Dominantseptime in f

- b) \rightarrow Verbindung mit subdominantisch geschärfter Strebeform (erniedrigte Durterz als Mollterz der Subdominante).

\rightarrow subdomin. Strebeform in Verbindung mit der Dominante, aber auf die Tonika gerichtet, also zugleich Dom.:Gegensatz.

- c) \rightarrow Verbindung mittels dominantisch gemischter Strebeform z. B. VII⁰.

\rightarrow Umwandlung einer Funktion in eine Strebeform (zugleich Klangähnlichkeit, Funktionsgemeinschaft).

Fehlendes Verbindungszeichen: Funktionsunterbrechung, Folge von stehender und anhebender Funktion. — Nebenbeziehung, mitwirkende Eigenschaft.

$\overset{b3 \ \#3}{\text{VI}}$ Moll-3 des vorhergehenden Affords vereinigt mit Dur-3 der (VI) eingeklammerten, nicht mitklingenden Stufe. Die letzte 3 ist der Grundton, die erste die verminderte Septime des VII⁰ Affords. Die eingeklammerte Stufe wird als eine Dominante, ihre Terz also als Leitton gewertet.

Takt 2: c, als nachgehaltener Grundton der Tonika, abgedrängt durch d, den Grundton des S-Vertreters (II. Stufe), in der Richtung: Dominante (Funktionsverband). Takt 6: c, vom 4. Takt her als Grundton der Tonika beharrend, ebenso abgedrängt durch d, diesmal unterstützt durch das aus f erhöhte fis, wodurch die II. Stufe zur Hilfsdominante der V. (g) geschärft wird; c wird als Dominantseptime in die Harmonie einbezogen, wodurch die melodisch-abdrängende Wirkung gemildert ist. Um so stärker ist der Funktionswiderstreit in Takt 8 ausgeprägt, wo auf die Dominanterz (h) das Tonika-c in scharfer kleiner Sekunde auftrifft. Takt 11–12 und 13–14 enthalten auch abgedrängte Nachhalte, wenngleich hier der Vorgang komplizierter ist. Die abgedrängten Töne sind weniger die nachgehaltenen Grundtöne g und f, als die Terzen h und a,

Cembalo entsprungen, und da Bach es war, der sich durch das Instrument anregen ließ, wurde auch ein geniales Musikstück daraus. Die Folgerungen sind: Das Stück ist erstens zur Wiedergabe an das alte Instrument gebunden, für das es eigens geschrieben wurde. Zweitens ist der Wechsel der Klaviaturen bestimmend nicht allein für die Wiederholung, sondern auch für den Charakter der Arpeggien; das wiederholte Arpeggio, die zweite Takt Hälfte, wirkt durch die verschiedene Registrierung als Echo der ersten. Dieser Wirkung müßte bei der Übertragung des Präludiums auf ein anderes Instrument Rechnung getragen werden. Will man also diese historische Auffassung auf das Klavier anwenden, so müßte man die Echowirkung durch fortwährenden dynamischen Wechsel zu erreichen suchen, so daß die zweite Takt Hälfte jedesmal als Nachhall der ersten erschiene. Das wäre mit Hilfe des Dämpferpedals auch ohne Änderung des Anschlags möglich. Es gibt aber noch eine andere Lösung, die zugleich mit einem, der Cembalotechnik analogen, manualen Wechsel verbunden ist: man versetzt die zweite Hälfte des Taktes um eine Oktave höher. Die höhere Lage bringt an sich eine Echowirkung im Sinne eines anderen Registers hervor, ohne daß man den Anschlag zu ändern braucht, und der instrumentale Sinn der Studie ist gewahrt. Vor allem aber findet diese Spielweise eine musikalische Rechtfertigung aus dem Präludium selbst. Der vorletzte Takt bringt bei der üblichen Spielart auf dem Klavier das Arpeggio plötzlich in einer höheren Lage, während sich der Verlauf des Stückes von der Hälfte an tiefer bewegt hat, und auch zuletzt kein Anlaß vorliegt, die tiefe Lage zu verlassen (vgl. den frühesten Entwurf, der in der tiefen Lage schließt). Die plötzliche hohe Lage wirkt überraschend, ja störend, da die beiden Schlußakte doch nicht voluminös genug sind, um der ganzen Entwicklung der zweiten Hälfte entgegenzuwirken und den Eindruck des nach der Tiefe drängenden Verlaufs aufzuheben. Wechselt man nun von vornherein die Oktavlage des Arpeggios, so ergibt sich von selbst, daß der dritte Takt in der Tiefe, der vorletzte in der Höhe gespielt wird, und so fügt sich die sonst abgerissenen klingende Harmonie des vorletzten Taktes

ohne weiteres an den vorhergehenden an und bringt ebenso selbstverständlich und notwendig den Abschluß in dieser höheren Lage.

Trotzdem sich diese Auffassung und Art der Wiedergabe aus dem Stück selbst rechtfertigen läßt, ist sie doch nicht unbedingt die einzig mögliche und richtige. Zunächst muß ausgesprochen werden, daß auch dies Präludium nicht nur eine Studie ist, so wenig wie die Inventionen und die Kunst der Fuge. Es ist ein Musikstück, das ein musikalisches Leben in sich birgt, flutend, drängend, verweilend, voll Erwartungen, Spannungen, Erfüllungen, wie das in der Betrachtung des harmonischen Verlaufs näher ausgeführt ist. Dieses musikalische Leben will zum Ausdruck kommen, und dazu ist erforderlich, daß schon das Arpeggio selbst nicht einfach als ein zerlegter Akkord in gleichgültiger Brechung hingelegt und wiederholt wird, sondern daß man die in ihm latente Bewegungsspannung durch die Dynamik zum Ausdruck bringt. Musikalisch ist es durchaus nicht notwendig, das Arpeggio als Anruf und Nachhall aufzufassen. Vielmehr liegt es nahe, gerade im Gegenteil die zweite Takt Hälfte als Auftakt anzusehen, also mit der folgenden ersten Takt Hälfte zu einem „Taktmotiv“ zu vereinen; so wäre das Verhältnis von Arsis und Thesis und damit ein Spannungsmoment, eine Bewegungsintensität gegeben. Diese Deutung entspricht nicht allein dem natürlichen rhythmischen — und bei Bach besonders ausgeprägten — Prinzip der auftaktigen Wertung aller, auch scheinbar geradtaktiger Rhythmen, sie läßt sich sogar gerade für fortlaufende Arpeggien rechtfertigen auf Grund der Vergleichung von Arpeggienstellen in den Sonaten und Suiten für Solovioline und Cello. Im Allegro der 3. Sonate für Solovioline sind die Arpeggien des 1. und des 5.—6. Taktes nicht als einfache Akkordbrechung zu verstehen, sondern als eigenartige melodisch-thematische Gestaltung, wie sich schon im 2. Takt aus dem Wechsel in Figur und Rhythmus ergibt. Hier tritt die Echowirkung in ihrem eigentlichen Sinn auf, daß nämlich ein besonders gestalteter, eigenartiger Anruf wiederholt wird, und diese Wiederholung zur rhythmischen Gliederung des

Verlaufes dient. In Gegensatz zu dieser Wiederholungsform stehen alle Wiederholungen, die nur dazu dienen, ein Arpeggio auszubreiten, das im Grunde als einfacher Akkord vorgestellt wird; die Akkordbrechung, zumal wenn sie in derselben Weise dauernd wiederkehrt, ist motivisch nicht reizvoll genug, um ein fortwährendes Echo zu rechtfertigen; was hier der Wiederholung Sinn gibt, ist ein anderer Faktor. Besonders anschaulich ist das Präludium der ersten Cellosuite, weil es in der Struktur des Arpeggios dem C-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers gleicht (innerhalb des Taktes wiederholte $\frac{8}{16}$ -Figur, vom Bass ausgehend); ja ein Takt weist genau dieselbe Arpeggiogestalt auf wie der 23. Takt des C-dur-Präludiums. Beim Cello ist aber durch das Instrument selbst nicht der geringste Anlaß zu einer Wiederholung in anderer Klangfarbe oder überhaupt zu einer Wiederholung gegeben. Kein Cellospieler würde auf den Gedanken kommen, mit den beiden gleichen Arpeggiogestalten eine Echowirkung hervorzurufen; er würde damit den ruhigen Fluß des Ganzen zerstören. Dasselbe gilt für die Arpeggien im Anfang des Präludiums der 4. Suite für Cello. Hier wiederholen sich sogar die ganzen Takte, so daß die Vorstellung jedes zweiten als Nachklang des ersten noch näher läge als bei den anderen Stellen und auch in unserem C-dur-Präludium, wo die Wiederholung in den Takt hineinfällt, also schon äußerlich die beiden Arpeggien als eine harmonische Ausbreitung zusammengehalten sind.

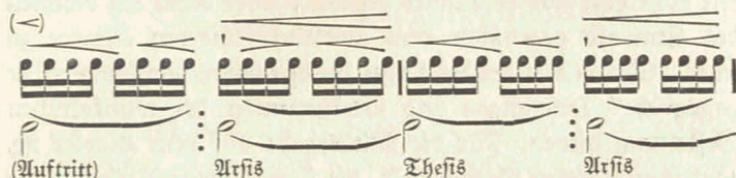
Die Deutung der wiederholten schlichten Arpeggien kann musikalisch keine andere sein als die des wiederholten einfachen Akkords. Für eine bestimmte Art getragener Arien oder entsprechender Instrumentalsätze war die Begleitung in einfachen wiederholten Akkorden üblich. Das Charakteristische dieser Bewegung ist das ruhige Schreiten, der Bewegungsvorgang, der unmittelbar gemäß dem körperlichen Vorgang des Fußanhebens und -niedersetzens in der Akkordfolge empfunden wird, der Wechsel zwischen Anheben und Auftreten, Arsis und Thesis. Diese Empfindung kann natürlich erst einsetzen, wenn die ganze Taktzeit in mehrere, mindestens zwei Taktphasen aufgelöst wird,

die als Komponenten der Bewegung wahrgenommen werden. Das wiederholende Arpeggio zerlegt also die Takt- (oder Zweitakt-) Bewegung im Sinne des schreitenden Rhythmus; es hat nicht nachhallende, sondern im Gegenteil anhebende, ausholende, vorausschwingende Bedeutung, d. h. es stellt den rhythmisch bedeutsamen Auftakt dar und ist demgemäß voll innerer Spannung, die sich in einer intensiveren Tongebung auswirkt.

Aufgabe der dynamischen Gestaltung ist es also, die Arsis-Thesiswirkung der Arpeggien irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Dazu mag folgende Betrachtung dienen: Der Akkord, der dem einsetzenden Arpeggio zugrunde liegt, ertönt vollständig erst mit dem fünften Sechzehntel, das zugleich als höchster Ton eine natürliche bevorzugte Stellung hat. Demgemäß wird das einsetzende Arpeggio zum 5. Sechzehntel hindrängen und dynamisch sich daraufhin steigern müssen, soll das Arpeggio nicht von vornherein als ein mattes Ausklingen des Baßtons bewirken. Die drei folgenden Sechzehntel (6—8) können gemäß ihrer rhythmischen Leichtigkeit nur als Nachschwingen der vorhergehenden drei Sechzehntel gelten, was wieder voraussetzt, daß diese den Hauptschwung erhalten. Die erste Arpeggienfigur wäre also dynamisch so zu geben . Die

Kontrarhythmik zwischen dem natürlichen Gewicht des Einsatzes und der vom Einsatz sofort auf das 5. Sechzehntel hinaufdrängenden und dieses hervorhebenden dynamischen Wertung verleiht der Figur ihre innere Spannung. Die zweite Arpeggienfigur setzt nun mit intensiv betontem Grundton ein, als dem eigentlich schreitenden, die Bewegung anhebenden Ton; ihm folgt das Arpeggio als ausschwingende Bewegung; hier würde eine Steigerung in den Sechzehnteln die Wirkung des Baßtons aufheben, der unter der Harmonie weiterklingen, sie bis zum nächsten Einsatz hinübertragen muß, damit er als zum Niederschlag ausholend empfunden wird. Immerhin wird die Intensität des Baßtons wenigstens in den letzten drei Sechzehnteln sich fühlbar machen, sie werden im Sinne des Auftakts dynamisch auf den folgenden Einsatz hin gesteigert. Es ist zu bemerken, daß

hier mit der dynamischen Wertung mehr die Intensität, die innere Spannung gemeint ist, als die tatsächlich in Wirkung tretenden Stärkegrade. Die ganze Arpeggiofolge lautet dann dynamisch und phrasiert folgendermaßen:



So erhält das Arpeggio an sich Leben und muß, konsequent durchgeführt, gerade in seiner Gleichförmigkeit die stetig flutende Wirkung hervorbringen, die dem harmonischen Verlauf entspricht. Zugleich ist es auch nicht nur möglich, sondern natürlich, die Arpeggien breit zu spielen und durchweg mit kraftvoller Tongebung, wie es auch der Würde eines ersten Präludiums ansteht.

Die dynamische Gestaltung des Gesamtverlaufs, gemäß den harmonischen Vorgängen, ist folgende: Die ersten vier Takte gleichmäßig; der 5. Takt hebt an innerhalb der Antiphonie, wird also auf den 6. hin gesteigert, die nächsten Takte beruhigen sich gemäß der Kadenzierung auf der Dominante (Takt 11). Der nächste Takt bringt mit der gewaltsamen Umbiegung eine intensive Steigerung, der in den Takten 13–15 Beruhigung folgt. Takt 16 (c^7) wieder steigernd, der f^7 -Takt darauf stark spannend, die beiden folgenden, besonders in ihren Baßtönen (fis — as) intensiv herausgehoben; der auslösende g^7 -Takt entspannt, dann Steigerung auf dem immer intensiver betonten Orgelpunkt, die Takte 27–29 besonders herausgehoben mit dem Höhepunkt im 29. Takt; danach, bei immerwährendem Forte, ruhiges Hineinschreiten in die Tonika, deren Baßton bedeutungsvoll hervorklingen muß, und dann folgt die harmonisch zusammengedrängte und melodisch vom Arpeggio abweichende Kadenz, in der die Bewegung des Ganzen gleichsam aufgefangen wird: ein breiter, starker Abschluß ohne Ritardando.

Will man das Präludium auf einem Cembalo wiedergeben,

so ist selbstverständlich die Spielweise mit dem Klaviaturwechsel das Natürliche. Ob und wie weit es möglich ist, dynamisch den Forderungen des musikalischen Inhalts gerecht zu werden, das zu beurteilen ist Sache des Cembalospielers; ist diese Möglichkeit nicht oder nur beschränkt gegeben, wäre darin ein Nachteil des Cembalo gegenüber dem ausdrucksfähigeren Klavier zu sehen. Ebenso wie bei der Orgel können dann nur sinngemäße „agogische“ Dehnungen und Verkürzungen der musikalischen Gestaltung dienen. Für die Wiedergabe auf dem Klavier ist, vom musikalischen Standpunkt, die Cembalotechnik nicht maßgebend; vielmehr gestattet das Klavier vermöge seiner Anschlagsdynamik die musikalisch reichere Wiedergabe, bei der an Stelle der Nachhallwirkung die Scheidung in Arsis und Thesis tritt.

Bei der dynamischen Gestaltung wär es aber unbedingt falsch, jeden einzelnen melodischen oder harmonischen Vorgang zu nüancieren; der große Rhythmus des ganzen Stückes, die weitschwingende Bewegung, würde dadurch gestört, wenn nicht vernichtet. Es könnte hiernach scheinen, als sei dann auch die Erkenntnis der Einzelvorgänge unnötig, ja schädlich; und in der That kann sie schaden, wenn man darin befangen bleibt und den Blick für die Architektur des Ganzen verliert. Andererseits schafft aber die Erkenntnis bis ins Kleinste überhaupt erst die Möglichkeit, die Architektur des Ganzen von innen heraus zu erleben und lebendig zu gestalten, die monumentale Gleichförmigkeit der Bewegung durch das Erfühlen der inneren harmonischen Vorgänge zu beseelen. Die klare Erkenntnis setzt sich in wahres Gefühl um, und das wirkt sich unmittelbar im Spiel aus, ohne daß jede Einzelheit eines erkannten Vorgangs in jedem Augenblick wieder bewußt werden muß. So bietet uns die erworbene Erkenntnis die Handhabe, dorthin zu gelangen, wo das Genie kraft seiner intuitiven Erkenntnis voranleuchtet, zur Klarheit des Geistes und zur Wahrheit des Gefühls.