INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort VII

Erster Teil: Untersuchungen an Bachs Inventionen und Sinfonien

1. Kapitel: Johann Sebastian Bach, der Künstler und Pädagoge – Doppelte Absicht Bachs in den Inventionen und Sinfonien – «Starker Vorgeschmack von der Composition» 1

2. Kapitel: Thematische Erfindung – Figur – Motiv – Symbolik zur Darstellung der Figuren – Figuren-Thema – Veränderungen der Figur 2

3. Kapitel: Fortspinnung – Entwicklung – Fortspinnung als das der Figur entsprechende Aufbauprinzip – Symbolische Darstellung der Fortspinnung – Freie Polyphonie – Imitierende Polyphonie 8

4. Kapitel: Verteilung und Anordnung der Figuren – Kommutative Vertauschbarkeit der Figuren – Figuren-Plan – Symmetrieähnliche Anordnung 11

5. Kapitel: Symmetrie-Ähnlichkeit – Strenge Symmetrie – «Zeitliche» und räumliche Symmetrie – Symmetrie und Äquivalenz 17

6. Kapitel: Entwicklung als das dem Motiv entsprechende Aufbauprinzip – Musikalische Dialektik – Konsekutive Ordnung der Entwicklung – Ideell koexistente Ordnung der Fortspinnung – Werden – Sein 21

7. Kapitel: Symbolische Darstellung der musikalischen Äquivalenz – Vielfalt der Äquivalenz-Beziehungen 25

8. Kapitel: Mannigfaltigkeit der Äquivalenz-Strukturen – Freies Umspielen der Gesetzmäßigkeit 28

9. Kapitel: Kommutative Vertauschbarkeit – Additions- und Subtraktionsverfahren 32

10. Kapitel: Homogene Verteilung der thematischen Erfindung – Differenzierung in Hauptteile und Überleitungen 36

Zweiter Teil: Untersuchungen an Bachs Fugen

11. Kapitel: Fugen-Thema – Kontrapunkte – Ideelle wird zu realer Koexistenz – Entwicklungs- oder Sukzessiv-Konnex – Simultan-Konnex 38

12. Kapitel: Kanonische Anlage – Kanon – Unterbrechung des Kanons – Kanon und Fuge – Durchführung – Zwischenspiel – Beantwortung im Wiederschlag – Führer – Begleiter 41

13. Kapitel: Kanon und Fuge – Unterschiede und Gemeinsames beider Formen 45

14. Kapitel: Möglichkeitsgrenzen – Künstlerische Auswahl innerhalb derselben – Freiheit innerhalb der Gesetzmäßigkeit 47

15. Kapitel: Kommutative Vertauschbarkeit von Durchführungen und Zwischenspielen 48

16. Kapitel: Bedingte Schließung der offenen Form durch die Harmonik – Riemanns dreiteilige Normalform der Fuge 50

17. Kapitel: Unzulässige Verallgemeinerung Riemanns – Keine allgemein verbindliche Normalform der Fuge 53

76-271

18. Kapitel: A. Halms Kritik an Bachs Fuge – Gegensätzlichkeit von Bachs Fuge und Beethovens Sonate – Die Fuge, ein musikalischer Zustand – Die Sonate, ein musikalischer Vorgang – Versuche zur Synthese von Fuge und Sonate 57

19. Kapitel: Steigerung der inneren Zusammenschau 61

20. Kapitel: Bachs Kunst der Fuge 63

Dritter Teil: Interpretationsversuch

21. Kapitel: Verschiedenheit der Anschauungen über Musik – Anschauungen des Fugen-Zeitalters – Anschauungen des Sonaten-Zeitalters 64

22. Kapitel: Ergebnisse der Analysen – Sein außerhalb der Zeit – Fuge ist vollkommenste Form musikalischen Seins – Werden innerhalb der Zeit – Sonate ist vollkommenste Form musikalischen Werdens 67

23. Kapitel: Dichtung des «Barock» – Lessings Kritik – Dichtung der Goethezeit – Begriff des «Barock» – Architektur des «Spätbarock» – Ablehnung – Architektur des «Klassizismus» 70

24. Kapitel: Simultane und sukzessive Denkweise – Leibniz – Hegel – Leibnizens Metaphysik 74

Quellen- und Literaturverzeichnis 78

Curriculum vitae 80

VORWORT

*Unsere Arbeit versucht, aus der analytischen Betrachtung einer Anzahl musikalischer Werke allgemeine Aussagen zu gewinnen. Ihr Verfahren beruht auf einer Induktion. Bei den Inventionen und Sinfonien Bachs konnte diese vollständig durchgeführt werden. Eine für unseren Rahmen zu große Zahl machte dies bei den Fugen Bachs dagegen unmöglich; sie nötigte zur Auswahl. Da die Inventionen und Sinfonien für das «Klavier» geschrieben sind, wählten wir auch innerhalb der Fugen nur Werke, welche Bach diesem Instrument zugedacht hat, nämlich die Fugen des Wohltemperierten Klaviers I und II und diejenigen der Kunst der Fuge *. Auf die analytische Betrachtung dieser immerhin noch stattlichen Zahl von Werken stützt sich unsere Arbeit. Mit Rücksicht auf ihren Umfang und ihre Verständlichkeit bringt sie in vorliegender Fassung jedoch nur eine kleine Auswahl dieser Werke, an welcher die Ergebnisse unserer umfassenderen Analysen Schritt für Schritt demonstriert werden sollen.*

Um der Gefahr zu entgehen, von der Kunst Beethovens bestimmte Anschauungen unbesehen auf Bachs Kunst zu übertragen, haben wir der Kunst des einen diejenige des andern Meisters gegenübergestellt. Die Darstellung der Kunst Beethovens ist in unserer Arbeit jedoch als bloßer Hintergrund aufzufassen, vor welchem unsere Betrachtung der Kunst Bachs sich abheben und klarer hervortreten soll.

Der erste und zweite Teil unserer Arbeit befaßt sich mit einer analytischen Werkbetrachtung. Die dabei verwendete Darstellungsweise ist unseres Wissens neu und deshalb vielleicht noch mit diesem oder jenem Mangel behaftet. In einem abschließenden dritten Teil haben wir den Versuch unternommen, die Ergebnisse der beiden vorausgehenden Teile zu interpretieren. Vielleicht, daß die dabei angedeuteten Parallelen diesem oder jenem Anstoß zu eigenen Forschungen geben können. Dies wäre unser Wunsch.

Aus verschiedenen Gründen hat sich die Drucklegung unserer Arbeit verzögert. Zwischen Fertigstellung ihres Manuskripts im

* *J. Handschin, Bachs «Kunst der Fuge» und die Frage der Wiederbelebung. Schweizer. Musikztg. 1937, 8.*

September 1949 und ihres Druckes liegt das Bach-Jahr 1950, das eine Fülle von Beiträgen zur Bach-Forschung gebracht hat. Hoffen wir, daß unsere Arbeit dennoch nicht ganz überflüssig geworden ist.

Allen jenen, von welchen ich Anregungen empfangen habe, vor allem aber Herrn Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez, der mir beratend beistand, gebührt mein Dank.

Paris, im April 1951 *W. K.*

ERSTER TEIL

Untersuchungen an Bachs Inventionen und Sinfonien

1. Kapitel

(Johann Sebastian Bach, der Künstler und Pädagoge – Doppelte Absicht Bachs in den Inventionen und Sinfonien – «Starker Vorgeschmack von der Composition»)

Johann Sebastian Bach selbst gibt uns den Schlüssel zu seinem Werk. Er war nicht nur Künstler von hervorragender Größe, er war auch Pädagoge. In unermüdlicher Lehrtätigkeit schuf er, vom «Clavier-Büchlein» für die ersten Versuche seines ältesten Sohnes Wilhelm Friedemann bis zur erhabenen Sammlung des Wohltemperierten Klaviers und den Klavierübungen eine «Reihe wahrer ausdrucksvoller Meisterstücke, die deswegen ihren Nutzen für Hand-Finger- und Geschmacksbildung nicht verloren haben.»[1] In der Reihe dieser Werke findet sich eine Sammlung kleiner Kompositionen, welche oft zu bloßen Klavier-Etüden herabgewürdigt werden und deshalb für manchen mit der fatalen Erinnerung an seine ersten Klavierversuche verbunden sind. Es ist die Sammlung von fünfzehn «Inventionen» und ebenso vielen «Sinfonien» aus dem Jahre 1723, welche für Bach nichts weniger bedeutete als eine «Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Clavieres, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorgeschmack von der Composition zu

[1] J. N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke . Leipzig 1802, S. 55. Ähnlich äußern sich auch Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach. Zweite unveränderte Aufl., Leipzig 1916, II S. 679; A. Schweitzer, Johann Sebastian Bach . Leipzig 1908, S. 303; A.-E. Cherbuliez, J. S. Bach . Olten 1947, S. 90 ff.

überkommen.» [2] Das Werk verfolgt also eine doppelte Absicht: es soll dazu anleiten, mit zwei und drei obligaten Stimmen in einer cantablen Art «rein» zu spielen; darüber hinaus aber soll der Lernbegierige «einen starken Vorgeschmack von der Composition überkommen», indem er angeleitet wird, «anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen.» [3] Es mag deshalb nicht verwundern, wenn wir dem Fingerzeig des Meisters folgen und versuchen, anhand der Inventionen und Sinfonien in einen Teil von Bachs Schaffen, in die Welt seiner Fugen einzudringen.

2. Kapitel

(Thematische Erfindung – Figur – Motiv – Symbolik zur Darstellung der Figuren – Figuren-Thema – Veränderungen der Figur)

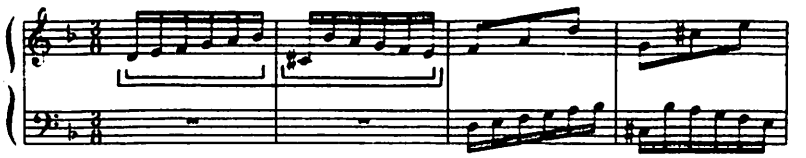
Die Inventionen und Sinfonien zeigen im Reichtum ihrer musikalischen Erfindungen, ihrer Formen und ihrer Affekt-Darstellungen eine Vielfalt, welche Staunen und Bewunderung erweckt. Bei all dieser Vielfalt aber verbindet sie eine Einheitlichkeit, welche sie weit mehr als die bloße zyklische Tonarten-Ordnung zu einem geschlossenen Ganzen werden läßt. Es ist die Einheitlichkeit der Gestaltungsweise. Ob nur kurze Themen-Fragmente oder ganze Themen, ob nacheinander oder zugleich eintretende Stimmen die Sätze eröffnen, immer zeigt sich dasselbe: die thematische Erfindung wird zunächst von einer Stimme exponiert und von der bzw. den übrigen Stimmen übernommen, um hernach durch den ganzen Satz hin bald in dieser, bald in jener Stimme entweder ganz unverwandelt oder in verschiedenen Anordnungen ihrer unverwandelten Bestandteile zu erscheinen [4]. So besteht etwa die d-moll-Invention fast ausschließlich aus der fortwährenden Wiederholung der sie eröffnenden Folge von $2 \times 6 = 12$ Sechzehnteln und deren Kontrapunkten (Beispiel 1). Abweichungen bringen einzig die kadenzierenden Takte 17, 36–37, 48 und 51–52.

[2] Vorrede Bachs zu seiner eigenhändigen Reinschrift der Inv. u. Sinf. von 1723, zit. nach der von G. Schünemann hrsg. Faksimile-Ausgabe, Peters.

[3] Auf diese Absicht weist besonders F. Jöde, Die Kunst Bachs. Wolfenbüttel 1926, hin.

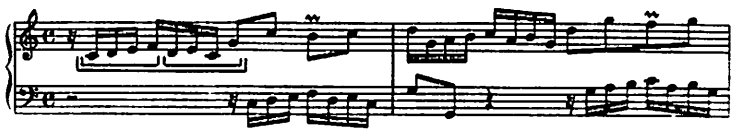
[4] Einzig die Es-dur-Sinfonie macht insofern eine Ausnahme, als in ihr die thematische Erfindung nicht auf alle drei, sondern nur auf die über ostinatem Baß duettierenden Oberstimmen verteilt ist. Vgl. S. 17 ff. und 26.

Beispiel 1 *(Invent. IV in d-moll, Takte 1–4):*

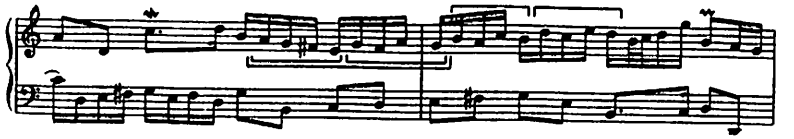


Die C-dur-Invention zeigt beinahe dasselbe. Fast ausschließlich besteht sie aus der fortwährenden Wiederholung der sie eröffnenden Folge von $2 \times 4 = 8$ Sechzehnteln und deren Kontrapunkten (Beispiel 2). Abweichungen bringen einzig die kadenzierenden Takte 6, 14 und 21, in welchen nicht die ganze Sechzehntel-Folge, sondern zweimal deren zweite Hälfte erscheint (Beispiel 3).

Beispiel 2 *(Invent. I in C-dur, Takte 1–2):*

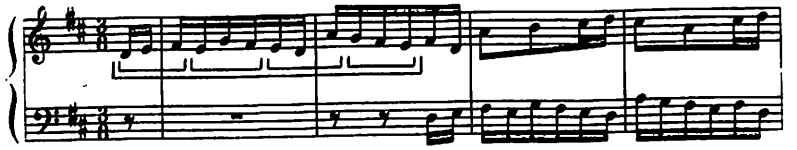


Beispiel 3 *(Invent. I in C-dur, Takte 5–6):*



So auch in der D-dur-Invention. Die sie eröffnende Folge von $4 \times 3 = 12$ Sechzehnteln wiederholt sich während des ganzen Satzes, erscheint dabei, wie wir noch sehen werden, allerdings in verschiedenen, durch Umstellung ihrer vier unwandelbaren Bestandteile erzeugten Formen (Beispiel 4).

Beispiel 4 *(Invent. III in D-dur, Takte 1–4):*



Diese drei Beispiele zeigen, und die nachfolgenden werden es bestätigen, daß die thematischen Erfindungen oder «inventiones», von denen Bach spricht, entweder selbst unwandelbare musikalische Gebilde sind oder doch aus unwandelbaren musikalischen Elementen sich zusammensetzen [5]. Ihre Betrachtung hat uns zu den kleinsten Einheiten nicht nur der Inventionen und Sinfonien, sondern eines Großteils der «spätbarocken» Musik überhaupt geführt. Es sind die unpersönlichen, unwandelbaren, additionsfähigen musikalischen *Figuren* [6]. Unpersönlich, da sie weder melodisch, harmonisch, rhythmisch noch dynamisch individuell geprägte Einheiten, sondern in der Regel allgemeingebräuchliche Formeln sind, wie denn auch für den «Barock»-Musiker nicht die aus den Figuren gebildeten Themen,

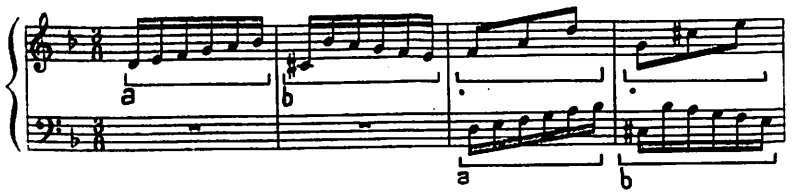
[5] Der Begriff der inventio (Erfindung) ist wie die Begriffe der dispositio, elaboratio und decoratio (Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde) aus der Rhetorik in die Musik übernommen worden (vgl. Kap. 21). Bach verwendet diesen Begriff in zwei Bedeutungen. Einserseits versteht Bach unter inventio z. B. in der oben zitierten Vorrede im ursprünglichen Sinne die thematische Erfindung; anderseits ersetzt er die für die frühen Fassungen im «Clavier-Büchlein» für Wilhelm Friedemann von 1720 (vgl. S. 17 Anm. 25 und S. 34 Anm. 51) verwendete Bezeichnung «Praeambel» in seiner Reinschrift von 1723 durch die Bezeichnung «Inventio» und versteht darunter im übertragenen Sinne einen ganzen zweistimmigen musikalischen Satz (dreistimmige Sätze nennt er in der Fassung von 1720 «Fantasia» und ersetzt diese Bezeichnung in seiner Reinschrift durch die Bezeichnung «Sinfonia»). In diesem Falle schreibt er das Wort groß, in jenem dagegen klein. Zu genauer Unterscheidung verwenden wir zur Bezeichnung der thematischen Erfindung den lateinischen Ausdruck «inventio», zur Bezeichnung eines ganzen zweistimmigen Satzes dagegen den verdeutschten Ausdruck «Invention».

[6] Über Sinn und Bedeutung, welche der Begriff der Figur in der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts besaß, soll später (Kap. 21) gesprochen werden. Zunächst verstehen wir unter Figuren die in einem Musikstück auftretenden kleinsten zeugenden Einheiten im oben angeführten Sinne. Damit schließen wir an die Arbeiten an von W. Korte, Über das Fugen-Thema Bachs. Musik 1935; Musik und Weltbild . Leipzig 1940 und von M. E. Brockhoff, Studien zur Konzerttechnik J. S. Bachs. Habilitat.-Schr., Münster i.W. 1947, ungedruckt.

sondern die Art von deren Einrichtung und Ausarbeitung individuelle Leistung war [7]: unwandelbar, da sie keiner allmählichen Umwandlung im Sinne der Metamorphose unterworfen sind, sondern stets in gleicher Gestalt wiederholt werden; additionsfähig, da sie durch Summierung nicht nur Themen, sondern ganze Sätze bilden und, wie wir noch sehen werden, oft sogar kommutative Vertauschung zulassen. Ihre Eigenschaften stellen die Figur in stärksten Kontrast zu dem *Motiv*, der kleinsten Einheit eines Großteils der klassischen Musik Haydns und Beethovens. Denn dieses ist melodisch, harmonisch, rhythmisch und dynamisch individuell geprägt, ist wandelbar im Sinne der Metamorphose und entwickelt einen musikalischen Satz aus sich heraus. Es ist gegenüber der unpersönlichen, unwandelbaren und additionsfähigen Figur persönlich, wandelbar und evolutionsfähig, gewissermaßen persönlicher musikalischer Keim gegenüber dem unpersönlichen musikalischen Baustein.

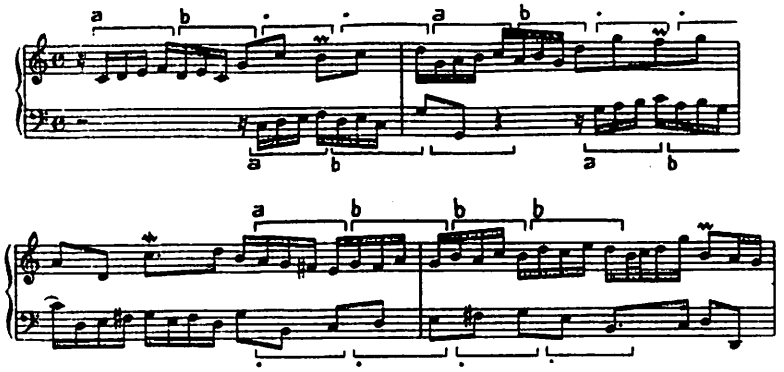
In unseren Analysen werden wir mit Vorteil das kompliziertere Noten- durch ein einfacheres Buchstabenbild ersetzen. Die Figuren sind musikalische «Konstanten», und so lassen sie sich leicht durch kleine Buchstaben a, b, c ... wiedergeben. Wir müssen allerdings voraussetzen, daß bei der Lektüre stets gleichzeitig die besprochenen Werke in Noten verfolgt werden. Die Buchstaben x, y, z reservieren wir für die Darstellung von Figuren, welche wir zwar wiedergeben, welche aber für unsere Untersuchungen von untergeordneter Wichtigkeit sind. Zudem deuten wir das Vorhandensein von Figuren, welche wir nicht zur Darstellung bringen, durch Punkte an. Die angeführten Beispiele der d-moll- und der C-dur-Invention mögen unsere Symbolik erläutern (Beispiel 5 und 6).

Beispiel 5 *(vgl. Beispiel 1):*



[7] «Entlehnen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. man muß die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen als die Sätze, aus welchen sie entlehnt sind.» (J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739, II. Teil, 4. Kap., § 81.)

Beispiel 6 *(vgl. Beispiele 2 und 3)*:



Unsere Symbolik vermag nun wohl die einzelnen Figuren, noch nicht aber die Einheit einer aus mehreren Figuren zusammengesetzten thematischen Erfindung, das *Figuren-Thema* wiederzugeben. Dazu müssen wir Klammern verwenden, durch welche wir die einzelnen Figuren eines Figuren-Themas, z. B. im Falle der d-moll- oder der C-dur-Invention a und b, zusammenfassen können: (a b). Richten wir nun unser Hauptinteresse nicht auf die einzelnen Figuren, sondern nur auf deren Addition zur Summe des Figuren-Themas, so können wir den eingeklammerten Ausdruck durch eine Einsetzung vereinfachen, wobei wir große Buchstaben A, B, C ... verwenden wollen: z. B. (a b) = A.

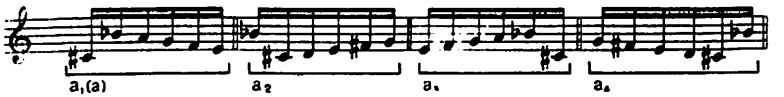
Trotz ihrer Unwandelbarkeit kann die Figur doch viererlei Veränderung erfahren:

1. Ebenso gut wie in der Normallage kann die Figur in der Umkehrung, im Krebs oder in der Umkehrung des Krebses erscheinen [8]. Um in unserer Buchstaben-Darstellung die Lage einer Figur auszudrücken, versehen wir den jeweiligen Buchstaben mit einem Index. Für die Normallage verwenden wir den Index 1, für die Umkehrung den Index 2, für den Krebs den Index 3 und für die Umkehrung des Krebses den Index 4,

[8] Diese Bezeichnungen sind relativ. Prinzipiell kann selbstverständlich jede der vier möglichen Lagen einer Figur als Norm, auf welche die übrigen drei Lagen als Umkehrung, Krebs und dessen Umkehrung zu beziehen sind, aufgefaßt werden. In der Regel wird man aber beim Anhören jene Lage als Normallage empfinden, in welcher innerhalb eines musikalischen Satzes eine Figur zum erstenmal auftritt. Diese wollen wir denn auch als Normallage bezeichnen.

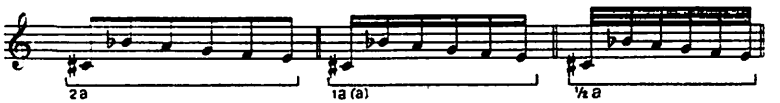
also z. B. a_1, a_2, a_3, a_4. Tritt vorzugsweise die Normallage auf, so lassen wir den Index 1 beiseite; ein Buchstabe ohne Index bedeutet also dasselbe wie ein Buchstabe mit Index 1, z. B. $a = a_1$.

Beispiel 7:



2. Die Figur kann eine größere oder kleinere absolute Zeitdauer beanspruchen, d. h., sie kann um einen Faktor f entweder vergrößert oder verkleinert werden. Wir stellen dies durch Multiplikation der Figur mit dem Faktor f dar, also f . a oder nur fa. Hat die Figur normale Gestalt, so hat der Faktor f den Wert $f = 1$, ist die Figur vergrößert, so hat er den Wert $f > 1$, ist sie verkleinert, so hat er den Wert $f < 1$, also z. B. $f = 2$, 2a; $f = \frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$a; $f = 1$, 1a oder nur a.

Beispiel 8:



3. Die Intervalle einer Figur können sich verändern, ohne daß dadurch der charakteristische melodische Zug, die Gestalt der Figur verwandelt würde.

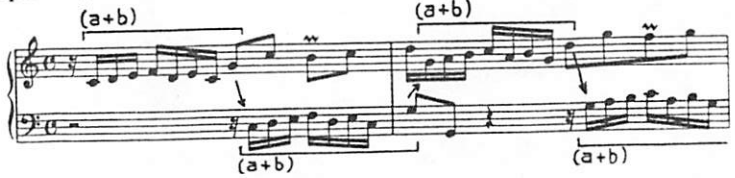
Beispiel 9:

In unserer Buchstabenschrift geben wir diese Art der Veränderung einer Figur nicht wieder.

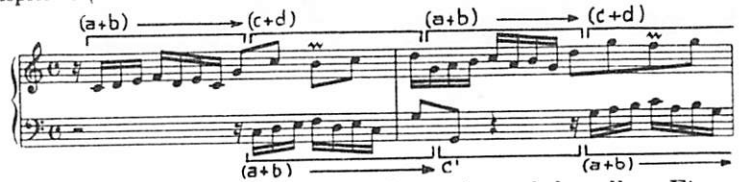
4. Die Figur kann endlich figuriert und verziert werden, ohne ihre Gestalt zu verwandeln, so wie eine Choralmelodie, mag sie in einem Choralvorspiel noch so sehr figuriert und verziert werden, doch unverwandelt dieselbe Choralmelodie bleibt. In unserer Symbolik kennzeichnen wir alle figurierten, verzierten oder sonst besonders an kadenzierenden Stellen leicht abgeänderten Formen einer Figur durch einen dem Buchstaben rechts oben

übrigen Stimmen [15]. Indem nun aber alle Stimmen zudem, wie wir bereits erfahren haben, die anfangs exponierte thematische Erfindung wechselweise übernehmen, wird die freie zur *imitierenden Polyphonie*, in welcher sich die thematischen Erfindungen einerseits durch Wiederholung gleichsam über alle Stimmen hin (Beispiel 12) und anderseits in jeder einzelnen in kontrapunktierenden Figuren fortspinnt (Beispiel 13).

Beispiel 12 *(Invent. I in C-dur, Takte 1–2):*



Beispiel 13 *(Invent. I in C-dur, Takte 1–2)*[16]:



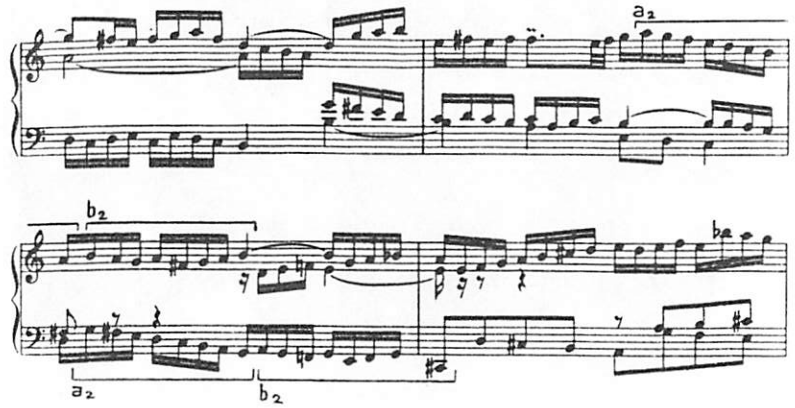
Da dieses Verfahren die Verwendung ein und derselben Figur in verschiedenen Stimmen zuläßt, erweitert es gegenüber einer freien Polyphonie die Fülle von Anordnungsmöglichkeiten einer beschränkten Anzahl von Figuren in vertikalem Sinne. Nicht nur können die verschiedenen Figuren eines Figuren-Themas in verschiedenen Stimmen zugleich erklingen und kann so dieses Thema *enggeführt* werden (Beispiel 14), sondern es können auch verschiedene in den beteiligten Stimmen zugleich erklingende Figuren im Sinne des mehrfachen Kontrapunktes verschieden kombiniert werden, was die f-moll-Sinfonie besonders schön zu zeigen vermag.

Doch wir wollen die Kontrapunkte und die mit ihnen verbundenen vertikalen Kombinationsmöglichkeiten vorläufig noch

[15] U. E. kann also auch im Bereich der Polyphonie von Fortspinnung als dem additiven Aufbauprinzip die Rede sein, das sich aus den Eigenschaften der Figur zwangsläufig ergibt, während Blume a. a. O. S. 62 Bedenken äußert.

[16] Der Kontrapunkt, in welchen sich die thematische Erfindung a fortspinnt, ist die unfigurierte Form von deren Umkehrung. Vgl. H. Kayser, Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen . Zürich 1946, Theorem 43 b.

Beispiel 14 *(Sinf. I in C-dur, Takte 9–12):*



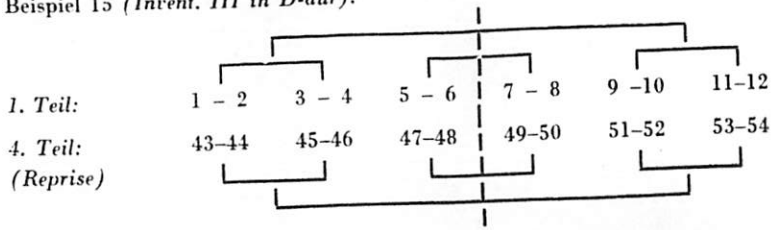
außer acht lassen und wenden uns nun der Frage zu, wie Bach die thematischen Erfindungen seiner Inventionen und Sinfonien auf die einzelnen Stimmen verteilt und anordnet.

4. Kapitel

(Verteilung und Anordnung der Figuren – Kommutative Vertauschbarkeit der Figuren – Symmetrie-ähnliche Anordnung)

Zunächst schließen wir an das schon bekannte Beispiel der D-dur-Invention an. Deutlich erkennen wir in dieser Invention einen ersten Teil (Takte 1–12) und dessen Reprise (Takte 43 54), auf welche im Trugschluß eine Coda (Takte 55–59) folgt. Es bleiben die Takte 13–42, welche, wie es sich an den beiden kadenzierenden Taktpaaren 23–24 und 37–38 zeigt, zwei Teile umfassen, so daß die ganze Sinfonie aus vier Teilen und einer Coda besteht. Wir wenden uns zunächst dem ersten Teil und dessen Reprise zu. Hier muß auffallen, daß das Taktpaar 5–6 bzw. 47–48 sogleich wiederholt wird. Daß Bach dies ohne zwingenden Grund tut, ist kaum anzunehmen; eine künstlerische Absicht muß ihn dazu geführt haben. Es ist offenbar Bachs Wille, durch diese Wiederholung eine «Mitte» hervorzuheben, um welche sich einerseits das Taktpaar 5–6 bzw. 47–48 und die vier Anfangstakte und anderseits das Redikt 7–8 bzw. 49–50 und die vier Schlußtakte gruppieren (Beispiel 15). Vergleichen

Beispiel 15 *(Invent. III in D-dur):*



wir nun alle vier Teile der Sinfonie, indem wir sie so untereinander schreiben, daß ihre kadenzierenden Takte 11–12, 23–24, 37–38, 53–54 untereinander zu liegen kommen, so zeigt sich folgendes (Beispiel 16):

Beispiel 16 *(Invent. III in D-dur):*

1. Teil:		1 – 2	3 – 4	5 – 6	7 – 8	9 –10	11–12	
2. Teil:		13–14	15–16	17–18	19–20	21–22	23–24	
3. Teil:	25–26	27–28	29–30	31–32	33–34	35–36	37–38	39–40
4. Teil:	41–42	43–44	45–46	47–48	49–50	51–52	53–54	55–56
Coda:	57–58	59 (= 1)						

Dem ersten schließt sich ein zweiter Teil gleicher Länge an. Dagegen sind der dritte und der vierte Teil je um zwei am Anfang und am Ende angefügte Takte verlängert (Takte 25–26, 39–40; 41–42, 55–56). Die beiden Codatakte 57–58 führen zum Anfang zurück, und mit Takt 59 schließt sich der Kreis (Takt 59 = Takt 1).

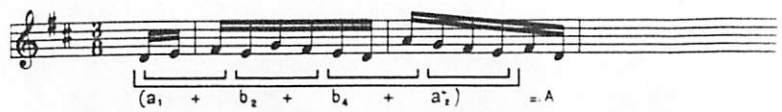
Fügen wir nun in unsere Darstellung die Figuren-Symbole ein, so erhalten wir einen Figuren-Plan, welcher die Struktur der Invention schematisch wiederzugeben vermag und durch Zusätze beliebig bereichert werden kann (z. B. harmonische Analyse) [17]. Bereits oben haben wir erfahren, daß die Folge von viermal drei Sechzehnteln, welche die Invention eröffnet und sich fortspinnend immer wiederholt, in verschiedenen Anordnungen ihrer Figuren auftritt. Da jedoch diese Figuren erst durch die Addition zur Summe von 3 + 3 + 3 + 3 Sechzehnteln eigentliche Bedeutung und Charakteristik erlangen [18], nehmen wir eine Einsetzung vor, welche unsere Darstellung wesentlich vereinfacht. Geben wir die erste der je drei Sechzehntel umfassenden

[17] Zu dieser Art der Darstellung wurden wir angeregt durch die schon zitierte Arbeit von M. E. Brockhoff, Studien zur Konzerttechnik J. S. Bachs.

[18] Vgl. W. Korte, Das Fugenthema Bachs . S. 411 oben.

Figuren durch a_1 und die zweite durch b_1 wieder, so läßt sich die ganze thematische Erfindung durch den Ausdruck ($a_1 + b_1 + b_4 + a_2$) darstellen. Dafür setzen wir nun A ein: (a + b + b + a) = A.

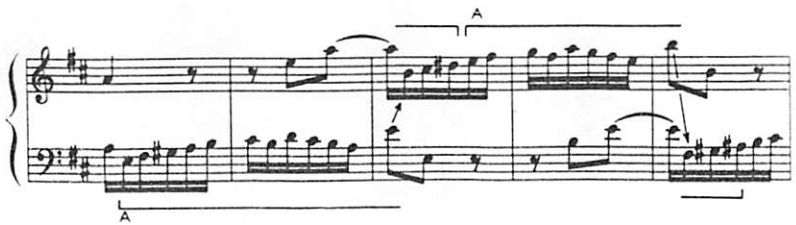
Beispiel 17 *(Invent. III in D-dur, Takte 1–2):*



Da die Figuren als Summanden wie diese prinzipiell *kommutativ vertauschbar* sind, gilt dieselbe Einsetzung auch für alle übrigen Anordnungsmöglichkeiten der vier Figuren a, a, b, b, so daß wir die Folge von viermal drei Sechzehnteln in allen ihren Erscheinungsformen stets durch A wiedergeben können [19].

Nun ordnen wir den Buchstaben A auf zwei untereinanderliegende, die beiden Stimmen charakterisierende Kolonnen an, wobei wir allerdings Fälle, in denen A zugleich auf beide Stimmen verteilt ist, infolge unserer Einsetzung nicht wiedergeben können und also jener Stimme zurechnen müssen, welche den größeren Anteil an A hat (Beispiel 18).

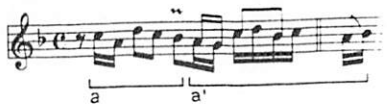
Beispiel 18 *(Invent. III in D-dur, Takte 12–16):*



[19] Die verschiedenen Erscheinungsformen der thematischen Erfindung sind: ($a_1 + b_1 + b_4 + a_2$), ($a_1 + b_1 + b_4 + a_1$), ($b_4 + b_1 + a_2 + a_2$), ($a_2 + b_1 + b_4 + a_2$), ($b_4 + a_1 + a_1 + b_1$), ($a_1 + b_1 + b_4 + b_1$), ($b_4 + b_1 + b_4 + b_1$), ($b_4 + b_1 + b_4 + a_2$), ($b_4 + b_1 + b_4 + a_1$) und treten der Reihe nach in folgenden Takten auf: 1–2, 5–6, 7–8, 13–14, 33–34, 41–42, 43–44, 55–56, 57–58. Streng genommen dürften wir nur alle jene Anordnungen A gleichsetzen, welche durch kommutative Vertauschung der Figuren a, a, b, b zustandekommen, also nur die ersten fünf der angeführten Anordnungen. Wir wollen die Einsetzung jedoch auch für die übrigen Anordnungen gelten lassen, da in diesen a aus melodischen Gründen durch b ersetzt wird, die Charakteristik

beigefügten Strich.

Beispiel 10:



Damit dürften für unseren Zweck die «inventiones» vorerst genügend beleuchtet worden sein. Wir versuchen nun zu erfahren, wie sie «wohl durchzuführen» sind.

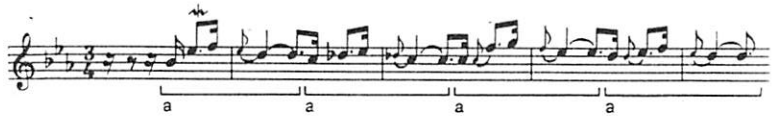
3. Kapitel

(Fortspinnung – Entwicklung – Fortspinnung als das der Figur entsprechende Aufbauprinzip – Symbolische Darstellung der Fortspinnung – Freie Polyphonie – Imitierende Polyphonie)

Wie die Musikwissenschaft da und dort dazu übergegangen ist, Figur und Motiv als zwei verschiedene Dinge terminologisch zu unterscheiden, so hat sie dementsprechend auch zwei verschiedene musikalische Aufbauprinzipien auseinander zu halten. Denn verschiedene kleinste musikalische Elemente bedingen zwangsläufig auch verschiedene musikalische Aufbauprinzipien. So wird zwischen Fortspinnung und Entwicklung unterschieden [9]. Zunächst fassen wir die Fortspinnung als das der Figur zugehörige Aufbauprinzip ins Auge, während die Entwicklung als das dem Motiv zugehörige Aufbauprinzip später beleuchtet werden soll.

Fortspinnung im weitesten Sinne «bedeutet ein Verfahren der Aneinanderfügung an sich unbezogener, selbständiger Glieder, ein Nacheinander von Motiven (Figuren! d. Verf.) [10], die nicht substanzverwandt zu sein brauchen, und die erst durch ihre Stellung im Zusammenhang aufeinander bezogen werden.» [11] Dieses Verfahren ist am besten der reinen Addition a + b + c + d + e + ... vergleichbar [12], weshalb wir es in unserer Symbolik durch Setzen von Additionszeichen ausdrücken wollen. Beispiele finden sich in der Musik des «Spätbarock» in reicher Fülle. Zugleich zeigen sie aber auch, daß in der Regel nicht fortlaufend immer neue, nicht «substanzverwandte» Figuren im Sinne von a + b + c + d + e + ... aneinandergefügt werden, sondern daß sich der Komponist auf die logische Fortspinnung einer Anzahl immer wiederkehrender Figuren beschränkt (vgl. Beispiele 31, 34, 36, 38, 46, 53, 59, 65). Verschiedene Anordnungen der Figuren geben dabei die Möglichkeit mannigfaltigster Variation (z. B. a + b + c, a + c + b, b + a + c, b + c + a, c + a + b, c + b + a), welche durch Wiederholung, Auslassen usw., noch erheblich bereichert werden kann (z. B. a + a + b + c, a + b + b + c, a + b + c + c; a + b, a + c, b + c usw.). Äußerste Möglichkeit logischer Fortspinnung ist die fortwährende Addition immer derselben Figur, welche sich über einen ganzen Satz hin fortspinnen kann (Beispiel 11).

Beispiel 11 *(Sinf. V in Es-dur, Takte 1–5)* [13]:



Selbst in diesem äußersten Fall sinkt die Fortspinnung niemals zur bloßen Mechanik herab, wenn sie ein Meister wie Bach handhabt, der stets Melodiezüge von bewundernswertem Kontur zu formen weiß [14].

Alle Stimmen der Inventionen und Sinfonien sind gleichberechtigt und bilden einen *polyphonen* Satz. Gilt das Fortspinnungsverfahren für eine einzige, so gilt es also auch für alle

[9] Fr. Blume, Fortspinnung und Entwicklung . IMP 1929. Die Kenntnis dieses grundlegenden Aufsatzes wird in unseren weiteren Ausführungen vorausgesetzt.

[10] Wir müssen scharf unterscheiden zwischen Figur und Motiv und deshalb Blumes Ausdruck «Motiv» durch denjenigen der Figur ersetzen.

[11] Fr. Blume a. a. O. S. 58.

[12] W. Korte, Über das Fugenthema Bachs . S. 411.

[13] Vgl. auch die Präludien in D-dur und d-moll aus dem ersten und in Cis-dur aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers.

[14] Die überzeugende Kraft dieses melodischen Konturs kann keinem aufmerksamen Hörer verborgen bleiben. Jedoch scheint es uns fragwürdig, daraus auf eine der Musik Bachs immanente Dynamik schließen und Bach zum Darsteller der Bewegung machen zu wollen, wie es E. Kurths Buch: Grundlagen des linearen Kontrapunkts . Bern 1917, unternimmt. Eine solche Auffassung steht zu den Ergebnissen unserer Arbeit in Widerspruch und dürfte, wie diese zeigen, wohl eher auf die Musik Beethovens angewandt werden. Vgl. auch J. Handschin, Musikgeschichte . S. 350.

Es ergibt sich nun folgender Figuren-Plan (Beispiel 19) [20]:

Beispiel 19 *(Invent. III in D-dur):*

1. Teil:		A	.	A′	A′	A′	.	
		.	A	.	.	.	A′	
2. Teil:		.	A	.	A′	A	.	
		A	.	A	.	.	A′	
					.			
3. Teil:	A	.	A	.	A	A′	.	.
	.	A	.	A′	.	.	A′	A′
4. Teil:	.	A	.	.	.	A′	.	.
	A′	.	A	A′	A′	.	A′	A
	.							
	A′							

In bezug auf Verteilung und Anordnung der thematischen Erfindung entnehmen wir dem Figuren-Plan: A erscheint dreizehnmal in der oberen und sechzehnmal in der unteren Stimme; die thematische Erfindung ist also ziemlich gleichmäßig auf die beiden Stimmen verteilt; erster und zweiter Teil einer- und dritter und vierter Teil anderseits, ebenso erster und unverlängerter vierter Teil (Reprise) einer- und zweiter und unverlängerter dritter Teil anderseits haben gleiche Länge und ähnliche bzw. gleiche Struktur. Zudem zeigen, wie wir bereits erfahren haben, erster und unverlängerter vierter Teil (Reprise) eine symmetrieähnliche Anordnung, welche wir auch in den Anfangs- und Schlußverlängerungen des dritten und vierten Teils wiederfinden und die der ganzen Invention ein durchaus symmetrie-ähnliches Gepräge gibt (vgl. Beispiele 15 und 16).

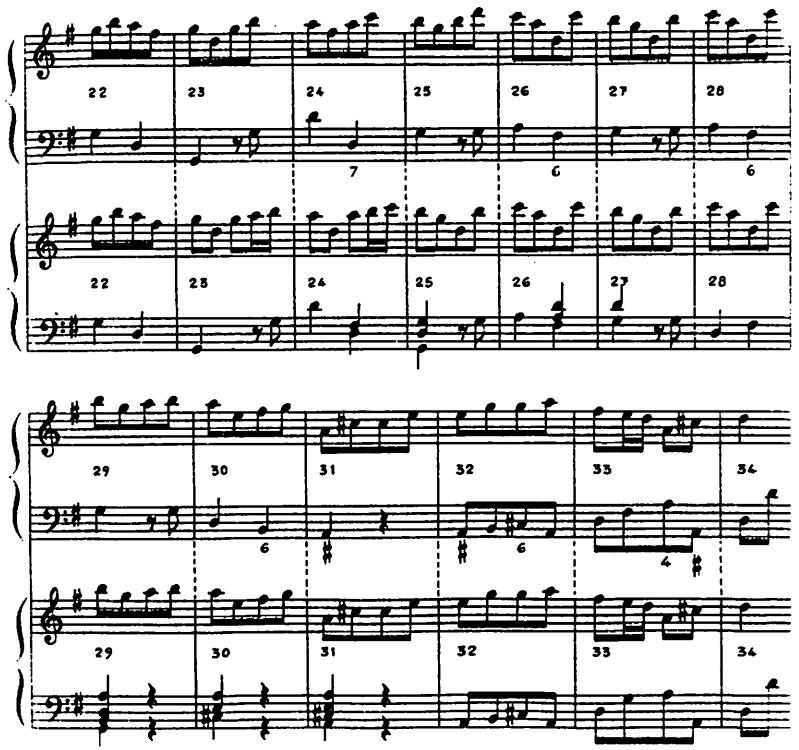
Unsere Betrachtungen haben uns damit an ein Problem heran geführt, welches innerhalb der Musikwissenschaft immer wieder aufgetaucht und Gegenstand verschiedenster Meinungen geworden ist. Es ist die Frage nach der Bedeutung der Symmetrie in der Musik. Daß diese Frage meistens im Zusammenhang mit Untersuchungen an Bachs Musik aufgeworfen wurde, ist kein Zufall, da in dieser sich in der Tat so oft symmetrie-ähnliche Anordnungen finden, daß man den Eindruck gewinnt, als haben

der thematischen Erfindung jedoch bestehen bleibt, versehen aber in diesen Fällen A mit einem Strich.

[20] In den Figuren-Plänen verzichten wir der Einfachheit halber auf das Setzen von Additions-Zeichen; sie sind stets hinzu zu denken.

Bach symmetrie-ähnliche Anordnungen besonders am Herzen gelegen [21]. Ein kleines Beispiel aus den Klavier-Bearbeitungen, welche Bach in seiner Weimarer Zeit von einigen der damals so beliebten Vivaldischen Violin-Konzerte gemacht hat, mag dies zeigen [22]. Im ersten Solo des ersten Satzes seines zweiten Klavier-Konzertes in G-dur [23] (Beispiel 20, Takte 22–34) betont Bach

Beispiel 20 *(Vivaldi, Violin-Konzert op. 7, 2, Takte 22–34. Bach, Klavier-Konzert Nr. 2, Takte 22–34):*



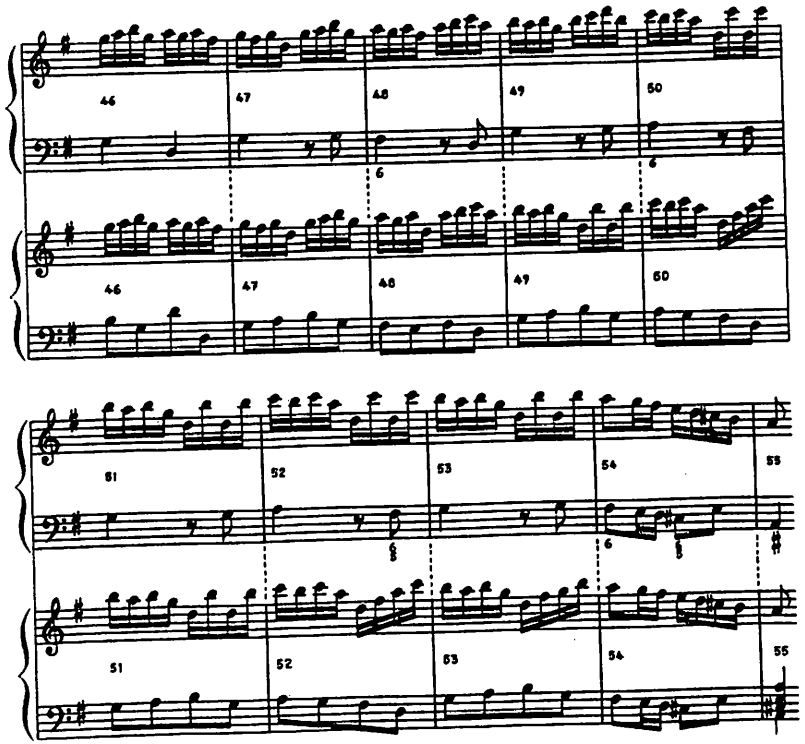
[21] Von Untersuchungen, welche das Problem der «Symmetrie» in Bachs Musik berühren, seien genannt: W. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des «Wohltemperierten Klaviers» von Johann Sebastian Bach. Leipzig 1922; W. Werker, Die Matthäus-Passion . Leipzig 1923; W. Graeser, Bachs Kunst der Fuge . BJ 1924; F. Smend, Die Johannes-Passion von Bach . BJ 1926.

[22] Vgl. A. Schering, Zur Bachforschung . SIMG IV und V.

[23] Das Konzert hat Vivaldis Concerto op. 7,2 für Violine und Orchester

durch Auflösung je des letzten Achtels der Takte 23 und 24 in zwei Sechzehntel die schon bei Vivaldi in nuce vorhandene Anlage des ganzen Abschnittes: 3 + 2 + 2 + 3 (+ 3) Takte. Im zweiten Solo (Beispiel 21, Takte 46–55), das eine Figurierung des ersten Solo darstellt, nimmt Bach in der zweiten Hälfte je der Takte 49–53 gegenüber dem Vorbild eine bemerkenswerte Änderung vor [24]. Bei Vivaldi entsteht durch die Gleichheit der Figuren der

Beispiel 21 *(Vivaldi, Violin-Konzert op. 7, 2, Takte 46–55. Bach, Klavier-Konzert Nr. 2, Takte 46–55):*



zur Vorlage. Vgl. BGA XLII: im Anhang ist der erste Satz des Vivaldischen Concerto in Partitur abgedruckt.

[24] Während Bach z. B. in die Vorlagen Herzog Johann Ernsts stark ändernd eingreift (vgl. Schering a. a. O.), geht er bei den Meisterwerken Vivaldis sehr behutsam vor. Um so bedeutsamer sind hier seine Änderungen.

Takte 47, 48, 49 einer- und 50, 51, 52, 53 anderseits der Eindruck folgender Gruppierung: 4 + 2 + 2 + 2 Takte. Indem Bach Takt 49 dem Takt 51 angleicht und die Takte 50 und 52 in gleicher Weise ändert, ergibt sich bei ihm wieder dieselbe Gliederung wie im ersten Solo: 3 + 2 + 2 + 3 Takte. Bach hält bewußt an einer symmetrie-ähnlichen Gruppierung fest.

Wir stehen also vor der Tatsache, daß Bachs Gestaltungswille oft eine deutliche Tendenz zu symmetrie-ähnlichen Anordnungen zeigt. Welche Bedeutung solchen Anordnungen beizumessen, und ob sie in dem uns aus den bildenden Künsten vertrauten Sinne «symmetrisch» genannt werden können, dies zu untersuchen wird Gegenstand unserer weiteren Ausführungen sein.

5. Kapitel

(Symmetrie-Ähnlichkeit – Strenge Symmetrie – «Zeitliche» und räumliche Symmetrie – Symmetrie und Äquivalenz)

Was wir in den beiden Soli aus der Vivaldi-Bearbeitung und den vier Teilen der D-dur-Invention im Kleinen fanden, ist in der Es-dur-Sinfonie ins Große erweitert. Obgleich ihre beiden duettierenden Oberstimmen einerseits und ihr Baß anderseits sich in immer derselben Figur fortspinnen, läßt sich an Kadenzierungen doch eine Gliederung in allerdings ineinander übergreifende Teile erkennen, welche bei näherer Untersuchung ein durchaus symmetrie-ähnliches Gepräge zeigt. Die Takte 1–9 wiederholen sich unter Vertausch der beiden Oberstimmen in den Takten 30–38; die Takte 10–13 treten, obwohl die Oberstimmen sich im Gegensatz zum Baß nicht ganz gleichen, in den Takten 26–29, ebenso die Takte 14–17 in den Takten 22–25 wieder auf, und in seiner endgültigen Fassung stellt Bach den Takten 20–21 die entsprechenden Takte 18–19 voran, welche in der früheren Fassung noch gefehlt hatten [25] (Beispiel 22).

Beispiel 22 *(Sinf. V in Es-dur):*

1–9	10–13	14–17	18–19	20–21	22–25	26–29	30–38
A_1 →	B_1 →	C_1 →	D_1	D_1 →	C_1 →	B_1 →	A_1 →

[25] Die Es-dur-Sinfonie findet sich in einer früheren Fassung von 1720 als Fantasia 13 im «Clavier-Büchlein» für Wilh. Friedemann. Zur Frage der

Betrachten wir nun aber nicht nur die Anordnung der Teile A, B, C und D, sondern ihre durch die Indices ausgedrückte Lage, so zeigt sich uns, daß ein wesentliches Element der Symmetrie im streng geometrischen Sinne fehlt. Die Richtung bleibt stets ein und dieselbe, während die Form des Symmetrischen entgegengesetzte Richtungen bedingt [26]. Unser Beispiel müßte, um nicht nur in einem erweiterten, sondern auch im strengen Sinne symmetrisch genannt werden zu können, folgende Gestalt haben: $A_1\ B_1\ C_1\ D_1\ D_3\ C_3\ B_3\ A_3$: die zueinander symmetrischen Teile müßten sich also verhalten wie Normallage und Krebs (Indices 1 und 3):

Beispiel 23 *(vgl. Beispiel 22)*:

1–9	10–13	14–17	18–19	21–20	25–22	29–26	38–30
→	→	→	→	←	←	←	←
A_1	B_1	C_1	D_1	D_3	C_3	B_3	A_3

Dies ist aber nicht der Fall. Die Symmetrie, welche die Gestaltung unserer Beispiele bestimmt hat, wirkt sich also nur bedingt aus und macht halt vor der letzten, wesentlichen Konsequenz, der Umkehrung auch der Richtung.

Nicht immer ist es dabei geblieben: besonders in der jüngsten Zeit hat die Symmetrie oft vollständigen Eingang in die Musik gefunden [27]. Allein die Beispiele sind doch selten genug und zeigen, daß, während unser Auge eine symmetrische Anlage klar und deutlich erfaßt, unser Ohr eine solche erst nach wiederholtem Anhören oder überhaupt erst dann erkennt, wenn das Auge im Partiturbild die Symmetrie aufgespürt hat. Diese Tatsache wird oft damit begründet, daß unser Auge ein Ganzes simultan

verschiedenen Fassungen der Inventionen und Sinfonien vgl.: Spitta a. a. O. I, S. 667; BGA III, Nachtrag, BGA XLV a, S. LIX und S. 213 ff.; Faksimile-Ausgabe der Inv. u. Sinfonien. Hrsg. v. G. Schünemann, Peters; Klavier-Büchlein für W. F. Bach. Hrsg. v. H. Keller, Bärenreiter; Urtextausgabe der Inv. u. Sinfonien. Hrsg. v. L. Landshoff (Vorwort und Revisionsbericht), Peters.

[26] R. Zimmermann, Ästhetik als Formwissenschaft. 1865, S. 196, zit. nach E. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus . Leipzig 1894, S. 13.

[27] Die «Zwölfton-Schule» neigt zu einer Geometrisierung der Musik und verwendet in ihren Reihen oft strenge Symmetrien. Aber auch im «Neo-Klassizismus» ist gelegentlich strenge Symmetrie zu finden. (Der «Musikalisierung» der bildenden Künste geht eine «Verräumlichung» der Musik in den letzten Jahrzehnten parallel!) Ein sehr schönes Beispiel gibt P. Hindemith in seinem «Ludus tonalis» (Fuga tertia in F), London und New York 1943.

erfassen kann, während unser Ohr den Überblick über das Ganze erst sukzessive gewinnt und dabei auf das Gedächtnis angewiesen ist. Uns scheint es jedoch auch dann, wenn wir ein vollkommenes Erinnerungsvermögen des Gedächtnisses annehmen, kaum wahrscheinlich, daß eine streng symmetrische Anlage auf das Ohr dieselbe Wirkung auszuüben vermag wie auf das Auge, da die Zeit im Gegensatz zum Raum nur eine einzige Richtung, nämlich diejenige vom Früher zum Später zuläßt [28].

Symmetrie im streng geometrischen Sinne ist im Raum und nicht in der Zeit beheimatet. Wir verstehen unter ihr im primären Sinne die räumliche Symmetrie, während die Anwendung dieses Begriffs auf die Zeitkünste, «zeitliche Symmetrie» also, eine Übertragung darstellt [29]. Tritt eine strenge «zeitliche Symmetrie» in der Musik auf, so scheint sie uns nur dann erkennbar zu sein, wenn sie während des Hörens mit assoziierten Gesichtsbildern der Notenschrift verbunden ist [30]. Sie kann also in der Musik wohl auftreten, vom Ohr jedoch nicht unmittelbar als solche erkannt werden. Daraus geht hervor, daß wir der Symmetrie jene überragende Bedeutung für die Zeitkünste absprechen müssen, welche sie für die Raumkünste tatsächlich besitzt. Kehren wir nun zu den Bachschen Beispielen zurück, so haben wir also nach zweierlei zu fragen: einerseits nach dem hörbaren, vom Ohr unmittelbar erkennbaren Anteil ihrer Formgebung und anderseits nach dem Grund für das zwar nur bedingte Eindringen symmetrischer Elemente in diese.

[28] Wir hatten Gelegenheit, uns diese Ansicht durch Anhören von Schallplatten, auf welchen musikalische Phrasen unmittelbar von ihrem künstlich erzeugten Krebs gefolgt wurden, empirisch zu bilden. Unser Ohr konnte in keinem der Beispiele den Krebs auf Anhieb erkennen, nicht davon zu sprechen, daß wir etwas dem optischen Eindruck der Symmetrie Verwandtes auch im akustischen Bereich hätten empfinden können.

[29] Wir sehen in den vielumstrittenen Arbeiten von Werker und Graeser Übertragungen räumlicher Anschauungen auf das Zeitliche, welche die Grenzen zwischen Raum- und Zeitkunst verwischen, ohne daß vorher ein hinreichender Beweis für die Berechtigung eines solchen Vorgehens geleistet worden ist. Vgl. A. Schering, Bücherbesprechung im BJ 1923; F. Smend, Die Johannes-Passion . BJ 1926, S. 113; J. Handschin, De différentes conceptions de Bach . Schweiz. Jahrbuch für Musikwiss. IV 1929, S. 22 und Toncharakter . Basel 1948, S. 400.

[30] E. Meumann a. a. O. S. 13. So auch E. Mach, Beiträge zur Psychologie der Sinnesorgane. Zit. nach Meumann a. a. O.: «Zwei Takte, welche für das Auge und den Verstand eine Symmetrie darstellen, zeigen nichts derartiges in Bezug auf die Zeitempfindung.»

Der Formgebung unserer Beispiele bleibt, auch wenn wir von der Symmetrie-Ähnlichkeit absehen, etwas sehr Bedeutsames. Es ist das paarweise Auftreten von Teilen gleicher Länge und gleicher oder ähnlicher Struktur, das dem Ohr nicht verborgen bleiben kann[31]. Dieses wird vielmehr sowohl Gleichheit der Länge als auch Gleichheit oder Ähnlichkeit der Struktur eines Teiles in seiner Wiederholung erkennen und die beiden Teile als gleichwertig oder *äquivalent* empfinden ($X \equiv X'$). Setzt sich nun ein ganzer Satz aus mehreren äquivalenten Teilpaaren zusammen, so wird das Ohr, die Teile mögen sich folgen wie sie wollen, zwar die *Äquivalenzen* im einzelnen vielleicht nicht klar erkennen können, aber doch die im ganzen Satz enthaltene Gesamtäquivalenz feststellen und die Empfindung eines «Gleichgewichtes» haben ($X + Y - \ldots - Z \equiv X' + Y' + \ldots Z'$: kommutativ vertauschbar!)[32]. Nach unserer Meinung besitzt also die Äquivalenz im Bereich der Zeit eine derjenigen der Symmetrie im Bereich des Raumes ähnliche Wirkung[33].

In der Es-dur-Sinfonie – wie auch in den beiden andern Beispielen – wirkt sich die Symmetrie nur soweit aus, als die Äquivalenz bewahrt bleibt: $A_1 - B_1 + C_1 - D_1 \equiv D'_1 - C'_1 - B'_1 - A'_1$ anstatt $A_1 + B_1 + C_1 - D_1 \equiv A'_1 + B'_1 + C'_1 + D'_1$. Die Richtungsänderung zur Form: $A_1 + B_1 + C_1 - D_1 \equiv D'_3 - C'_3 - B'_3 - A'_3$ unterbleibt, da durch sie dem Ohr die strukturelle Analogie der entsprechenden Teile unkenntlich gemacht würde. Das Wesentliche an der Formgebung unserer Beispiele ist also die Äquivalenz und nicht die der Zeitkunst

[31] Fr. Smend a. a. O. S. 113 findet in der Johannes-Passion eine derartige Anlage, die sich ihm, wie er versichert, völlig ungesucht und ihn selbst überraschend entschleierte, und H. Th. David, Die Kunst der Fuge. Peters, Leipzig 1927, S. IV, meint, daß Bach, vom Schaffen einzelner Sätze her, die Gewißheit besaß, «daß jeder Abschnitt der in zwei verschiedenen Gebieten eines Satzes je einmal eintritt, durch die Wiederholung eine vollkommene formale Rechtfertigung gewinnt.» – Beobachtungen ähnlicher Art mögen wohl auch Werker und Graeser Anlaß zu ihren Ausführungen gegeben haben.

[32] In dieser Ansicht wurden wir bestärkt durch ein Beispiel aus den Inventionen und Sinfonien, welches wir aus verschiedenen Gründen erst an späterer Stelle anführen: vgl. S. 34 ff., Invent. XI in g-moll. Auch Jöde a. a. O. S. 64 bringt eine ähnliche Ansicht zum Ausdruck.

[33] J. Handschin, Toncharakter. S. 107: «... da in der Musik sogar die ‚lineare' Dimension nur eine Richtung zuläßt (die vom Vorhergehenden zum Folgenden), ist es also auch mit der Symmetrie in der Musik schwach bestellt, und es kann sich höchstens nur darum handeln, was etwa der Symmetrie *ähnlich* ist (uns ähnlich anmutet).»

eigentlich fremde Symmetrie. Der Grund dafür aber, daß diese dennoch oft, allerdings nur soweit als sie die Äquivalenz nicht stört, in Bachs Werk auftritt, liegt in einer im «Barock» deutlich sich manifestierenden Vorherrschaft der Raum- vor der Zeitempfindung, welche auch in der Musik nicht ohne Wirkung geblieben ist, um so mehr als für diese Epoche eine Trennung zwischen hörbarer Form und unhörbarer Ordnung nicht existierte, sondern die Musik von der hörbaren hinüber in die unhörbare Welt reichte[34].

6. Kapitel

(Entwicklung als das dem Motiv entsprechende Aufbauprinzip – Musikalische Dialektik – Konsekutive Ordnung der Entwicklung – Ideel koexistente Ordnung der Fortspinnung – Werden – Sein)

Wir betrachten nun das Entwicklungsverfahren, um durch einen Vergleich zwischen Fortspinnung und Entwicklung weitere Aufschlüsse über Wesen und Bedeutung der musikalischen Äquivalenz zu gewinnen.

Entwicklung **bedeutet «ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Ausgangsgliedes zu weiteren, ihm substanzverwandten und auf es bezogenen Gliedern, ein Auseinander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden.»[35] Ausgangsglied ist das harmonisch, melodisch, rhythmisch und dynamisch individuell geprägte Motiv, das durch allmähliche Umwandlung seiner Substanz immer neue, auf es bezogene Motive aus sich heraus zu entwickeln vermag. So etwa im Beispiel der e-moll-Klaviersonate op. 90 von Ludwig van Beethoven (Beispiel 24)[36].**

[34] M. Bukofzer, Music in the Baroque era. New York 1947, S. 369: «The distinction of audible form and inaudible order did not exist in baroque music. Music reached out from the audible into the inaudible world, it extended without a break from the world of senses into that of the mind and intellect. We would make a fatal mistake if we tried to deny the intellectual nature of inaudible order because intellect is in ill repute to-day, or if we tried to ‚prove' its audibility by means of a farfetched and unhistorical analysis.»

[35] Blume a. a. O. S. 58; vgl. die Definition der Fortspinnung S. 8 unserer Abhandlung.

[36] Wir stützen uns auf die Ausführungen von W. Korte, Musik und Weltbild. S. 98 ff.

Betrachten wir nun aber nicht nur die Anordnung der Teile A, B, C und D, sondern ihre durch die Indices ausgedrückte Lage, so zeigt sich uns, daß ein wesentliches Element der Symmetrie im streng geometrischen Sinne fehlt. Die Richtung bleibt stets ein und dieselbe, während die Form des Symmetrischen entgegengesetzte Richtungen bedingt [26]. Unser Beispiel müßte, um nicht nur in einem erweiterten, sondern auch im strengen Sinne symmetrisch genannt werden zu können, folgende Gestalt haben: $A_1\ B_1\ C_1\ D_1\ D_3\ C_3\ B_3\ A_3$; die zueinander symmetrischen Teile müßten sich also verhalten wie Normallage und Krebs (Indices 1 und 3):

Beispiel 23 *(vgl. Beispiel 22)*:

1–9	10–13	14–17	18–19	21–20	25–22	29–26	38–30
→	→	→	→	←	←	←	←
A_1	B_1	C_1	D_1	D_3	C_3	B_3	A_3

Dies ist aber nicht der Fall. Die Symmetrie, welche die Gestaltung unserer Beispiele bestimmt hat, wirkt sich also nur bedingt aus und macht halt vor der letzten, wesentlichen Konsequenz, der Umkehrung auch der Richtung.

Nicht immer ist es dabei geblieben; besonders in der jüngsten Zeit hat die Symmetrie oft vollständigen Eingang in die Musik gefunden [27]. Allein die Beispiele sind doch selten genug und zeigen, daß, während unser Auge eine symmetrische Anlage klar und deutlich erfaßt, unser Ohr eine solche erst nach wiederholtem Anhören oder überhaupt erst dann erkennt, wenn das Auge im Partiturbild die Symmetrie aufgespürt hat. Diese Tatsache wird oft damit begründet, daß unser Auge ein Ganzes simultan

verschiedenen Fassungen der Inventionen und Sinfonien vgl.: Spitta a. a. O. I, S. 667; BGA III, Nachtrag, BGA XLV a, S. LIX und S. 213 ff.; Faksimile-Ausgabe der Inv. u. Sinfonien. Hrsg. v. G. Schünemann, Peters; Klavier-Büchlein für W. F. Bach. Hrsg. v. H. Keller, Bärenreiter; Urtextausgabe der Inv. u. Sinfonien. Hrsg. v. L. Landshoff (Vorwort und Revisionsbericht), Peters.

[26] R. Zimmermann, Ästhetik als Formwissenschaft. 1865, S. 196, zit. nach E. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus . Leipzig 1894, S. 13.

[27] Die «Zwölfton-Schule» neigt zu einer Geometrisierung der Musik und verwendet in ihren Reihen oft strenge Symmetrien. Aber auch im «Neo-Klassizismus» ist gelegentlich strenge Symmetrie zu finden. (Der «Musikalisierung» der bildenden Künste geht eine «Verräumlichung» der Musik in den letzten Jahrzehnten parallel!) Ein sehr schönes Beispiel gibt P. Hindemith in seinem «Ludus tonalis» (Fuga tertia in F), London und New York 1943.

erfassen kann, während unser Ohr den Überblick über das Ganze erst sukzessive gewinnt und dabei auf das Gedächtnis angewiesen ist. Uns scheint es jedoch auch dann, wenn wir ein vollkommenes Erinnerungsvermögen des Gedächtnisses annehmen, kaum wahrscheinlich, daß eine streng symmetrische Anlage auf das Ohr dieselbe Wirkung auszuüben vermag wie auf das Auge, da die Zeit im Gegensatz zum Raum nur eine einzige Richtung, nämlich diejenige vom Früher zum Später zuläßt [28].

Symmetrie im streng geometrischen Sinne ist im Raum und nicht in der Zeit beheimatet. Wir verstehen unter ihr im primären Sinne die räumliche Symmetrie, während die Anwendung dieses Begriffs auf die Zeitkünste, «zeitliche Symmetrie» also, eine Übertragung darstellt [29]. Tritt eine strenge «zeitliche Symmetrie» in der Musik auf, so scheint sie uns nur dann erkennbar zu sein, wenn sie während des Hörens mit assoziierten Gesichtsbildern der Notenschrift verbunden ist [30]. Sie kann also in der Musik wohl auftreten, vom Ohr jedoch nicht unmittelbar als solche erkannt werden. Daraus geht hervor, daß wir der Symmetrie jene überragende Bedeutung für die Zeitkünste absprechen müssen, welche sie für die Raumkünste tatsächlich besitzt. Kehren wir nun zu den Bachschen Beispielen zurück, so haben wir also nach zweierlei zu fragen; einerseits nach dem hörbaren, vom Ohr unmittelbar erkennbaren Anteil ihrer Formgebung und anderseits nach dem Grund für das zwar nur bedingte Eindringen symmetrischer Elemente in diese.

[28] Wir hatten Gelegenheit, uns diese Ansicht durch Anhören von Schallplatten, auf welchen musikalische Phrasen unmittelbar von ihrem künstlich erzeugten Krebs gefolgt wurden, empirisch zu bilden. Unser Ohr konnte in keinem der Beispiele den Krebs auf Anhieb erkennen, nicht davon zu sprechen, daß wir etwas dem optischen Eindruck der Symmetrie Verwandtes auch im akustischen Bereich hätten empfinden können.

[29] Wir sehen in den vielumstrittenen Arbeiten von Werker und Graeser Übertragungen räumlicher Anschauungen auf das Zeitliche, welche die Grenzen zwischen Raum- und Zeitkunst verwischen, ohne daß vorher ein hinreichender Beweis für die Berechtigung eines solchen Vorgehens geleistet worden ist. Vgl. A. Schering, Bücherbesprechung im BJ 1923; F. Smend, Die Johannes-Passion . BJ 1926, S. 113; J. Handschin. De différentes conceptions de Bach . Schweiz. Jahrbuch für Musikwiss. IV 1929, S. 22 und Toncharakter . Basel 1948, S. 400.

[30] E. Meumann a. a. O. S. 13. So auch E. Mach, Beiträge zur Psychologie der Sinnesorgane. Zit. nach Meumann a. a. O.: «Zwei Takte, welche für das Auge und den Verstand eine Symmetrie darstellen, zeigen nichts derartiges in Bezug auf die Zeitempfindung.»

Der Formgebung unserer Beispiele bleibt, auch wenn wir von der Symmetrie-Ähnlichkeit absehen, etwas sehr Bedeutsames. Es ist das paarweise Auftreten von Teilen gleicher Länge und gleicher oder ähnlicher Struktur, das dem Ohr nicht verborgen bleiben kann [31]. Dieses wird vielmehr sowohl Gleichheit der Länge als auch Gleichheit oder Ähnlichkeit der Struktur eines Teiles in seiner Wiederholung erkennen und die beiden Teile als gleichwertig oder *äquivalent* empfinden ($X \equiv X'$). Setzt sich nun ein ganzer Satz aus mehreren äquivalenten Teilpaaren zusammen, so wird das Ohr, die Teile mögen sich folgen wie sie wollen, zwar die *Äquivalenzen* im einzelnen vielleicht nicht klar erkennen können, aber doch die im ganzen Satz enthaltene Gesamtäquivalenz feststellen und die Empfindung eines «Gleichgewichtes» haben ($X + Y + \ldots + Z \equiv X' + Y' + \ldots Z'$; kommutativ vertauschbar!) [32]. Nach unserer Meinung besitzt also die Äquivalenz im Bereich der Zeit eine derjenigen der Symmetrie im Bereich des Raumes ähnliche Wirkung [33].

In der Es-dur-Sinfonie – wie auch in den beiden andern Beispielen – wirkt sich die Symmetrie nur soweit aus, als die Äquivalenz bewahrt bleibt: $A_1 + B_1 + C_1 + D_1 \equiv D'_1 + C'_1 + B'_1 + A'_1$ anstatt $A_1 + B_1 + C_1 + D_1 \equiv A'_1 + B'_1 + C'_1 + D'_1$. Die Richtungsänderung zur Form: $A_1 + B_1 + C_1 + D_1 \equiv D'_3 + C'_3 + B'_3 + A'_3$ unterbleibt, da durch sie dem Ohr die strukturelle Analogie der entsprechenden Teile unkenntlich gemacht würde. Das Wesentliche an der Formgebung unserer Beispiele ist also die Äquivalenz und nicht die der Zeitkunst

[31] Fr. Smend a. a. O. S. 113 findet in der Johannes-Passion eine derartige Anlage, die sich ihm, wie er versichert, völlig ungesucht und ihn selbst überraschend entschleierte, und H. Th. David, Die Kunst der Fuge . Peters, Leipzig 1927, S. IV, meint, daß Bach, vom Schaffen einzelner Sätze her, die Gewißheit besaß, «daß jeder Abschnitt der in zwei verschiedenen Gebieten eines Satzes je einmal eintritt, durch die Wiederholung eine vollkommene formale Rechtfertigung gewinnt.» – Beobachtungen ähnlicher Art mögen wohl auch Werker und Graeser Anlaß zu ihren Ausführungen gegeben haben.

[32] In dieser Ansicht wurden wir bestärkt durch ein Beispiel aus den Inventionen und Sinfonien, welches wir aus verschiedenen Gründen erst an späterer Stelle anführen; vgl. S. 34 ff., Invent. XI in g-moll. Auch Jöde a. a. O. S. 64 bringt eine ähnliche Ansicht zum Ausdruck.

[33] J. Handschin, Toncharakter . S. 407: «... da in der Musik sogar die ‚lineare' Dimension nur eine Richtung zuläßt (die vom Vorhergehenden zum Folgenden), ist es also auch mit der Symmetrie in der Musik schwach bestellt, und es kann sich höchstens nur darum handeln, was etwa der Symmetrie *ähnlich* ist (uns ähnlich anmutet).»

eigentlich fremde Symmetrie. Der Grund dafür aber, daß diese dennoch oft, allerdings nur soweit als sie die Äquivalenz nicht stört, in Bachs Werk auftritt, liegt in einer im «Barock» deutlich sich manifestierenden Vorherrschaft der Raum- vor der Zeitempfindung, welche auch in der Musik nicht ohne Wirkung geblieben ist, um so mehr als für diese Epoche eine Trennung zwischen hörbarer Form und unhörbarer Ordnung nicht existierte, sondern die Musik von der hörbaren hinüber in die unhörbare Welt reichte [34].

6. Kapitel

(Entwicklung als das dem Motiv entsprechende Aufbauprinzip – Musikalische Dialektik – Konsekutive Ordnung der Entwicklung – Ideel koexistente Ordnung der Fortspinnung – Werden – Sein)

Wir betrachten nun das Entwicklungsverfahren, um durch einen Vergleich zwischen Fortspinnung und Entwicklung weitere Aufschlüsse über Wesen und Bedeutung der musikalischen Äquivalenz zu gewinnen.

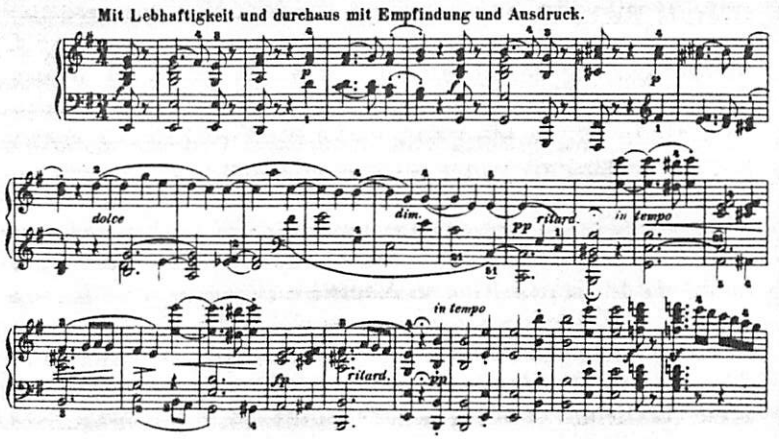
Entwicklung bedeutet «ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Ausgangsgliedes zu weiteren, ihm substanzverwandten und auf es bezogenen Gliedern, ein Auseinander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden.» [35] Ausgangsglied ist das harmonisch, melodisch, rhythmisch und dynamisch individuell geprägte Motiv, das durch allmähliche Umwandlung seiner Substanz immer neue, auf es bezogene Motive aus sich heraus zu entwickeln vermag. So etwa im Beispiel der e-moll-Klaviersonate op. 90 von Ludwig van Beethoven (Beispiel 24) [36].

[34] M. Bukofzer, Music in the Baroque era . New York 1947, S. 369: «The distinction of audible form and inaudible order did not exist in baroque music. Music reached out from the audible into the inaudible world, it extended without a break from the world of senses into that of the mind and intellect. We would make a fatal mistake if we tried to deny the intellectual nature of inaudible order because intellect is in ill repute to-day, or if we tried to ‚prove' its audibility by means of a farfetched and unhistorical analysis.»

[35] Blume a. a. O. S. 58; vgl. die Definition der Fortspinnung S. 8 unserer Abhandlung.

[36] Wir stützen uns auf die Ausführungen von W. Korte, Musik und Weltbild . S. 98 ff.

Beispiel 24 *(L. v. Beethoven, Klavier-Sonate op. 90, 1. S., Takte 1–29):*

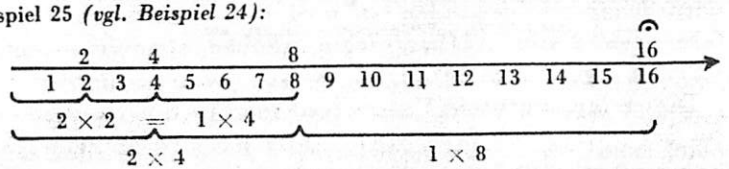


Das individuell geprägte Motiv der ersten beiden Takte wird in den folgenden beiden Takten durch Umwandlung zum Kontrast: das forte wird zum piano, die drei Achtel mit folgenden Pausen werden zu Vierteln ohne folgende Pausen, und der anfängliche Tonumfang von mehr als zwei Oktaven wird um mehr als eine ganze Oktave vermindert. An Stelle äquivalenter Wiederholung stehen sich These und Antithese dialektisch gegenüber und verlangen nach Synthese. Diese erfolgt in der Wiederholung des Kontrastpaares (Takte 5–8), welche «nicht nur als Zusammenfügung einer zweiteiligen Gegenüberstellung – wie in Takt 1–4 – empfunden wird, sondern als eine aus Takt 1–4 zusammenhängend bekannte Phrase.» [37] Es schließen sich nun acht dolce vorgetragene Takte an, welche den vorausgehenden acht scharf in Zweitaktgruppen getrennten Takten durch Umwandlung kontrastierend entgegentreten und in ihrer «caesurlosen, durchfließenden Melodieführung ein zusammenhängendes Ganzes bilden.» [37] Wir finden also eine Verkoppelung von Wiederholung und durch Umwandlung erzeugtem Kontrast, welche dialektisch zu immer größeren Zusammenhängen führt. Zunächst wird das zweitaktige Anfangsmotiv kontrastiert; das Kontrastpaar von zweimal zwei Takten wird nun wiederholt und in dieser Wiederholung im Nachhinein zu einem zusammen-

[37] Korte a. a. O.

hängenden Ganzen geschlossen. In acht kontrastierenden Takten, welche sich anschließen, werden nun aber im Nachhinein auch die vorausgehenden zweimal vier Takte zu einem zusammenhängenden Ganzen geschlossen. Damit aber ist die Entwicklung von zwei zu vier- zu achttaktigen Zusammenhängen, welche prinzipiell noch zu immer größeren Zusammenhängen fortgeführt werden könnte, zu einem vorläufigen Abschluß gelangt; eine Fermate in Takt 16 deutet dies an (Beispiel 25) [38]:

Beispiel 25 *(vgl. Beispiel 24):*



Die Wiederholung des Hauptmotives ab Takt 17 geschieht nun «unter ganz anderen Bedingungen, als sie in den Takten 1–8 vorlagen; der federnde Achtelauftakt ist übergebunden, die melodische Führung ist umgebogen und springt eine Septime abwärts in eine neue Kadenzbildung; so entstehen viertaktige Zusammenhänge, die sich in der Wiederholung Takt 17–20/21–24, ohrenfällig kundtun. Mit dieser Rückkehr zur geteilten Acht-Takt-Periode wird die vorhergehende Entwicklung der Takte 1–16 abgebrochen.... Der in die Takte 1–16 eingeschlossene Kontrast fordert den Ausgleich durch einen dritten musikalischen Gedanken, der diesen Kontrast befriedigend aufhebt. Diese Aufgabe erfüllen die Takte 17–24, die in der Zusammenfügung» von zweimal vier Takten, «in der Umbildung des Hauptmotivs, in der Wiederholung der harmonischen Kadenzbildung eine dritte Dimension des Gefühls schaffen, die den Kontrast kompensiert.» [39]

Wir greifen aus dem gezeigten Beispiel das Wesentliche heraus. Die Motive sind Glieder einer Reihe, in welcher kein Nachfolgendes ohne das Vorausgehende sein kann, da jenes aus diesem entsteht und also jedes Motiv seinen bestimmten Platz und seine bestimmte Funktion im Entwicklungsablauf vom Vor- zum Nachher, vom Früher zum Später, von der Urform zu abgeleiteten Formen besitzt [40]. Das *Konsekutive* der Zeit, an welches

[38] Um eine Verwechslung mit der Addition, durch welche wir die Fortspinnung darstellten, zu vermeiden, ändern wir die Darstellung Kortes.

[39] Korte a. a. O.

[40] Man denke etwa an den Anfang der neunten Sinfonie von L. v. Beethoven, wo das Thema aus der Urform der Quinte allmählich entsteht.

die Musik als Zeitkunst natürlicherweise gebunden ist, wird im Entwicklungsverfahren also zum Aufbauprinzip erhoben, was durchaus nicht so selbstverständlich ist, wie es scheinen mag. Im Verfahren der Fortspinnung nämlich stehen die Figuren ohne Entwicklungs-Konnex nebeneinander wie die Summanden einer Summe. Eine feste Ordnung von Früher und Später, von Urform und abgeleiteten Formen besteht nicht, sondern die Figuren sind, da prinzipiell kommutativ vertauschbar, *ideell koexistent*. Das Konsekutive der Zeit, an welches die Musik natürlicherweise gebunden ist, wird also im Fortspinnungsverfahren nicht zum Aufbauprinzip erhoben, sondern soweit als möglich sogar vernachlässigt.

Dieser fundamentale Unterschied zeigt sich noch deutlicher. Im Beethovenschen Beispiel werden nach einer Gesetzmäßigkeit, welche durch den Satz: «Wiederholung fordert Kontrast, Kontrast fordert Wiederholung» ausgedrückt worden ist [41], Wiederholungs- bzw. Kontrastpaare stets im Nachhinein durch Kontrast bzw. Wiederholung zu einem Ganzen zusammengeschlossen und so der Hörer fortschreitend vom Früher zum Später zu proportional immer größeren Zusammenhängen, ja förmlich «in den Satz hinein» geführt. Die Musik wird für ihn durch die Entwicklung von Urform zu abgeleiteten Formen, aber auch von kleineren zu immer größeren Zusammenhängen im dialektisch fortschreitenden Dreitakt: These – Antithese – Synthese zu einem Geschehen, einem *Werden* [42], das Konsekutive der Zeit für den Hörer somit zum musikalischen Erlebnis. In der Fortspinnung dagegen reihen sich ideell koexistente Figuren aneinander und gruppieren sich in Äquivalenzen. Das Ohr hört sich an ihnen «entlang» [43] und wägt vergleichend ab, so wie es das Auge etwa am Kontur einer Linie tut. Entwicklung von Urform zu abgeleiteten Formen und von kleineren zu proportional immer größeren Zusammenhängen im dialektischen Fortschreiten fehlt. Die Musik, obwohl in den Ablauf der Zeit eingespannt, ist im Fortspinnungsverfahren kein Geschehen, kein Werden, sondern

[41] H. Erpf, Der Begriff der musikalischen Form . Stuttgart 1914.

[42] Unsere Ausführungen stehen in Parallele zu der üblicher Musikästhetik entgegenlaufenden Ansicht von H. Kayser, Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen . S. 124 ff. (Theoreme 42 und 43), daß das «Akkordische die dynamischen Tendenzen der Tonbewegung gegenüber den statischen der Melodik verkörpert.»

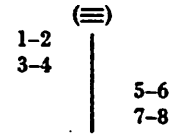
[43] Korte a. a. O. S. 101.

ein *Sein* [42]. Damit tritt das Fortspinnungsverfahren aus dem Zeitlichen heraus in eine merkwürdige Analogie zum Räumlichen, und wir verstehen, daß, während Beethovens Musik oft dem Werden einer Dichtung, Bachs Musik ebenso oft dem Sein einer Architektur verglichen worden ist.

7. Kapitel

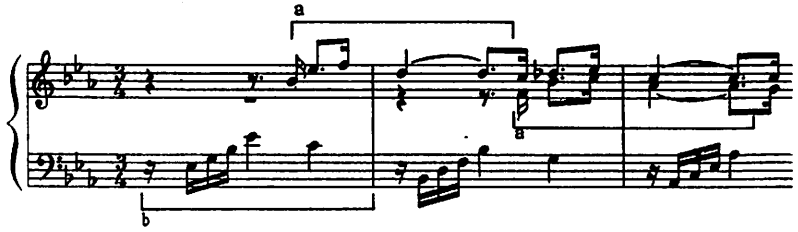
(Symbolische Darstellung der musikalischen Äquivalenz – Vielfalt der Äquivalenz-Beziehungen)

In unseren Figuren-Plänen haben wir nunmehr auch die Äquivalenz zur Darstellung zu bringen. Zu diesem Zwecke könnten wir äquivalente Teile fortlaufend von links nach rechts um ein Äquivalenz-Zeichen gruppieren (z. B. Takte 1–2 und Takte 3–4 seien äquivalent): $1-2 \equiv 3-4$. Da dies jedoch nicht ausreicht, um auch äquivalente Teile, welche sich nicht unmittelbar folgen, darstellen zu können, ordnen wir diese fortlaufend von links nach rechts und von oben nach unten um eine vertikale Achse, welche die Bedeutung eines vertikal gestellten Äquivalenz-Zeichens besitzen soll (z. B. Takte 1–2 und 5–6 einerseits und Takte 3–4 und 7–8 anderseits seien äquivalent):



Im gesamten Figurenplan ist nun das links von der Achse Stehende dem rechts von der Achse Stehenden äquivalent, und die zusammengehörigen Teile können an der Gleichheit ihrer Länge und der Gleichheit oder Ähnlichkeit ihrer Struktur er-

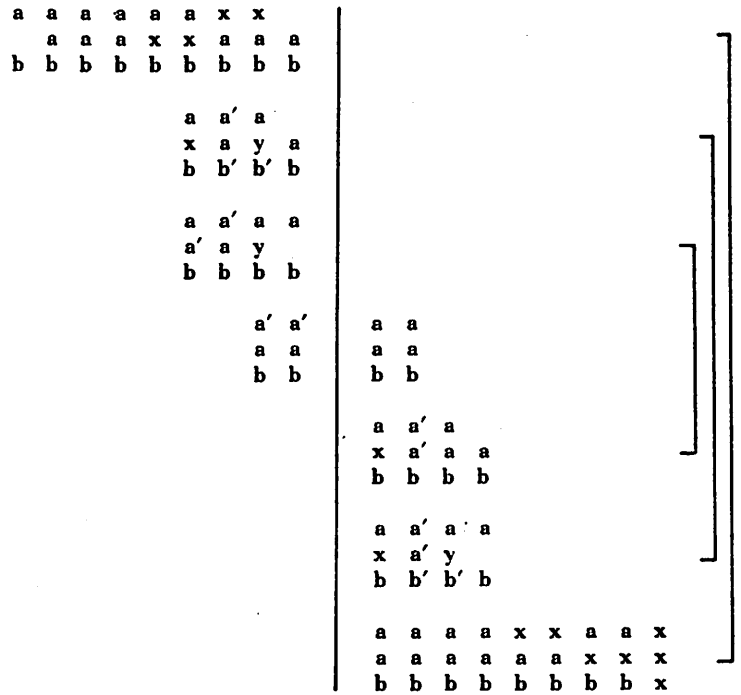
Beispiel 26 *(Sinf. V in Es-dur, Takte 1–3):*



kannt werden. In Zweifelsfällen bringen seitlich beigefügte, die äquivalenten Teile verbindende senkrechte Klammern volle Klarheit (Beispiel 27).

Setzen wir nun in das Beispiel der Es-dur-Sinfonie die Figurensymbole ein (Beispiel 26), so erhält ihr Figurenplan folgende Gestalt (Beispiel 27):

Beispiel 27 *(Sinf. V in Es-dur)*:

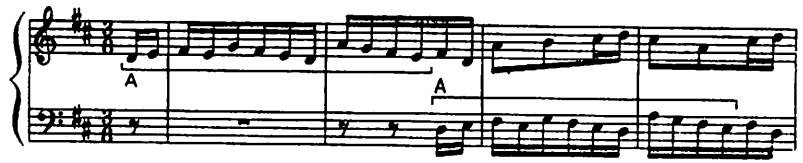


Reicher sind die Äquivalenz-Beziehungen der D-dur-Invention [44]. Der erste Teil (Takte 1–12) und seine Reprise (vierter Teil ohne Anfangs- und Schlußverlängerung, Takte 43–54) sind äquivalent und umschließen zwei ebenfalls äquivalente Binnenteile (zweiter Teil, Takte 13–24 und dritter Teil ohne Anfangs- und Schlußverlängerung, Takte 27–38). Dritter und vierter Teil sind jedoch gegenüber dem ersten und zweiten Teil in gleicher Weise um je zweimal zwei Takte verlängert (Takte 25–26 und

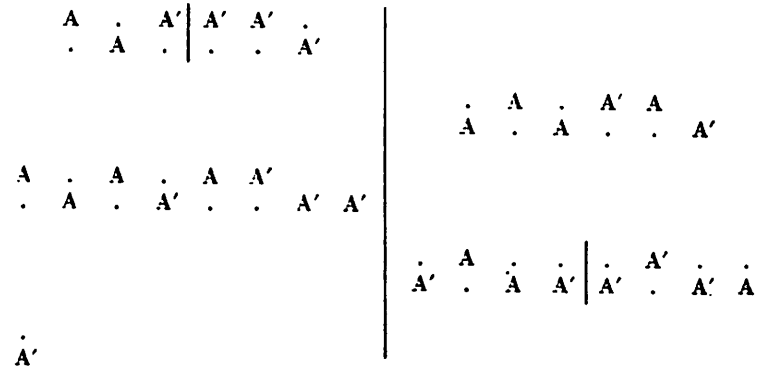
[44] Vgl. S. 11–14.

39–40, Takte 41–42 und 55–56), so daß auch erster und zweiter Teil einerseits und verlängerter dritter und vierter Teil anderseits äquivalent sind. Es ergibt sich also folgende Vielfalt von Äquivalenzen: 1. Teil (T. 1–12) ≡ 2. Teil (T. 13–24); 3. Teil (T. 25–40) ≡ 4. Teil (T. 41–56); 1. Teil (T. 1–12) ≡ 4. Teil ohne Verlängerung (T. 43–54); 2. Teil (T. 13–24) ≡ 3. Teil ohne Verlängerung (T. 27–38); Verlängerung des 3. Teils (T. 25–26 und 39–40) ≡ Verlängerung des 4. Teils (T. 41–42 und 55–56). Durch unsere an der Es-dur-Sinfonie gezeigte Darstellungsweise können wir diese Vielfalt von Äquivalenz-Beziehungen sehr einfach zur Darstellung bringen, verwenden jedoch, um auch noch die früher aufgezeigten Äquivalenzen innerhalb des ersten Teils und ebenso innerhalb seiner Reprise wiedergeben zu können, zwei zusätzliche, der Hauptachse untergeordnete Achsen. Unter Beibehaltung der bereits vorgenommenen Einsetzung (Beispiel 28) ergibt sich folgender Figurenplan (Beispiel 29):

Beispiel 28 *(Invent. III in D-dur, Takte 1–4)*:



Beispiel 29 *(Invent. III in D-dur)*:



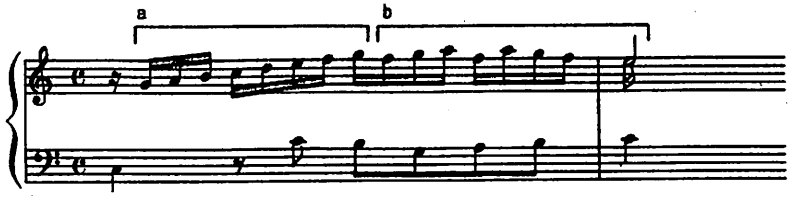
In derselben Weise können wir nun auch andere Beispiele darstellen, um anhand ihrer Figurenpläne das bisher Gezeigte zu erhärten und weitere Aufschlüsse zu gewinnen.

8. Kapitel

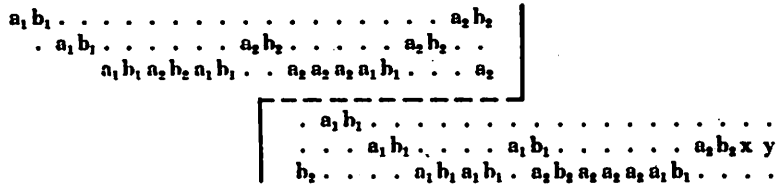
(Mannigfaltigkeit der Äquivalenz-Strukturen – Freies Umspielen der Gesetzmäßigkeit)

Klar und einfach, aber dennoch reich ist der Bau der C-dur-Sinfonie. Sie gliedert sich in zwei Teile gleicher Länge, deren erster von der Tonika zur Dominante und deren zweiter von dieser zur Tonika zurückmoduliert. Auch die Struktur der beiden Teile ist fast dieselbe, was wir, bezeichnen wir die beiden halbtaktigen Figuren der thematischen Erfindung mit a und b (Beispiel 30) am Figurenplan leicht erkennen können (Beispiel 31).

Beispiel 30 *(Sinf. I in C-dur, Takt 1):*



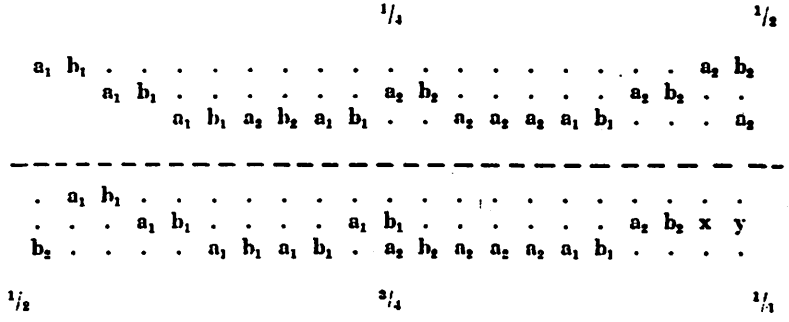
Beispiel 31 *(Sinf. I in C-dur):*



In beiden Teilen ist die Anordnung der Figuren a und b analog, ohne daß aber von bloßer Wiederholung gesprochen werden könnte. Durch eine Engführung in Takt 11 und eine ebensolche in Takt 16 wird die erste Hälfte des zweiten Teils gegenüber derjenigen des ersten Teils um einen halben Takt verschoben, was das ganze Stück durch Abwechslung belebt und zudem den Bau desselben deutlicher hervortreten läßt. Die durch Engführung erzeugte Verschiebung beginnt genau in der Mitte der ganzen Sinfonie und endet durch wiederholte Engführung in der Mitte des zweiten Teils, nach Ablauf des dritten Viertels also (Beispiel 32, zwei Buchstaben haben den Wert eines Taktes). In die Gesetzmäßigkeit der Äquivalenz durch Wiederholung bringt Bach eine Differenzierung von bewundernswerter Feinheit,

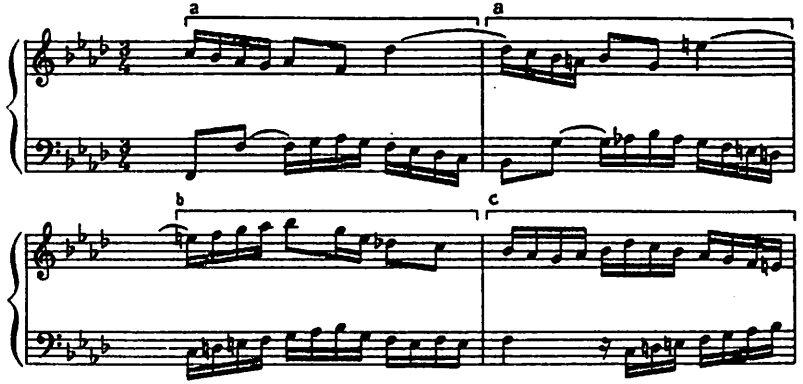
welche sich auch in Kontrapunktierung und Modulation auswirkt. Nicht starres Festhalten am abstrakten Gesetz, sondern lebendiges und immer neuartiges Umspielen desselben kennzeichnet den großen Künstler.

Beispiel 32 *(Sinf. I in C-dur, Takte 1–11 und 11–21):*



Darin ist Bach unerschöpflich. Immer findet er neue Umspielungen. In der c-moll-Invention, welche wir an späterer Stelle darstellen wollen, tritt die Zweiteiligkeit der C-dur-Sinfonie wieder auf; hier jedoch bestimmt durch die Natur des doppelten Kontrapunktes [45]. Auch die f-moll-Invention ist zweiteilig (1. Teil Takte 1–16 und 2. Teil Takte 17–34); aber die beiden Teile sind weder gleich lang noch strukturgleich oder ähnlich. Die Äquivalenz liegt innerhalb der beiden Teile selbst. Stellen wir das in der oberen Stimme intonierte Figuren-Thema durch Buchstaben dar (Beispiel 33), so ergibt sich folgender Figuren-Plan (Bei-

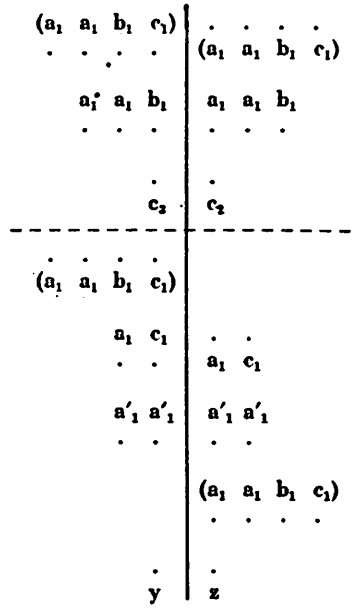
Beispiel 33 *(Invent. IX in f-moll, Takte 1–4):*



[45] Vgl. Beispiel 52.

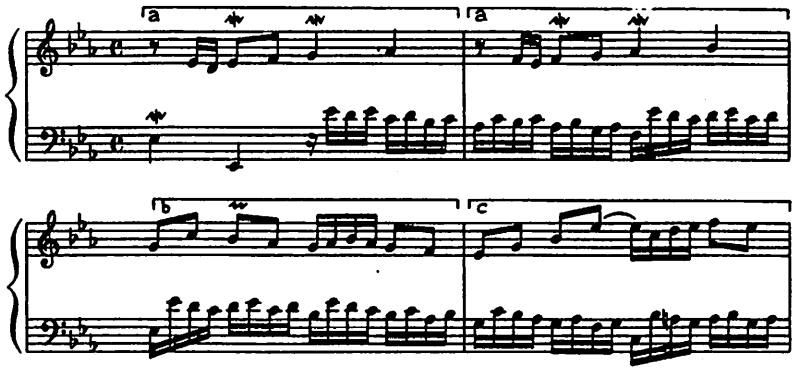
spiel 34):

Beispiel 34 *(Invent. IX in f-moll):*



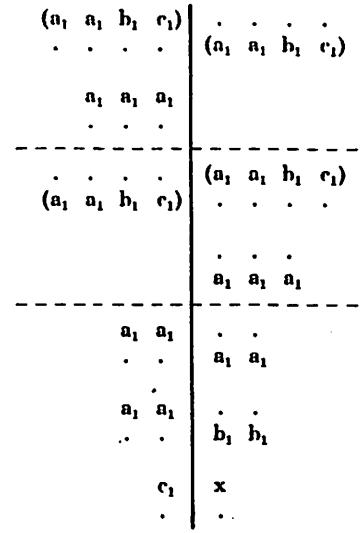
Ähnliche Struktur zeigt die dreiteilige Es-dur-Invention. Stellen wir ihre derjenigen der f-moll-Invention verwandte thematische Erfindung durch Buchstaben dar (Beispiel 35), so ergibt sich

Beispiel 35 *(Invent. V in Es-dur, Takte 1–4):*



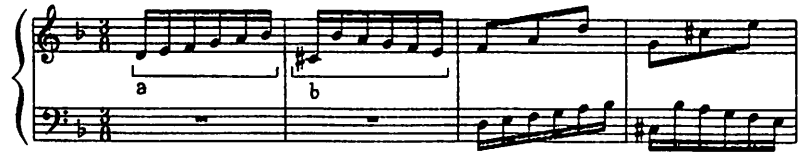
als Figuren-Plan (Beispiel 36):

Beispiel 36 *(Invent. V in Es-dur):*



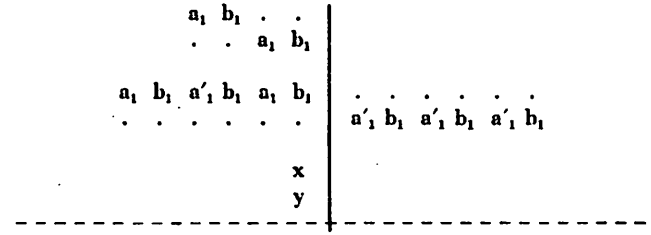
Differenzierter noch ist die d-moll-Invention. Bezeichnen wir ihre thematische Erfindung mit Buchstaben (Beispiel 37), so

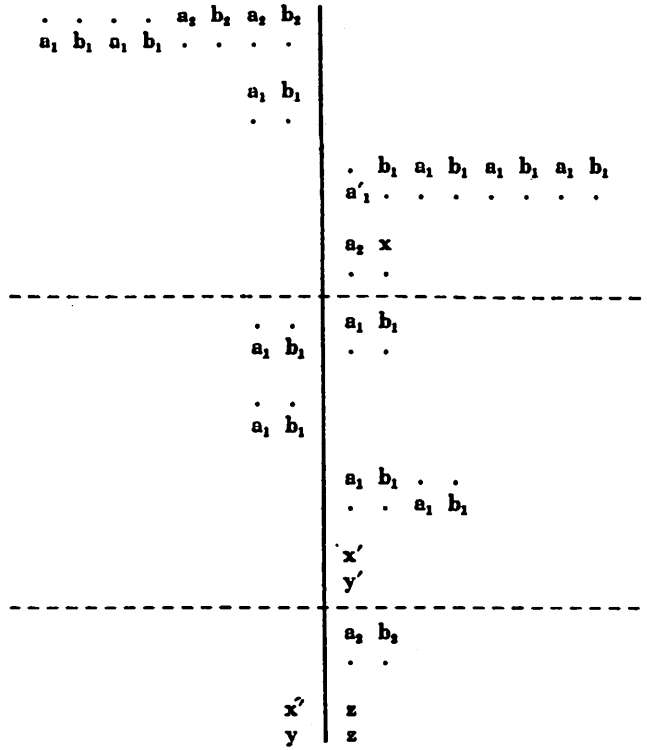
Beispiel 37 *(Invent. IV in d-moll, Takte 1–4):*



zeigt sie folgende Struktur (Beispiel 38):

Beispiel 38 *(Invent. IV in d-moll):*





Nachdem wir uns mit der Vielfalt und Charakteristik dieser Strukturbildung vertraut gemacht haben, versuchen wir sie noch weiter zu beleuchten.

9. Kapitel

(Kommutative Vertauschbarkeit – Additions- und Subtraktionsverfahren)

Den Figuren-Plänen der f-moll und der Es-dur-Invention (Beispiele 34 und 36) können wir entnehmen, daß das Figuren-Thema (a + a + b + c) im Verlauf des Satzes in seine einzelnen Figuren zerfällt und diese in anderer Weise zusammengesetzt erscheinen. Im 9.–16. Takt der f-moll-Invention sind die Figuren des in den Takten 1–8 zweimal auftretenden Figuren-Themas kommutativ vertauscht: a + a + b + a + a + b + c + c anstelle von (a + a + b + c) + (a + a + b + c). Dasselbe fanden wir auch in der D-dur-Invention: b + b + a + a oder b + a + a + b anstelle von (a + b + b + a) [46]. Im 21.–24. Takt der f-moll-Invention fällt die Figur b völlig aus und es folgen sich a und c unmittelbar: a + c + a + c; im 9.–11. sowie 20.–22. Takt der Es-dur-Invention fallen die beiden Figuren b und c aus, und es erscheint nur die Figur a wiederholt, während im 27.–31. Takt derselben Invention das Figuren-Thema um die Figur b bereichert wird: a+a+b+b+c anstelle von (a+a+b+c). Dieses aus der kommutativen Vertauschbarkeit der Figuren sich ergebende *Additions-* und *Subtraktionsverfahren* finden wir nun auch im Großen sehr häufig [47]. So wird in der G-dur-Sinfonie, welche aus drei äquivalenten Teilen besteht, der erste gegenüber dem zweiten und dritten Teil um einen Takt verkürzt. Dieser tritt jedoch am Schluß des dritten Teiles als Schlußtakt der ganzen Sinfonie auf. Der erste Teil umgreift damit die beiden folgenden Teile [48]:

Beispiel 39 *(Sinf. X in G-dur):*

$$(11 - 1) + 11 + (11 + 1)$$

Dasselbe finden wir auch in den beiden Sinfonien in c-moll und in F-dur. In der c-moll-Sinfonie erscheint der letzte Halbtakt des ersten Teiles erst am Schluß des zweiten Teiles [49]:

Beispiel 40 *(Sinf. II in c-moll, Takte 1–19):*

$$(9 - \tfrac{1}{2}) + (9 + \tfrac{1}{2})$$

In der F-dur-Sinfonie erscheint der letzte Halbtakt des ersten Teiles wiederum als Schlußtakt der ganzen Sinfonie:

Beispiel 41 *(Sinf. VIII in F-dur):*

$$(7 - \tfrac{1}{2}) + 9 + (7 + \tfrac{1}{2})$$

Besonders interessant ist die g-moll-Invention, denn sie gibt

[46] Vgl. S. 13 Anm. 19.

[47] Besonders deutlich zeigt sich das Additions- und Subtraktionsverfahren im Verhältnis von Anfangs-, Schluß- und Binnentutti des Concerto der damaligen Zeit.

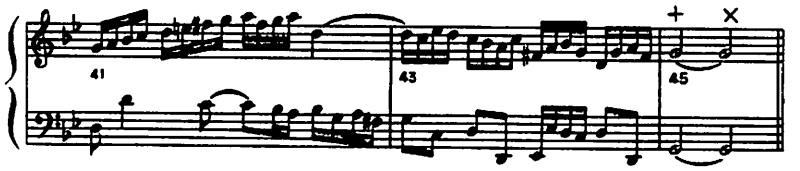
[48] Vgl. S. 59 (Fuga in d-moll a. d. Wohlt. Kl. I; der erste Teil umgreift den zweiten Teil: 20 + (20 + 2) + 2) Takte.

[49] Daß erster und zweiter Teil dieser Sinfonie tatsächlich je 9 Takte umfassen, zeigt sich am dritten und vierten Teil (Takte 19–27 und 28–32, der letzte allerdings um die vier Anfangstakte verkürzt!). Die ganze Sinfonie läßt sich also etwa darstellen als: $(9 - \frac{1}{2}) + (9 + \frac{1}{2}) + 9 + (-4 + 9)$ Takte.

uns nicht nur das Beispiel einer derartigen Umstellung, sondern gewährt zugleich einen besonders guten Einblick in die Bedeutung der Äquivalenz[50]. Ihre Frühfassung von 1720[51] unterscheidet sich von der endgültigen Fassung in einem wesentlichen Punkt: in der endgültigen Fassung fügt Bach am Schluß einen halben Takt ein und verkürzt dafür die Schlußnote um den entsprechenden Wert, so daß der Stillstand nun um einen halben Takt später eintritt. Hört man sich die beiden Fassungen hintereinander recht gut an, so wird man Bachs Änderung verstehen: wohl niemand wird sich, sooft er die frühere Fassung anhört, des Eindrucks erwehren können, daß der Schluß um einen halben Takt verfrüht eintritt. Einen halben Takt später erst erwartet man den Abschluß des ganzen Stückes[52] (Beispiel 42).

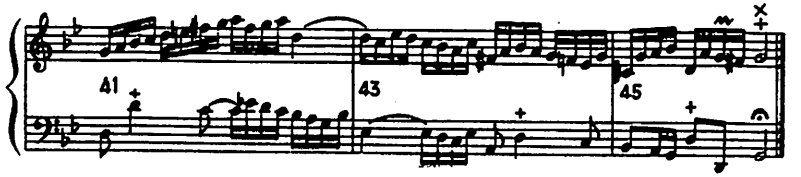
Beispiel 42 *(Präambel 10 aus dem «Clavier-Büchlein» für Wilhelm Friedemann Bach. Halbtakte 41–46):*

\+ *wirklicher Schluß*
× *empfindungsgemäßer Schluß*



Offenbar hatte Bach dieselbe Empfindung, denn er ändert den Schluß in der endgültigen Fassung folgendermaßen (Beispiel 43):

Beispiel 43 *(Invent. XI in g-moll, endgültige Fassung der Berliner Handschrift. Halbtakte 41–46):*



Wir versuchen mittelbar zu erklären, was unser Ohr mit der

[50] Vgl. S. 20 Anm. 32.

[51] Praeambel 10 aus dem «Clavier-Büchlein» für W. F. Bach, BGA XLV, S. 222. Vgl. S. 17 Anm. 25.

[52] Zum Vergleich wird es unumgänglich sein, die beiden Stücke ganz zu spielen. Nur dann scheint der Schluß der Praeambel verfrüht einzutreten.

ihm eigenen Sicherheit unmittelbar empfindet und betrachten zu diesem Zweck die Struktur der ganzen Invention[53]. Deutlich lassen sich vier Hauptteile unterscheiden (Halbtakte[54] 1–8, 13–20, 25–31, 36–43), welche durch je vier Überleitungs-Halbtakte verbunden sind. Der letzte Teil ist codaartig verlängert (Beispiel 44). Gegenüber dem ersten, zweiten und vierten Haupt-

Beispiel 44 *(Invent. XI in g-moll, Anzahl der Halbtakte):*

1. Hauptt.	8		
Übl.	4		
2. Hauptt.	8		
Übl.	2	2	*Übl.*
		8—1	*3. Hauptt.*
		4	*Übl.*
		8	*4. Hauptt.*
	1	1+1	*Coda*

teil ist der dritte um einen halben Takt verkürzt (8–1). Vergleichen wir den Schluß der früheren mit demjenigen der endgültigen Fassung, so erkennen wir, daß in dieser der fehlende Halbtakt als Halbtakt 45 erscheint, während in jener auf Halbtakt 45 bereits der Schluß eintritt, was in uns die unangenehme Empfindung des gestörten Gleichgewichtes erweckt. Denn mit Halbtakt 45 wird in der früheren Fassung der Stillstand erreicht, während nach unserem Empfinden, wie dies in der endgültigen Fassung tatsächlich der Fall ist, Halbtakt 46 noch betont werden müßte, da sonst infolge Ausfalls des Halbtaktes zwischen 31 und 32 ein halber Takt fehlt (Beispiel 45):

Beispiel 45:

Präambel 10:		*Invention XI:*	
8		8	
4		4	
8		8	
2	2	2	2
	8—1		8—1
	4		4
	8		8 + ×
1	1+1	1	1+1

Da in der Präambel der Abschluß des ganzen Stückes schon auf

[53] Wir geben nur eine kurze Analyse und verweisen auf die vortrefflichen Ausführungen von F. Jöde, Die Kunst Bachs. S. 85 ff.

[54] Wir verwenden Halbtakte, um die Invention in der Darstellung präziser erfassen zu können.

dem vorletzten Halbtakt eintritt, wird die Äquivalenz gestört (23 Halbtakte links und, da der letzte wegfällt, 22 Halbtakte rechts). Durch Einfügung eines Halbtaktes vor dem Schluß und entsprechende Verkürzung der Schlußnote wird die Äquivalenz in der Invention wieder hergestellt (23 Halbtakte links und rechts).

Wer erinnerte sich angesichts der Tatsache, daß unser Ohr diese kleinste Unstimmigkeit feststellt, nicht des Leibnizischen Wortes: «Musica exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi»? [55]

10. Kapitel

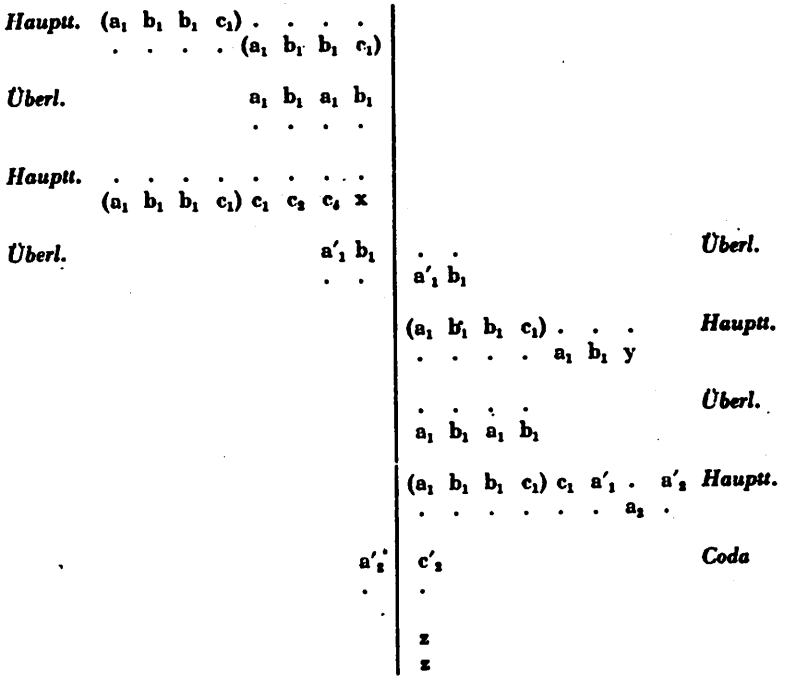
(Homogene Verteilung der thematischen Erfindung – Differenzierung in Hauptteile und Überleitungen)

Eine vergleichende Betrachtung der Figuren-Pläne zeigt Unterschiede, welche unsere Beispiele trotz stärkster Einheitlichkeit ihrer Gestaltungsweise in zwei Gruppen scheidet. Den Inventionen in D-dur und d-moll (Beispiele 29 und 38) liegen kurze thematische Erfindungen zugrunde; diese werden wechselweise gleichmäßig auf die beteiligten Stimmen verteilt und durch den ganzen Satz hin fortwährend wiederholt. Den Inventionen in Es-dur, f-moll und g-moll (Beispiele 34, 36, 46) dagegen liegen mehrere Figuren umfassende, ausgedehnte thematische Erfindungen zugrunde, welche nicht fortwährend, sondern nur in gewissen Teilen als Ganzes auftreten, während sie in andern Teilen in ihre einzelnen Figuren zerfallen und diese in neuen Anordnungen auftreten [56]. Gegenüber einer homogenen Verteilung der thematischen Erfindung über den ganzen Satz hin zeigt sich hier also eine Differenzierung in Hauptteile, innerhalb welcher die thematische Erfindung als Ganzes und in Überleitungsteile, innerhalb welcher nur einzelne Figuren derselben auftreten (Beispiel 46). Damit aber stehen wir einer Gestaltungsweise nahe, welche über den Rahmen der Inventionen und Sinfonien hinaus und hinüber zur Form der *Fuge* führt.

[55] Dieser durch Schopenhauer berühmt gewordene Satz findet sich in einem Brief Leibnizens vom 12. April 1712 und bezieht sich ursprünglich auf die Frage der Konsonanz.

[56] Vgl. S. 32–33.

Beispiel 46 *(Invent. XI in g-moll):*



ZWEITER TEIL

Untersuchungen an Bachs Fugen

11. Kapitel

(Fugen-Thema – Kontrapunkte – Ideelle wird zu realer Koexistenz – Entwicklungs- oder Sukzessiv-Konnex – Simultan-Konnex)

Das *Fugen-Thema* besitzt die Eigenschaft eines Figuren-Themas. Es ist also wie die einzelne Figur unpersönlich, unwandelbar und additionsfähig und kann wie diese viererlei Veränderung erfahren [1]. Wie die einzelne Figur ist es logischerweise mit dem Fortspinnungsverfahren verknüpft. Die Eigenschaften von Figur und Fortspinnung gehören also mit zu den Prämissen der Fugenform, machen diese allein aber noch nicht aus. Wir haben bis jetzt, um einer unnötigen Komplizierung aus dem Wege zu gehen, etwas außer acht gelassen, das mit zu diesen gehört und das wir in den Mittelpunkt unserer Interesses zu rücken nun gezwungen sind: die Kontrapunkte.

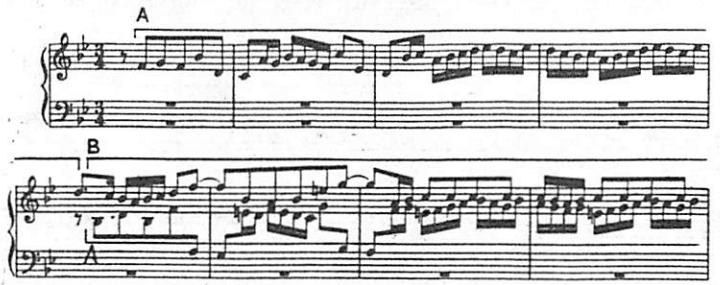
Tritt zu einer Stimme, welche eine thematische Erfindung A vorgetragen hat [2], eine zweite Stimme imitierend hinzu, so setzt die zuerst eingetretene Stimme nicht aus, sondern spinnt sich in einer nach den Regeln der Kontrapunktslehre erfundenen Figurensumme B fort und bildet damit einen *Kontrapunkt* zur thematischen Erfindung A. Die beiden in der zuerst eingetretenen Stimme ideell koexistierenden [3] Figurensummen A und B erklingen also bei Eintritt der zweiten Stimme simultan, und die ideelle Koexistenz von A und B wird damit zur *realen Koexistenz* (Beispiel 47). Tritt noch eine weitere Stimme imitierend hinzu, so übernimmt die an zweiter Stelle eingetretene Stimme den Kontrapunkt B, während die zuerst eingetretene Stimme sich in einen das Thema A und dessen Kontrapunkt B kontrapunk-

[1] Veränderung der Lage (Normallage, Umkehrung, Krebs und dessen Umkehrung), der Dauer (Verkleinerung, Vergrößerung), der Intervalle und endlich Figurierung und Verzierung. Vgl. S. 6 ff.

[2] A, B, C ... sind Einsetzungen für Figurensummen, für welche wir auch den Spezialfall von nur einem einzigen Summanden zulassen wollen. Dies ist der Fall, wenn beispielsweise eine thematische Erfindung aus nur einer einzigen Figur besteht: a = A.

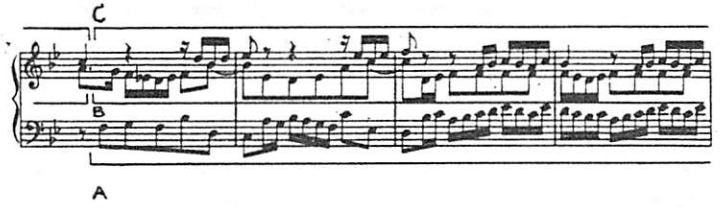
[3] Vgl. S. 24 unserer Abhandlung.

Beispiel 47 *(Fuga XXI in B-dur a. d. Wohlt. Klav. I, Takte 1–8):*



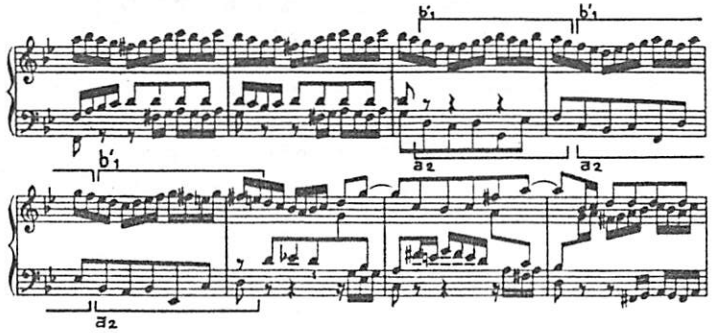
tierenden zweiten Kontrapunkt C fortspinnt (Beispiel 48). Damit ist auch für die Figurensumme C, in welche sich die ersteingetretene Stimme fortspinnt, die ideelle zur realen Koexistenz geworden: A, B und C erklingen in den drei Stimmen simultan.

Beispiel 48 *(Fuga XXI in B-dur a. d. Wohlt. Klav. I, Takte 9–12):*



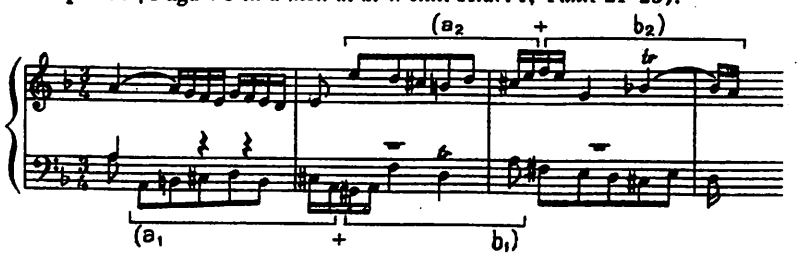
Die Realisierung der ideellen Koexistenz kann sich bis auf die einzelnen Figuren des Themas ausdehnen, so daß diese in verschiedenen Stimmen erklingen und also real koexistieren können (Beispiel 49, $A = (a_1 + a'_1 + b_1 + b'_1)$:

Beispiel 49 *(Fuga XXI in B-dur a. d. Wohlt. Klav. I, Takte 17–24):*



Treten dabei die Figuren im Verband des Themas auf, so spricht man von einer *Engführung* des Fugen-Themas (Beispiel 50).

Beispiel 50 *(Fuga VI in d-moll a. d. Wohlt. Klav. I, Takte 21–23):*



Der Übergang von ideeller zu realer Koexistenz setzt einen Zusammenhang zwischen den Figuren bzw. Figurensummen voraus, welchen wir im Gegensatz zum Entwicklungs- oder *Sukzessiv-Konnex* der Motive [4] den *Simultan-Konnex* der Figuren nennen wollen. Die Figuren bzw. Figurensummen müssen, um in einer musikalisch sinnvollen Weise real koexistieren, d. h. in verschiedenen Stimmen simultan erklingen zu können, von vornherein in Hinblick auf diese reale Koexistenz erfunden sein. Jede dieser Figuren bzw. Figurensummen ist daher von allen übrigen mit ihr erklingenden Figuren bzw. Figurensummen bestimmt, was wir durch ein Funktionsverhältnis wiedergeben wollen: $X = f(Y)$, $Y = f(X)$. Für das Beispiel der B-dur-Fuge gilt also:

A + B + C	A = f (B)	B = f (A)	C = f (A)
A + B	A = f (C)	B = f (C)	C = f (B)
A			

Lassen wir nun sich nur zwei Stimmen an diesem Beispiel beteiligen, dann gilt:

A + B + C	A = f (B)	B = f (A)	C = f (A)
A + B		B = f (C)	

A und B einer- und B und C anderseits sind durch direkten Simultan-Konnex verbunden. Ein allerdings nur indirekter Simultan-Konnex besteht aber auch zwischen A und C: $A = f(B)$, $B = f(C)$, also $A = f(f(C))$; $B = f(A)$, $C = f(B)$, also $C = f(f(A))$:

A + B + C	A = f (B)	B = f (A)	C = f (B)
A + B	A = f (f (C))	B = f (C)	C = f (f (A))

[4] Vgl. Kap. 6.

Daraus geht hervor, daß jede Figur bzw. Figurensumme einer imitierten Stimme von allen übrigen bestimmt ist und also Beziehungen hat, welche alle übrigen ausdrücken, so daß «man im Gegenwärtigen sowohl das der Zeit wie dem Orte nach Entfernte» hört [5]. Besteht ein einfaches Funktionsverhältnis, so sind die Glieder, die es verbindet, sowohl voneinander bestimmt als auch musikalisch simultan kombinierbar und die ideelle kann in eine reale Koexistenz übergehen (z. B. $A = f(B)$, $B = f(A)$, $B = f(C)$, $C = f(B)$; besteht ein zusammengesetztes Funktionsverhältnis, so sind die Glieder, die es verbindet, wohl voneinander bestimmt, aber nicht notwendigerweise musikalisch simultan kombinierbar, und es bleibt bei einer ideellen Koexistenz (z. B. $A = f(f(C))$, $C = f(f(A))$).

12. Kapitel

(Kanonische Anlage – Kanon – Unterbrechung des Kanons – Kanon und Fuge – Durchführung – Zwischenspiel – Beantwortung im Wiederschlag – Führer – Begleiter)

Wir kehren zum Anfang der B-dur-Fuge zurück und betrachten dessen Weiterführungsmöglichkeiten. Die ersteingetretene Stimme könnte sich in immer neuen Figurensummen fortspinnen und die beiden später eintretenden Stimmen diese genau imitieren:

A + B + C + D + E + F + G + ...
A + B + C + D + E + F + G + ...
A + B + C + D + E + F + G + ...

Damit hätte sich die in dem Fugen-Anfang in nuce vorhandene *kanonische* Anlage zum eigentlichen *Kanon* erweitert, in welchem die nachfolgenden Stimmen «den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfang bis zum Ende» nachahmen [6]. In unserem Beispiel wird jedoch ein anderer Weg beschritten; in der ersteingetretenen Stimme wird nach Erklingen der Figurensumme C die Figurensumme A wiederholt (Takte 13–16):

A + B + C + A
A + B + C
A + B

[5] G. W. Leibniz, Monadologie § 61, Gerhardt, VI, S. 598 ff.
[6] Marpurg, Abhandlung von der Fuge. Neue Ausgabe, Leipzig 1802, § 10.

Dieser Anfang ließe sich zu einem unendlichen Kanon erweitern, in welchem, sind einmal alle Stimmen eingetreten, mit jedem Glied (A, B, C) simultan der ganze Kanon A + B + C erklingt, so daß man «im Gegenwärtigen sowohl das der Zeit wie dem Orte nach Entfernte» hört [7]:

$$\begin{array}{rl} A + B + C + & \|: A + B + C + :\| \\ A + B + & \|: C + A + B + :\| \\ A + & \|: B + C + A + :\| \end{array} \qquad \begin{array}{l} A = f(B, C) \\ B = f(A, C) \\ C = f(A, B) \end{array}$$

Aber auch dieser Weg wird nicht beschritten. Bach unterbricht die in nuce vorhandene kanonische Anlage in Takt 17, um sie erst in Takt 22 wieder aufzunehmen (Beispiel 51, $A = (a_1 + a'_1 + b_1 + b'_1)$, $B = c'_1 + c_1 + d_1 + d'_1$, $C = e_1 + e_1 + f_1 + f_1$).

Beispiel 51 *(Fuga XXI in B-dur a. d. Wohlt. Klav. I, Takte 1–25):*

A	B	C	A	b'_1	b_1	b'_1	b'_1	b'_1	B
	A	B	C	d_1	d_1				A
		A	B	f_1	f_1	a_2	a_2	a_2	C

Dasselbe wiederholt sich in Takt 30; Bach unterbricht die kanonische Anlage ein zweites Mal, um sie erst in Takt 35 wieder aufzunehmen und die Fuge zu Ende zu führen.

Wir sind damit auf einen Unterschied zwischen Kanon und Fuge gestoßen, welcher die beiden Formen trotz enger Verwandtschaft trennt. Während im Kanon die nachfolgenden Stimmen «den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfang bis zum Ende» nachahmen, bringen diese in der Fuge «nur einen kurzen Satz aus der ersten auf ähnliche Art» hervor, indem die Nachahmung «in den verschiedenen Stimmen auf gewisse Örter eingeschränkt» wird [8]. Die Gegenüberstellung der kanonischen c-moll-Invention und der e-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I soll uns diesen Unterschied veranschaulichen (Beispiel 52 und 53).

Die ersten zehn Takte der c-moll-Invention bilden einen Kanon zwischen Ober- und Unterstimme:

$$\begin{array}{rl} A + B + C + D + E \\ A + B + C + D \end{array}$$

[7] Leibniz a. a. O.

[8] Marpurg a. a. O. § 10. Marpurg unterscheidet zwischen «fuga canonica» und «fuga periodica» und bezeichnet mit jenem den Kanon, mit diesem die Fuge schlechthin. Seine Bezeichnungen weisen zugleich auf das Gemeinsame und das Verschiedene beider Formen hin.

Dieser Kanon erscheint in den folgenden zehn Takten, da das Ganze im doppelten Kontrapunkt erfunden ist, unter Stimmtausch wiederholt:

$$\begin{array}{rl} X + A + B + C + D \\ A + B + C + D + E \end{array}$$

Die nachfolgende Stimme ahmt also in jedem der beiden Teile «den Gesang der ersten von Note zu Note vom Anfang bis zum Ende» nach.

Beispiel 52 *(Invent. II in c-moll, Takte 1–20):*

A	B	C	D	E					
	A	B	C	D					
					X	A	B	C	D
					A	B	C	D	E

In der ebenfalls im doppelten Kontrapunkt erfundenen e-moll-Fuge ist dagegen die Nachahmung «auf gewisse Örter eingeschränkt», welche «des Zusammenhangs wegen» durch «Zwischenharmonien» verbunden sind [9]. Gegenüber dem Kanon zerfällt also die Fuge in Durchführungen («Örter») und Zwischenspiele («Zwischenharmonien») [10]:

Beispiel 53 *(Fuga X in e-moll a. d. Wohlt. Klav. I, Takte 1–38):*

DF				*ZS*															
(a	b)	c	d	e	f	e	f	g	h										
		(a	b)	c	d	c	d	g	h										
(a	b)	c	d	i	k	i	k	i											
		(a	b)	k	i	k	i	i											
												(a	b)	c	d	c	d	g	h
										(a	b)	c	d	e	f	e	f	g	h
												(a	b)	k	i	k	i	i	
										(a	b)	c	d	i	k	i	k	i	
										DF				*ZS*					

Als *Durchführungen* einer Fuge *(DF)* haben wir jene Teile zu bezeichnen, in welchen das Fugen-Thema als Ganzes ein oder mehrere Male auftritt und mit seinen Kontrapunkten simultan

[9] Marpurg a. a. O. §§ 10–14.

[10] Vgl. die Analyse von H. Riemann, S. 52 unserer Abhandlung.

kombiniert wird. Vollständig nennen wir eine Durchführung, wenn das Thema ebensoviel Mal, übervollständig, wenn es mehrmal und unvollständig, wenn es weniger Mal in dieser auftritt als sich obligate Stimmen an der Fuge beteiligen. Als *Zwischenspiele* einer Fuge *(ZS)* haben wir dagegen jene Teile zu bezeichnen, welche die Durchführungen miteinander verbinden.

Unserer Gegenüberstellung können wir noch ein Zweites entnehmen. Zur Nachahmung des Themas wird in der Fuge die Oberquint bzw. Unterquart verwendet, während unser Kanon die Oktave benützt und wir auch in den Inventionen und Sinfonien ebensogut die Anfangsimitation der Oktave wie der Quinte fanden [11]. Damit sind wir auf einen weiteren Unterschied zwischen Kanon und Fuge gestoßen. Während der Kanon für den Anfang prinzipiell die Nachahmung in jedem Intervall benützen kann, beschränkt sich die Fuge mindestens in ihren ersten Stimmeintritten auf die Nachahmung in der Oberquint bzw. Unterquart. Diese Nachahmung wird aber, wie unsere Beispiele der B-dur- und der e-moll-Fuge zeigen, nicht fortlaufend weitergeführt, was zu einer Nachahmungsfolge im Quinten- bzw. Quartenzirkel führen würde, sondern die thematischen Einsätze werden paarweise so geordnet, daß immer nur zwischen je zwei Thema-Einsätzen eine Nachahmung in der Oberquint bzw. Unterquart besteht. In der e-moll-Fuge finden wir z. B. die Einsatzpaare in e-moll und h-moll, G-dur und D-dur, a-moll und e-moll, d-moll und a-moll. Ein solches paarweises Auftreten in der Nachahmung der Oberquint bzw. Unterquart nennen wir nach Marpurg [12] eine *Beantwortung im Wiederschlag*, *Führer* nennen wir dabei das Beantwortete, *Begleiter* das Beantwortende. In Fällen, wo die intervallgetreue Nachahmung zu weit von der Anfangstonart wegführen würde, finden wir in der Regel Intervall-Veränderung; wir sprechen in diesem Falle von tonaler, sonst aber von realer Beantwortung im Wiederschlag.

Nunmehr müssen wir auch unsere Definition der Durchführung noch erweitern; von den Durchführungen einer Fuge ist nämlich immer die erste an eine Anordnung im Wiederschlag gebunden [13].

Im Vergleich zwischen Kanon und Fuge haben wir Verbindendes und Trennendes kennengelernt. Wir wollen nun noch

[11] Da, wo sich Invention und Sinfonie der Fugenform annähern, finden wir vorzugsweise Nachahmung in der Oberquint bzw. Unterquart.

[12] Marpurg a. a. O. § 14.

[13] Oft wird die erste Durchführung «Exposition» genannt. Dieser Begriff

tiefer in das Wesen beider Formen einzudringen und beide noch genauer gegeneinander abzugrenzen versuchen.

13. Kapitel

(Kanon und Fuge – Unterschiede und Gemeinsames beider Formen)

Nach den Gesetzen der Kombinatorik kann eine Anzahl von n Elementen zur Klasse k ohne Wiederholung $\frac{n!}{(n-k)!}$ mal variiert werden. Wir wenden dieses Gesetz nun auf den Anfang unserer B-dur-Fuge an, indem wir n der Anzahl der beteiligten Figurensummen (Thema A, Kontrapunkte B und C) und k der Anzahl der beteiligten Stimmen gleichsetzen. $n = 3$, $k = 3$; für A, B und C ergeben sich damit $\frac{3!}{(3-3)!} = 6$ kombinatorische Variationsmöglichkeiten im vertikalen Sinne:

A	A	B	B	C	C
B	C	C	A	A	B
C	B	A	C	B	A
1)	2)	3)	4)	5)	6)

Setzen wir nun, wie wir dies schon oben getan haben, den Fugen-Anfang im Sinne eines unendlichen Kanons fort, so zeigt sich, daß von den sechs möglichen kombinatorischen Variationen, wir mögen die Einsätze der Stimmen sich folgen lassen wir wir wollen, stets nur drei auftreten:

A B C A B C A B C ... A B C A B C A B ... A B C A B C A ...
A B C A B C A B ... A B C A B C A ... A B C A B C A B C ...
A B C A B C A ... A B C A B C A B C ... A B C A B C A B ...
6) 2) 4) 6) 2) 4) 6) ... 4) 6) 2) 4) 6) 2) 4) ... 2) 4) 6) 2) 4) 6) 2) ...

A B C A B C A ... A B C A B C A B C ... A B C A B C A B ...
A B C A B C A B ... A B C A B C A ... A B C A B C A B C ...
A B C A B C A B C ... A B C A B C A B ... A B C A B C A ...
1) 3) 5) 1) 3) 5) 1) ... 5) 1) 3) 5) 1) 3) 5) ... 3) 5) 1) 3) 5) 1) 3) ...

schließt aber die Bedingung in sich, daß innerhalb der ersten Durchführung alle an der Fuge beteiligten obligaten Stimmen eintseten; eine Bedingung, welche wir in unsere Definition aus Zweckmäßigkeitsgründen nicht aufnehmen wollen. Vgl. Beispiel 56.

Da im Kanon die horizontale Reihenfolge der Figurensummen immer dieselbe bleibt, kommen nicht alle möglichen $\frac{n!}{(n-k)!}$, sondern nur n kombinatorische Variationen daraus zur Geltung. Die Auslese aber wird bestimmt durch die Einsatzfolge der Stimmen. In bezug auf die kombinatorische Variationsmöglichkeit seiner Figuren bzw. Figurensummen (Thema und Kontrapunkte) im vertikalen Sinne gilt also für den Kanon: die Anzahl der kombinatorischen Variationen von n Figuren bzw. Figurensummen bei k beteiligten Stimmen ist gleich n.

$$V_n^{(k)} \text{ für Kanon} = n$$

In unserer B-dur-Fuge wird jedoch in Takt 17 die Beschränkung auf eine einmal festgelegte horizontale Reihenfolge der Figurensummen A, B und C aufgehoben. Damit fällt die Bindung an eine aus den $\frac{n!}{(n-k)!}$ kombinatorischen Variationsmöglichkeiten im vertikalen Sinne durch Anzahl und Einsatzfolge der Stimmen bedingte beschränkte Auswahl und deren stete Wiederkehr. Für die weiteren Durchführungen der Fuge steht die Gesamtheit aller möglichen Variationen zur Verfügung. Somit gilt in bezug auf die kombinatorische Variationsmöglichkeit ihrer Figuren bzw. Figurensummen im vertikalen Sinne für die Fuge: die Anzahl der kombinatorischen Variationen von n-Figuren bzw. Figurensummen bei k beteiligten Stimmen ist gleich $\frac{n!}{(n-k)!}$

$$V_n^{(k)} \text{ für Fuge} = \frac{n!}{(n-k)!}$$

Im Verlauf einer Fuge kann zudem die Anzahl der beteiligten Stimmen, welche für einen ganzen Kanon konstant bleibt, durch Pausieren einer oder mehrerer Stimmen wechseln, k also innerhalb der Grenzen $1 < k \leqq n$ verschiedene Werte annehmen.

Aus dem Gesagten erhellt, daß die Fuge gegenüber dem Kanon in ihren Voraussetzungen freier, in ihren Möglichkeiten aber reicher ist. Gemeinsam bleibt beiden Formen die ideelle Koexistenz ihrer Teile bis herab zur Figur, welche sich durch Simultan-Konnex in mannigfaltiger Weise zu realer Koexistenz verdichtet.

14. Kapitel

(Möglichkeitsgrenzen – Künstlerische Auswahl innerhalb derselben – Freiheit innerhalb der Gesetzmäßigkeit)

Nach Erklingen der ersten Durchführung der B-dur-Fuge sind die Möglichkeiten für die weiteren Durchführungen umgrenzt: $A = f(B, C), B = f(A, C), C = f(A, B), n = 3, 1 < k \leqq 3$. Forkel berichtet uns denn auch über Bach: «Er mochte gern fremde Musik hören. Wenn er nun in einer Kirche eine stark besetzte Fuge hörte, und einer seiner beyden ältesten Söhne stand etwa neben ihm, so sagte er stets vorher, sobald er die ersten Eintritte des Themas gehört hatte, was der Componist und von Rechts wegen anbringen müsse, und was möglicherweise angebracht werden könne. Hatte nun der Componist gut gearbeitet, so trafen seine Vorhersagungen ein; dann freuete er sich und stieß den Sohn an, um ihn aufmerksam darauf zu machen.» [14] In unserem Beispiel wählte der Meister aus dem, was möglicherweise angebracht werden könnte, nur kombinatorische Variationen zur Klasse $k = 3$ und aus diesen neben den schon in der ersten Durchführung verwendeten Variationen

C A
B C
A B

nur die weiteren beiden Variationen

B C
A B
C C

aus. Auf drei Durchführungen verteilt er sie unter Wiederholung folgendermaßen ($A = (a_1 + a'_1 + b_1 + b'_1)$, $B = (c'_1 + c_1 + d_1 + d'_1)$, $C = (e_1 + e_1 + f_1 + f_1)$):

Beispiel 54 *(Fuga XXI in B-dur a. d. Wohlt. Klav. I)*:

1. DF: (Takte 1–16)	*2. DF:* (Takte 22–29)	*3. DF:* (Takte 35–46)
A B C A	B C	cc A B ff
A B C	A B	aa′ B A bb
A B	C A	ee C C dd′

In der dritten Durchführung ist der erste Themeneinsatz um zwei Takte verkürzt, was wir in unserer Darstellung durch die

[14] Forkel a. a. O. S. 46.

beiden Figuren aa' und deren Kontrapunkte cc und ee wiedergegeben haben. Nach dem uns bereits bekannten Additions- und Subtraktionsverfahren erscheinen die fehlenden zwei Takte mit den Figuren bb und deren Kontrapunkten dd' und ff unter Vertausch von Sopran und Baß nach dem dritten Themeneinsatz und führen den Schluß ein [15].

«Des Zusammenhangs wegen» sind die drei Durchführungen durch zwei Zwischenspiele verbunden, welche aus Figuren des Fugen-Themas und der Kontrapunkte gebildet sind. Während in den Durchführungen die Figurensummen $A = (a_1 + a'_1 + b_1 + b_1)$, $B = (c'_1 + c_1 + d_1 + d_1)$, $C = (e_1 + e_1 + f_1 + f_1)$ als unteilbare Ganze auftraten, zerfallen sie hier in den Zwischenspielen in ihre einzelnen Summanden, welche kommutativ vertauschbar sind [16]. Dabei wird die ideelle Koexistenz der das Fugen-Thema bildenden Figuren a und b zur realen Koexistenz (Beispiel 55). Unser Beispiel zeigt, wie der Künstler aus der

Beispiel 55 *(Fuga XXI in B-dur a. d. Wohlt. Klar. I, Takte 17–21, 30–34):*

1. ZS: (Takte 17–21)						*2. ZS:* (Takte 30–34)				
b'_1	b_1	b'_1	b'_1	b'_1		a_2	a_2	a_2	b'_1	b'_1
d_1	d_1					.	.	.	a_2	a_2
f_1	f_1	a_2	a_2	a_2		b'_1	b'_1	b'_1	a'_2	a'_2

Gesamtheit der Möglichkeiten seine Auswahl trifft. Innerhalb der Möglichkeitsgrenzen also, welche er sich durch Gestalt und Anordnung seiner Bauelemente selbst gezogen hat, tritt der Künstler noch einmal frei gestaltend hervor. Von seinem Willen hängt es ab, welche der Möglichkeiten sich zu aktualisieren bestimmt sind.

15. Kapitel

(Kommutative Vertauschbarkeit von Durchführungen und Zwischenspielen)

Im Gegensatz zur übervollständigen ersten Durchführung der B-dur-Fuge ist diejenige der f-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I unvollständig. Ein Zwischenspiel (Takte 10–12)

[15] Dies hat Souchay im BJ 1927 (Das Thema in der Fuge Bachs. S. 80) dazu bewogen, die dritte Durchführung erst mit Takt 37 beginnen zu lassen, da zudem auch erst hier die Subdominante eintritt.

[16] Vgl. Kap. 10.

unterbricht den Kanon schon nach dem dritten Themeneinsatz, und erst nach diesem folgt die vierte Stimme, der noch fehlende Sopran (Beispiel 56). Es schließt sich sogleich wieder ein Zwi-

Beispiel 56 *(Fuga XII in f-moll a. d. Wohlt. Klav. I, Takte 1–15):*

				A
	A	B		C
A	B	C	*ZS*	D
		A		B

$A = f(B, C, D)$
$B = f(A, C, D)$
$C = f(A, B, D)$
$D = f(A, B, C)$

schenspiel an, so daß die zweite Durchführung aus bloß einem Themeneinsatz besteht. Und so bleibt es für alle noch folgenden Durchführungen, für welche nunmehr die Möglichkeitsgrenzen gezogen sind: $A = f(B, C, D)$, $B = f(A, C, D)$, $C = f(A, B, D)$, $D = f(A, B, C)$; $n = 4$, $2 \leqq k \leqq 4$. Aus den einfachen Funktionsverhältnissen aller vier Figurensummen A, B, C und D folgen die kombinatorischen Variationsmöglichkeiten dieser vier Elemente zu den Klassen $k = 2$, $k = 3$ und $k = 4$, je nachdem sich zwei, drei oder vier Stimmen beteiligen. Der weitere Verlauf der Fuge zeigt aber, daß einerseits nur kombinatorische Variationen der zwei Elemente A und B zur Klasse $k = 2$ (zwei beteiligte Stimmen), der drei Elemente A, B und C zur Klasse $k = 3$ (drei beteiligte Stimmen) und der vier Elemente A, B, C und D zur Klasse $k = 4$ (vier beteiligte Stimmen), also nur Permutationen gebildet werden [17]; anderseits, daß von den 2! Permutationen der Elemente A und B nur eine, von den 3! Permutationen der Elemente A, B und C nur drei und von den 4! Permutationen der Elemente A, B, C und D nur fünf auftreten [18]. Wiederum verwendet Bach nicht mechanisch alle Möglichkeiten, sondern er trifft eine Auswahl und tritt damit innerhalb der strengsten Gesetzmäßigkeit frei gestaltend hervor (Beispiel 57).

Beispiel 57 *(Fuga XII in f-moll a. d. Wohlt. Klav. I):*

				A		B			C		B		C[19]		A		B	
	A	B		C		C			D		A		B		B		D	
A	B	C	*ZS*	D	*ZS*	A	*ZS*	*ZS*	B	*ZS*	C	*ZS*	A	*ZS*	C	*ZS*	C	*Schl.*
		A		B					A		D		D		C[20]		A	

[17] Im Spezialfall $k = n$ nennt man die Variation eine Permutation.

[18] Da bei Permutation $k = n$, wird die Formel $\frac{n!}{(k-n)!}$ zu $\frac{n!}{o!}$, was gleich $\frac{n!}{1}$ oder $n!$ ist

[19] Sopran und Alt vertauschen im Verlauf der Durchführung ihre Stimmen.

[20] Der Baß übernimmt im Verlauf der Durchführung den Tenor.

Jemand, der alle Zusammenhänge zu übersehen vermag, kann von jeder Durchführung aus «sowohl das der Zeit wie dem Orte nach Entfernte» der übrigen Durchführungen erkennen [21], da für alle acht Durchführungen die nämlichen Funktionsverhältnisse $A = f(B, C, D)$, $B = f(A, C, D)$, $C = f(A, B, D)$, $D = f(A, B, C)$ gelten und in jeder lediglich unter einem andern «Aspekt» erscheinen [22]. Obwohl musikalisch mannigfach variiert, tritt achtmal auch das nämliche Zwischenspiel auf. Sowohl Durchführungen als Zwischenspiele sind also prinzipiell kommutativ vertauschbar, und es besteht auch keine Bindung an die periodische Ordnung Durchführung-Zwischenspiel-Durchführung-Zwischenspiel. In den Takten 22–27 ist diese unterbrochen; zwei Zwischenspiele folgen sich unmittelbar [23]. Hätte ein Grund bestanden, zwei oder mehrere unserer Durchführungen zu einer einzigen mit zwei oder mehreren Themeneinsätzen zusammenzuschließen, so wäre diese Ordnung ebenfalls durchbrochen worden, z. B.:

```
            A        B
      A  B  C        C
   A  B  C  D   ZS   A   ZS usw.
         A  B
```

Damit ist kein Teil dieser Fuge an einen festen Platz im Verlauf vom Früher zum Später gebunden; wie die einzelnen Figuren sind ihre Teile vielmehr kommutativ vertauschbar und also ideell koexistent. Es erhebt sich nun aber die Frage, was eine Summe von Durchführungen und Zwischenspielen zum Ganzen einer in sich geschlossenen Fuge werden läßt?

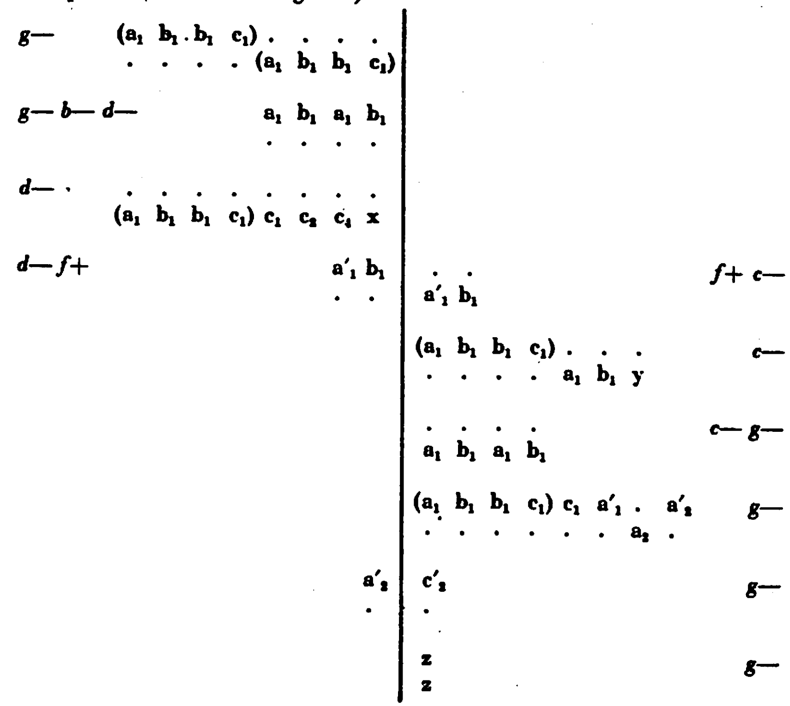
16. Kapitel

(Bedingte Schließung der offenen Form durch die Harmonik – Riemanns dreiteilige Normalform der Fuge)

Die Harmonik haben wir bis jetzt außer acht gelassen. Wir taten dies im Bestreben, die komplexen Vorgänge der Musik in ihre einzelnen Komponenten zu zerlegen und diese soweit als möglich getrennt voneinander zu betrachten, aber auch im Hinblick auf die Tatsache, daß das musikwissenschaftliche Schrifttum in der harmonischen Analyse wohl allzu oft A und O musikalischer Analytik überhaupt erblickt hat. Nunmehr müssen aber auch wir uns der Harmonik zuwenden.

Gleiche Teile können in der Musik in verschiedenen Tonarten auftreten. Dadurch werden sie nicht nur voneinander differenziert, sondern auch zugleich nach dem Grad der Verwandtschaft ihrer eigenen zur herrschenden Haupttonart gestuft. Im Beispiel der g-moll-Invention erscheinen die Hauptteile in g-moll, d-moll, c-moll und wieder g-moll (Beispiel 58) [24]. Der erste und vierte Hauptteil legen als die beiden Eckteile die herrschende Haupttonart g-moll fest, jener, indem er sie intoniert, dieser, indem er sie wieder aufnimmt, während der zweite und dritte Hauptteil als Binnenteile in den nächstverwandten Tonarten d-moll und

Beispiel 58 *(Invent. XI in g-moll):*



[21] Leibniz a. a. O. § 61.

[22] Leibniz a. a. O. § 57.

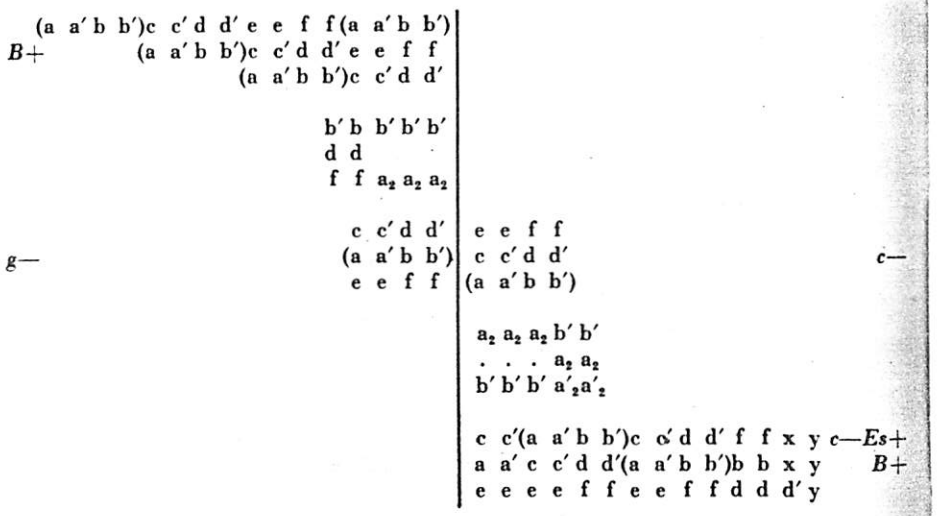
[23] Auf diese Tatsache macht W. Werker, Studien, S. 314–315, aufmerksam. Wir übernehmen Werkers Beobachtung, ohne ihm jedoch in der weiteren Analyse zu folgen. Die Gründe dafür wurden früher angegeben.

[24] Vgl. S. 37 ff. Im Figuren-Plan bedeuten Buchstaben mit + eine Dur-Tonart und Buchstaben mit — eine Moll-Tonart.

c-moll erscheinen. Die Modulation von einer Tonart in die andere fällt dabei den Überleitungsteilen zu. Die einzelnen, prinzipiell kommutativ vertauschbaren Teile der Invention erhalten durch die harmonische Anlage einen unverrückbaren Platz, und der sonst offene Satz wird bedingt geschlossen.

Dasselbe finden wir in der Fuge. Die erste Durchführung legt die herrschende Haupttonart fest, die folgenden Durchführungen erscheinen in verwandten Tonarten, und der Schluß kehrt zur Haupttonart zurück und schließt den Satz. Die Modulation von einer Tonart in die andere fällt dabei in der Regel den Zwischenspielen zu. Die prinzipiell kommutativ vertauschbaren Teile der Fuge erhalten durch die harmonische Anlage einen unverrückbaren Platz im Ganzen, und die an sich offene Summationsform wird bedingt geschlossen (Beispiel 59). Von dieser harmonischen Grundanlage der Fuge hat Riemann eine dreiteilige Normalform abgeleitet und versucht, diese in allen Fugen

Beispiel 59 *(Fuga XXI in B-dur a. d. Wohlt. Klav. I)*·

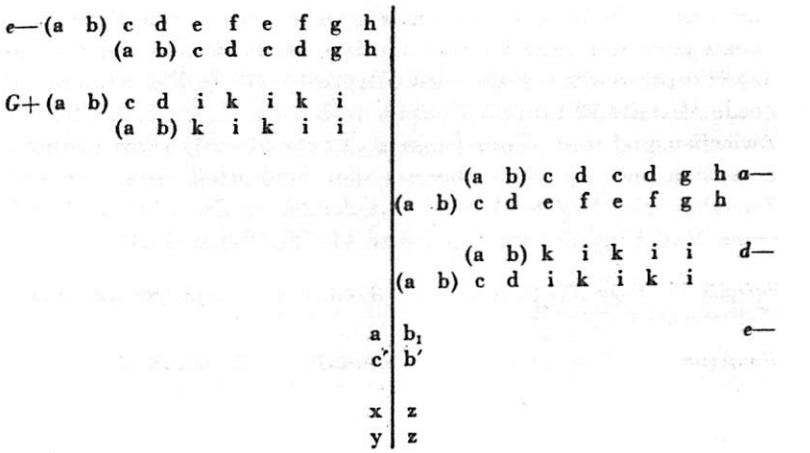


des Wohltemperierten Klaviers zu finden [25]. Die Tatsache, daß

[25] H. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier . 3. Aufl., Leipzig 1914. Im Vorwort zur ersten Auflage bezeichnet es Riemann als «in die Augen springendes Resultat» seiner Untersuchungen, daß eine «vollständige Übereinstimmung des Bachschen Fugen-Aufbaues mit den Normen aller andern musikalischen Formgebung» bestehe. Die «Dreiteiligkeit nach dem Schema A–B–A (grundlegender Teil in der Haupttonart, modulierender Zwischenteil, Schlußteil in der Haupttonart) schält sich überall wohlerkennbar heraus, und die wenigen scheinbaren Ausnahmen sind ebenfalls hinlänglich motiviert.»

er dabei Fugen, welche keinerlei Dreiteiligkeit aufweisen, in das Prokustesbett seiner Normalform legt wie etwa die oben besprochene e-moll-Fuge [26], zeigt die Gefahr, Bachs Fugen allein vom Harmonischen her erfassen zu wollen (Beispiel 60). Nach Rie-

Beispiel 60 *(Fuga X in e-moll a. d. Wohlt. Klav. I)*:



mann gliedert sich diese Fuge in eine Exposition (Takte 1–10), einen Modulationsteil (Takte 11–19, 20–29, 30–38) und einen Schlußteil (Takte 39–42) [27]. Tatsächlich legt die erste Durchführung die Haupttonart fest, erscheinen die folgenden Durchführungen in verwandten Tonarten und kehrt der Schluß wiederum zur Haupttonart zurück. Der Figuren-Plan (Beispiel 60) zeigt jedoch die Unsinnigkeit, daraus eine strukturelle Dreiteiligkeit dieser Fuge ableiten zu wollen.

17. Kapitel

(Unzulässige Verallgemeinerung Riemanns – Keine allgemein verbindliche Normalform der Fuge)

Auch in der f-moll-Fuge ist nach Riemann die Dreiteiligkeit «ganz klar zu erkennen». Nach seiner Analyse wird der erste «Hauptteil» von zwei Durchführungen gebildet. Die erste die-

[26] Beispiel 53

[27] Riemann a. a. O. S. 74 ff.

ser Durchführungen umfaßt nach Riemann die drei unmittelbar aneinander anschließenden Stimmeintritte, ein Zwischenspiel und den auf es folgenden vierten Stimmeinsatz (Takte 1–15); die zweite dieser Durchführungen umfaßt ein Zwischenspiel, Tenor-Einsatz, anschließend wiederum ein Zwischenspiel «mit emphatischer Wiederholung der ersten Gruppe des Nachsatzes» und den Baß-Einsatz, bei dessen «Abschluß durch Pausieren (wenn auch nur ganz kurzes) der drei Oberstimmen das Ende» des Hauptteiles markiert wird (Takte 15–30) [28]. Der «modulierende Mittelteil» umfaßt Zwischenspiel, Alt-Einsatz, wiederum Zwischenspiel und Tenor-Einsatz (Takte 31–43). «Das nächste Zwischenspiel ... leitet bereits den Schlußteil ein», der ein Zwischenspiel, Sopran-Einsatz, wiederum ein Zwischenspiel und einen Baß-Einsatz umfaßt (Takte 44–58) (Beispiel 61).

Beispiel 61 *(Fuga XII in f-moll a. d. Wohlt. Klav. I nach der Analyse von H. Riemann):*

Hauptteil: (Takte 1–30)							*Mittelteil:* (Takte 31–43)				*Schlußteil:* (Takte 44–58)				
		A		B		C		B		C		A		B	
A B		C		C		D		A		B		B		D	
A B C	*ZS*	D	*ZS*	A	*ZS*	B	*ZS*	C	*ZS*	A	*ZS*	C	*ZS*	C	*Schl.*
A		B				A		D		D		C		A	
f—		*f*—		*c*—		*f*—		*As*+		*Es*+		*c*—		*f*—	*F*+

Auch Riemann ist es nicht entgangen, daß in den Takten 22–27 dieser Fuge, welche sich durch regelmäßigen Wechsel stets gleicher Durchführungen und Zwischenspiele auszeichnet, zwei Zwischenspiele sich unmittelbar folgen. In seiner Analyse mißt er dieser Tatsache jedoch keinerlei Bedeutung zu. Wir aber haben oben gezeigt, daß Bach derartige Wiederholungen, Umstellungen usw. nicht grundlos vornimmt, und deshalb wollen wir mit unserer Analyse gerade an diesem von Riemann vernachlässigten Punkte einsetzen.

Durch die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Zwischenspiele wird die Fuge in zwei Teile geteilt, in deren jedem das Fugen-Thema fünfmal auftritt. Der erste dieser Teile beginnt in der Haupttonart *f*— und endet auf der Dominant c—; der zweite Teil beginnt wiederum mit der Haupttonart f— und endet auf der Dur-Tonika F+ (Beispiel 62):

[28] Riemann verwendet den Begriff der Durchführung nicht in dem von uns definierten, sondern in einem weiteren und freieren Sinne.

Beispiel 62 *(Fuga XII in f-moll a. d. Wohlt. Klav. I):*

1. Teil (T. 1–24):

		A		B		
A B		C		C		
A B C	*ZS*	D	*ZS*	A	*ZS*	
A		B				
f—		*f*—		*c*—		

2. Teil (T. 25–58):

		C		B		C		A		B	
		D		A		B		B		D	
ZS	B	*ZS*	C	*ZS*	A	*ZS*	C	*ZS*	C	*Schl.*
	A		D		D		C		A	
	f—		*As*+		*Es*+		*c*—		*f*—	*F*+

Ordnen wir nun die fünf Themeneintritte des ersten Teiles denjenigen des zweiten Teiles zu, so ergibt sich folgendes:

		f—		*c*—		*f*—		*f*—		*c*—	
								A		B	
				A		B		C		C	
1. Teil:		A		B		C	*ZS*	D	*ZS*	A	*ZS*
						A		B			
		C		B		C		A		B	
		D		A		B		B		D	
2. Teil:	*ZS*	B	*ZS*	C	*ZS*	A	*ZS*	C	*ZS*	C	*Schl.*
		A		D		D		C		A	
		f—		*As*+		*Es*+		*c*—		*f*—	*F*+

Für den Anfang des ersten Teiles besteht die Bedingung, daß mindestens die ersten beiden Themeneintritte sich zu einer Wiederschlagsgruppe zusammenschließen, sich also ohne Zwischenspiel unmittelbar folgen müssen. Diese Bedingung besteht für den Anfang des zweiten Teiles nicht mehr. Bach hält hier an der mit dem vierten Themeneintritt geprägten Form der Durchführung, welche aus nur einem einzigen Themeneintritt besteht, fest. Dadurch wird der zweite Teil um zwei Zwischenspiele reicher als der erste Teil. Nun stellt Bach aber noch ein um einen halben Takt verkürztes Zwischenspiel vor die erste Durchführung des zweiten Teils und verlängert dafür nach dem uns bekannten Additions- und Subtraktionsverfahren das vierte Zwischenspiel des zweiten Teils gegenüber seinem Partner im ersten Teil um einen halben Takt. Zweierlei ist damit erreicht. Einerseits wird die Fuge deutlich zweigeteilt. Anderseits bilden die beiden Zwischenspiele, welche die drei ersten Themeneintritte des zweiten Teils im Gegensatz zum ersten Teil voneinander trennen, mit der von ihnen umschlossenen Durchführung einen in sich äquivalenten Einschub, während die restlichen vier Durchführungen, drei Zwischenspiele und der Schluß des zweiten Teils dem ersten Teil äquivalent sind. Stellen wir nunmehr die kombinatorischen Simultan-Variationen der Elemente A, B,

C und D aus Platzrücksichten ausnahmsweise in horizontaler anstatt in vertikaler Lage dar, so ergibt sich folgender Struktur-Plan der f-moll-Fuge (Beispiel 63):

Beispiel 63 *(Fuga XII in f-moll a. d. Wohlt. Klav. I):*

(Tonart)	(Halbtakte)[29]				
1. Teil:					
f—	6	A			
c—	6	A B			
f—	6	B C A			
	6	*ZS*			
f—	6	A C D B			
	6	*ZS*			
c—	6	B C A			
	6	*ZS*			
2. Teil:					
			ZS	6—1	
			C D B A	6	*f*—
	7	*ZS*			
As×	6	B A C D	B A C D	6	*As*+
			ZS	7	
			C B A D	6	*Es*+
			ZS	6+1	
			A B C	6	*c*—
			ZS	6	
			B D C A	6	*f*—
			Schluß	6	*f*+
				(Halbtakte)	(Tonart)

Auch der Struktur-Plan dieser Fuge widerspricht einer «dreiteiligen Normalform», und Riemanns Verallgemeinerung ist also unzulässig [30].

Gibt es auch tatsächlich dreiteilige Beispiele, wie etwa die B-dur- und die Fis-dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I, so kennt die Bachsche Fuge doch keine allgemein verbindliche Normalform. Wie die einzelnen Teile der Inventionen

[29] Wir verwenden Halbtakte, um die Struktur genauer und übersichtlicher erfassen zu können.

[30] In seinem Buch: Von zwei Kulturen der Musik . 3.Aufl., Stuttgart 1947, übernimmt A. Halm diese Verallgemeinerung Riemanns (S. 14) und hat dazu beigetragen, daß die Dreiteiligkeit der Fuge lange Zeit jedem Kompositionsschüler als goldene Regel eingeprägt worden ist.

und Sinfonien, so schließen sich auch Durchführungen und Zwischenspiele der Fuge von Fall zu Fall zu immer neuen Formen zusammen, welche sich nicht selten sogar mit solchen anderer musikalischer Formgattungen verschwistern [31].

18. Kapitel

(A. Halms Kritik an Bachs Fuge – Gegensätzlichkeit von Bachs Fuge und Beethovens Sonate – Die Fuge, ein musikalischer Zustand – Die Sonate, ein musikalischer Vorgang – Versuche zur Synthese von Fuge und Sonate)

«Die Fuge, die er (Bach) schafft, hat kontrapunktische, aber nicht formale Meisterschaft; sie ist formal richtig, aber nicht mehr. Zwar ihre Stimmen leben, aber ihre Form lebt noch nicht, sie hat keine Seele und keinen Willen, sie sehnt sich nicht, sie hofft und freut sich nicht. Hierin lag die Möglichkeit eines wahren Fortschritts der Fugenform.» [32] Indem August Halm, der große Musik-Ästhetiker, Bachs Fuge einen Mangel vorzuwerfen meint, charakterisiert er sie vortrefflich. Mit ihrem Thema sind die Beziehungen, welche alles übrige ausdrücken, bereits gegeben und *ist* also schon die ganze Fuge, noch ehe wir sie real wahrgenommen haben; so drücken die Beziehungen $A = f(B, C)$ und $a_2 = f(b_1)$ des Themas $A = (a_1 + a'_1 + b_1 + b_1)$ der B-dur-Fuge bereits die ganze Fuge aus [33]. Die Fuge ist ein musikalischer *Zustand* und Willen, Sehnen, Hoffen und Sich-freuen dessen, das noch nicht ist, sondern erst wird, fehlen ihr also zwangsläufig. Darin einen Mangel zu sehen, den zu beseitigen einem Fortschritt über Bach hinaus gleichkommt, heißt Bachs Fuge mit einem Maßstab messen, den man an sie nicht anlegen darf und der folgerichtig zu Halms Fehlurteil führen muß, «daß der größte Meister der klassischen Sonate auch der Fuge den großen Fortschritt aufgezwungen hat.» [34] Es ist der Maßstab der klassischen Sonate Beethovens. Diese ist, wie wir bereits angedeutet haben, eine Entwicklungsform, und also gibt es in ihr Willen,

[31] Bach liebt es, verschiedene Formgattungen miteinander zu kombinieren. So verbindet er etwa Fuge und Concerto- oder Fuge und Arien-Form, trägt den Pachelbelschen Typ der Orgelchoralbearbeitung in die Kantate usw. Vgl. Handschin, Musikgeschichte . S. 317 ff. und Bukofzer a. a. O. S. 364.

[32] A. Halm, Von zwei Kulturen der Musik. S. 13.

[33] Vgl. Kap. 6 und 10.

[34] Halm a. a. O. S. 16.

Sehnen, Hoffen und Sich-freuen dessen, das noch nicht ist, sondern erst wird. Ihre Motive entwickeln sich auseinander, treten einander kontrastierend entgegen und schließen sich dialektisch zu immer größeren Zusammenhängen zusammen. Die Sonate ist nicht, sie *wird*, sie ist kein musikalischer Zustand, sondern ein musikalischer *Vorgang*. Durch den motivischen Entwicklungsvorgang ihrer «Durchführung» erst wird der dialektische Gegensatz ihrer «Exposition» zur Synthese der «Reprise». Sonate und Fuge stehen sich also gegensätzlich gegenüber.

Beethoven, der große Meister der klassischen Sonate, hat diese Gegensätze zu vereinen versucht. Vor ihm hatte schon Mozart dies im Finale seiner Jupiter-Sinfonie getan [35]. Die Synthese konnte ihm gelingen, weil Fuge und der von ihm vertretene Sonaten-Typ sich keineswegs in so exklusiver Weise fremd waren wie bei Beethoven. Dieser aber übernahm das Haydnsche Entwicklungsverfahren, durchdrang die Sonate völlig damit und machte sie zum kontradiktorischen Gegensatz der Fuge. Wenn Beethoven nun auch der Fuge den Geist seiner Sonate aufzwang, so trug er, obwohl er als Großer auch hier Großes schuf, doch notwendigerweise etwas ihr Fremdes in die Fuge hinein und hat, wie das ganze ihm folgende Jahrhundert, ihr Wesen mißverstanden. Die ideell koexistenten und durch Simultan-Konnex auf kontrapunktische Ergänzung hin erfundenen Teile der Fuge wurden unter seinen Händen zu Kontrasten, welche wie die Kontraste der Sonate durch «Anstrengungen des thematischen Gefechts» [36] in den Durchführungen allmählich zur Synthese der Schlußapotheose zu zwingen sind. Damit aber war der Fuge ihr ureigentliches Wesen, jener Geist, welcher «im Gegenwärtigen sowohl das der Zeit wie dem Orte nach Entfernte sieht», verlorengegangen und sie zum Tode verurteilt. Ihre letzten lebendigen Spuren hinterließ sie in den «fugati» der Sinfonik, in welchen das 19. Jahrhundert charakteristischerweise das *Nacheinander* der einzelnen Stimmeneintritte aus der Fuge herausgehört und darin ein willkommenes Steigerungsmittel erblickt hatte, das vom Nichts allmählich zum Vollklang eines ganzen gewaltigen Orchesters führen konnte.

Nichts davon ist in Bachs Fugen zu finden, und es darf auch

[35] Mozart gelang diese Synthese erst nach jahrelangen Bemühungen (vgl. den Schlußsatz des Quartettes K.V. 387) und schwerster Krise, welche ihn beinahe an die Grenzen völliger Selbstverleugnung geführt hatte (K.V. 399!).

[36] W. Graeser, BJ 1924, S. 39–40.

nichts derartiges in sie hinein gedeutet werden. Verdichten sich ihre ideell koexistierenden Teile durch Simultan-Konnex zu realer Koexistenz, so ist darin keine Steigerung der «Anstrengungen des thematischen Gefechts» und damit ein Willensaufwand zur Vereinigung dialektischer Kontraste, sondern eine Steigerung jener inneren Zusammenschau zu sehen, welche alles mit einem Mal zu übersehen und «im Gegenwärtigen sowohl das der Zeit wie dem Orte nach Entfernte» zu erkennen vermag. So sind beispielsweise in der d-moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I Durchführungen äquivalent, deren eine gegenüber der andern durch Engführung des Themas bereichert ist (Beispiel 64), während nach einer Auf-

Beispiel 64 *(Fuga IV in d-moll a. d. Wohlt. Klav. I):*

1. DF: (Takte 1–4)	$(a_1\ b_1)\ .\ .$ $(a_1\ b_1)$	$.\ (a_2\ b_2)\ .$ $.$ $(a_1\ b_1)(a_1\ b_1)$	*5. DF:* (Takte 21–24)
2. DF: (Takte 6–9)	$.\ .\ (a_1\ b_1)$ $.\ .\ .\ .$ $(a_1\ b_1)\ .\ .$	$(a_2\ b_2)\ .\ .$ $.\ (a_1\ b_1)\ .$ $.\ .\ (a_2\ b_2)$	*6. DF:* (Takte 27–30)
3. DF: (Takte 11–15)	$.\ .\ (a_1\ b_1)\ .$ $.\ .\ .\ (a_2\ b_2)$ $(a'_1\ b_1)\ .\ .\ .$	$(a'_1\ b_1)\ .\ .\ .$ $.\ .\ .\ (a_2\ .)$ $.\ .\ (a_1\ b_1)\ .$	*7. DF:* (Takte 32–36)
4. DF: (Takte 17–19)	$.\ .\ .$ $.\ (a_1\ b_1)$ $(a_1\ b_1)\ .$	$.\ .\ .$ $.\ (a_1\ b_1)$ $(a_1\ b_1)\ .$	*8. DF:* (Takte 39–41)

fassung, welche darin ein Mehr von Anstrengung kontrapunktischer Komplikation sieht, die Durchführungen 1 und 5 einer- und 2 und 6 anderseits nicht dasselbe «psychologische Gewicht» haben und also nicht äquivalent sein könnten (Beispiel 65). In den Durchführungen 5 und 6 wird lediglich eine größere Anzahl aus der Gesamtheit aller Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen der Fuge aktualisiert, als dies in den beiden äquivalenten Partnern Durchführungen 1 und 2 der Fall ist:

1. DF: $a_1 = f(c_1)$	*5. DF:* $a_1 = f(c_1)$	*2. DF:* $a_1 = f(c_1)$	*6. DF:* $a_1 = f(b_2)$
$b_1 = f(d_1)$	$a_1 = f(b_2)$	$b_1 = f(d_1)$	$a_2 = f(c_1)$
$c_1 = f(a_1)$	$a_2 = f(b_1)$	$c_1 = f(a_1)$	$a_2 = f(b_1)$
$d_1 = f(b_1)$	$b_1 = f(a_2)$	$d_1 = f(b_1)$	$b_1 = f(a_2)$
	$b_1 = f(d_1)$		$b_2 = f(a_1)$
	$b_2 = f(a_1)$		$b_2 = f(d_1)$
	$c_1 = f(a_1)$		$c_1 = f(a_2)$
	$d'_1 = f(b_1)$		$d_1 = f(b_2)$

Beispiel 65 *(Fuga in d-moll a. d. Wohlt. Klav. I)*[37]:

(Takte)			*(Takte)*	
1. DF:	4	$(a_1\ b_1)\ c_1\ d_1$ $(a_1\ b_1)$		
	1	*ZS* $c'_1\ .\ (a_1\ b_1)$		
2. DF:	4	$.\ d_1\ .\ .$ $(a_1\ b_1)\ c_1\ d_1$		
	1	*ZS* $b'_1\ .\ (a_1\ b_1)\ c'_1$		
3. DF:	5	$.\ a_2\ .\ (a_2\ b_2)$ $(a'_1\ b_1)\ c_1\ a_1\ .$		
	1	*ZS* $d'_1\ .\ .$		
4. DF:	3	$.\ (a_1\ b_1)$ $(a_1\ b_1)\ d_1$		
	1	*ZS*		
			$c_1\ (a_2\ b_2)\ d'_1$ $.$	4 *5. DF:*
			$(a_1\ b_1)(a_1\ b_1)$ *ZS*	1+1
			$(a_2\ b_2)\ .\ d_1$ $.\ (a_1\ b_1)\ .$ $c_1\ .\ (a_2\ b_2)$	4 *6. DF:*
			ZS	1
			$(a'_1\ b_1)\ c_1\ .\ .$ $.\ a_1\ .\ (a_2\ .)$ $c_1\ .\ (a_2\ b_2)$	5 *7. DF:*
			ZS $d'_1\ .\ .$	
			$.\ (a_1\ b_1)$ $(a_1\ b_1)\ d_1$	3 *8. DF:*
			ZS	1
	2	*Schluß*		

Die verschiedenen Durchführungen gewähren verschiedene «Einblicke» in die Gesamtheit aller Simultan-Beziehungen einer Fuge, und wir können also *die Fuge eine Folge von verschiedenen Aspekten Eines und Desselben* nennen [38].

[37] Vgl. S. 33 Anm. 48. Riemann gibt folgende Analyse: Exposition (T. 1–12), modul. Mittelteil (T. 13–20/21–28), «übrigens frei gebildeter» Schlußteil (T. 28–44).

[38] Vgl. im Gegensatz dazu die Äußerungen von E. Kurth a. a. O. S. 204 bis 205 (vgl. S. 9 Anm. 14 unserer Abhandlung); für Kurth bedeutet die Fuge «ein stetiges Wachstum, Entwicklung und Übergänge zu ihren Formhöhepunkten», und ihre einzelnen Durchführungen gehen «ineinander in fortgeführten Entwicklungen» über.

19. Kapitel

(Steigerung der inneren Zusammenschau)

Oft sind die einzelnen Figuren des Fugen-Themas durch direkten Simultan-Konnex in einer Weise verbunden, welche nicht nur die einfache Engführung, wie wir sie bereits kennengelernt haben, sondern auch eine Engführung des Fugen-Themas mit seiner eigenen Vergrößerung oder Verkleinerung zuläßt (Beispiel 66–68). Darin ist weder kontrapunktische Spielerei, selbst-

Beispiel 66 *(Fuga IX in E-dur a. d. Wohlt. Klav. II, Takte 9–12 und 30–31)*:

(a b c) (a b c) $a = f(b, c)$
(a b c) $b = f(a, c)$
(a b c) $c = f(a, b)$

(a b c) $a = f(\frac{1}{2}(b + c))$
$\frac{1}{2}a\ \frac{1}{2}b\ \frac{1}{2}c$

Beispiel 67 *(Fuga II in c-moll a. d. Wohlt. Klav. II, Takte 16–17 und 14–15)*:

(a b) $a = f(b)$
(a b) $b = f(a)$
(a b)

(a b) $2a = f(a+b)$
(2a 2b) $2b = f(a_2+b_2)$
$(a_2\ b_2)$

Beispiel 68 *(Fuga VIII in Es-moll a. d. Wohlt. Klav. I, Takte 27–29 und 67–72)*:

(a b c d e) $a = f(b)$
(a b c d e) $b = f(a, c)$
$c = f(b, d)$
$d = f(c, e)$
$e = f(d)$

(a b c d e) $2a = f(b+c)$
(2a 2b 2c 2d 2e $2b = f(d+e)$
(a b c d e) $2c = f(a+b)$
$2d = f(c+d)$

gefällige Künstelei noch abstrakte Gelehrsamkeit [39], sondern eine Vertiefung der inneren Zusammenschau zu sehen, welche mehr und mehr sich in Bachs Schaffen ausgeprägt und ihn zu den unvergleichlichen Werken seiner letzten Lebensjahre geführt

[39] So spricht Spitta a. a. O. S. 776, von merkwürdigen «künstlichen Umkehrungen und Engführungen» der d-moll-Fuge.

hat. Im «Canon per augmentationem in contrario motu» (Beispiel 69) sind $2a_2$, b und c durch Simultan-Konnex verbun-

Beispiel 69 *(«Canon per augmentationem in contrario motu» a. d. Kunst der Fuge)* [40]:

$$\begin{array}{l} a_1\ b_1\ c_1\ d_1\ e_1\ f_1\ g_1\ h_1\ i_1\ k_1\ l_1 m_1\ n_1 \\ 2a_2\ \ 2b_2\ \ 2c_2\ \ 2d_2\ \ 2e_2\ \ 2f_2 \end{array} \Big| \begin{array}{l} \\ 2a_2\ \ 2b_2\ \ 2c_2\ \ 2d_2\ \ 2e_2\ \ 2f_2 \\ a_1\ b_1\ c_1\ d_1\ e_1\ f_1\ g_1\ h_1\ i_1\ k_1\ l_1 m_1\ n_1 \end{array}$$

Schluß

den. Zugleich verbindet ein solcher b mit d und e, so daß $2b_2$ mit $(d + e)_1$ und c mit f und g, so daß $2c_2$ mit $(f + g)_1$ real koexistieren können. Ihrerseits sind d mit h und i, e mit k und l, f mit m und n durch Simultan-Konnex verbunden, so daß $2d_2$ mit $(h + i)_1$, $2e_2$ mit $(k + l)_1$ und $2f_2$ mit $(m + n)_1$ real koexistieren können:

$$2a_2 = f\,(b + c)_1 \qquad \begin{array}{l} 2b_2 = f\,(d + e)_1 \\ 2c_2 = f\,(f + g)_1 \end{array} \qquad \begin{array}{l} 2d_2 = f\,(h + i)_1 \\ 2e_2 = f\,(k + l)_1 \\ 2f_2 = f\,(m + n)_1 \end{array}$$

Jedes Glied hat also «Beziehungen, die alle übrigen» ausdrücken [41]:

$$2a_2 = f(b_1 + c_1) = f\left[f\left(\tfrac{1}{2}\,(d_2 + e_2) + \tfrac{1}{2}\,(f_2 + g_2)\right)\right] =$$
$$= f\left\{f\left[f\left(\tfrac{1}{2}\,(h_1 + i_1) + \tfrac{1}{2}\,(k_1 + l_1) + \tfrac{1}{2}\,(m_1 + n_1)\right)\right] + \tfrac{1}{2}\,g_2\right\}$$

so daß «jemand, der alles sieht, in jedem einzelnen lesen könnte, was im ganzen Universum (im ganzen Kanon! d. Verf.) geschieht und sogar, was geschehen ist oder geschehen wird, indem er im Gegenwärtigen sowohl das der Zeit wie dem Orte nach Entfernte erkennt.» [42]

[40] In der von Graeser besorgten Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft Contrapunctus 15, in der von David besorgten Ausgabe von Peters 15.

[41] Leibniz a. a. O. § 56.

[42] Leibniz a. a. O. § 61.

20. Kapitel

(Bachs Kunst der Fuge)

Einer einzigen gewaltigen Fuge gleicht Bachs letztes Werk. Auf Präludien verzichtet es und enthält nurmehr Fugen und Kanons, die alle nur verschiedene Aspekte Eines und Desselben sind. Alle Stücke stehen in derselben Tonart d-moll und allen liegt dasselbe Thema zugrunde. Vier Fugen, von denen zwei das Thema in der Umkehrung verwenden, kombinieren dieses jedesmal mit neuen Kontrapunkten [43]. In drei Fugen, deren Thema durch seine Umkehrung beantwortet wird, offenbart sich die Vielfalt der Simultan-Beziehungen dieses Themas; nicht nur wird es mit seiner eigenen Umkehrung enggeführt [44], sondern auch mit der Umkehrung seiner eigenen Vergrößerung und Verkleinerung kombiniert [45]. Drei weitere Fugen steigern die Umkehrbarkeit der Figur ins Große; sie können auch in ihrer Umkehrung gespielt werden [46]. In je zwei Doppel- und Trippelfugen sind je eine bzw. zwei ganze Fugen in ihren Themen durch Simultan-Konnex mit dem Grundthema des ganzen Werkes verbunden [47], und in einer nicht mehr vollendeten Quadrupelfuge endlich sollten sogar drei Fugen, deren einer Bachs Name zugrunde liegt, im simultanen Bezug miteinander gebracht und mit dem Grundthema des ganzen Werkes kombiniert werden [48]. «Über dieser Fuge, wo der Nahme B.A.C.H. im Contrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.» [49]

[43] Einfache Fugen 1–4 bei Graeser, 1–4 bei David.

[44] Gegenfuge 5 b. Gr., 9 b. Dv.

[45] Gegenfugen 6, 7 b. Gr., 10, 11 b. Dv.

[46] Spiegelfugen 16–18 b. Gr., 16–19 b. Dv.

[47] Doppel- und Tripelfugen 8–11 b. Gr., 13, 6, 7, 14 b. Dv.

[48] Quadrupelfuge 19 b. Gr., 20 b. Dv. Vgl. A.-E. Cherbuliez, Note sur «l'Art de la fugue» de J. S. Bach. Schweizer. Musikpädagog. Blätter, Jahrg. XVIII, 4 und 5.

[49] Von Philipp Emanuels Bachs Hand im Autograph vermerkt. Die Fuge bricht im 239. Takt ab.

DRITTER TEIL

Interpretationsversuch

21. Kapitel

(Verschiedenheit der Anschauungen über Musik – Anschauungen des Fugen-Zeitalters – Anschauungen des Sonaten-Zeitalters)

Wie in ihren musikalischen Schöpfungen, so sind das Zeitalter der Fuge und dasjenige der Sonate auch in ihren Anschauungen über die Musik völlig verschieden. Darauf haben wir, gilt es den Versuch, die Ergebnisse unserer Analysen zu interpretieren, stets zu achten. Wir wollen uns deshalb die Anschauungen beider Zeitalter kurz vergegenwärtigen.

Mit dem Versuch, die antike Tragödie wieder aufleben zu lassen, war auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Dichtkunst, welche das humanistische Denken des 16. Jahrhunderts unablässig beschäftigt hatte, entschieden: im neuen Stil hatte sich die Musik der Dichtkunst unterzuordnen. Obwohl sie sich bald aus dieser Stellung wieder zu lösen und ihren eigenen Gesetzen zu folgen begann, hat sich die Musik dem Einfluß dieser Entscheidung doch lange Zeit nie völlig zu entziehen vermocht; bis in Bachs Tage blieb man besonders in Deutschland eifrig bemüht, ihr das Kleid der Rhetorik überzuziehen und sie nach deren Regeln zu systematisieren. Bereits die Theoretiker der Monodie hatten für die rhetorischen Figuren wie Frage, Bejahung, Wiederholung usf. auch musikalische Figuren zu entwickeln begonnen; dieses Verfahren erweiterte man nun, und mehr und mehr wurden die Musik zu einer Klang-Sprache und ihre Theorie zur musikalischen Figurenlehre [1]. Was wir im Verlauf unserer Arbeit unter Figuren zu verstehen gelernt haben, umfaßt nun allerdings nur bedingt einen Teil dessen, was wir historisch unter Figuren zu verstehen haben. Während wir stets nur melodische Formeln von bestimmter Eigenschaft im Auge hatten, vereinigte man damals unter diesem Begriff auch Formeln zur Regelung der Dissonanzbehandlung [2] und Anordnungsformeln wie Lage, Imitation, Wiederholung usf.[3]. Aber für unsere Betrachtung ist nicht dies, sondern die Tatsache von Bedeutung, daß der damaligen Musik eine Menge durch Erfahrung gewonnener und durch Konvention allgemein verbindlich gewordener formelhafter Elemente zugrunde lag und die Musik eine Art musikalischer *copia verborum* darstellte. Komposition bedeutete daher zunächst im wörtlichen Sinne «Zusammensetzen» dieser Elemente zu einem Ganzen und musikalische Poetik nicht mehr als die Lehre, wie Musik zu «machen» sei. Nach rhetorischem Vorbild wurde der Kompositionsvorgang in die vier Bereiche der Erfindung, Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde *(inventio, dispositio, elaboratio, decoratio)* eingeteilt und jeder dieser Bereiche genau und allgemein verbindlich erfaßt [3]. Die Lehre von der Zierde führte allerdings über den Rahmen der eigentlichen Poetik hinaus in den Bereich der Aufführungspraxis oder Sing- und Spielkunst; denn zu Papier gebrachte Musik gab in der Regel nicht mehr als bezifferte Bässe und unverzierte Oberstimmen wieder, stellte also ein bloßes Gerippe dar, dem die Kunst des Interpreten erst Fleisch und Blut zu geben hatte. Ein wesentlicher Teil des musikalischen Kunstwerkes, Aussetzung des Generalbasses und Auszierung, lagen also im Bereich einer allerdings wiederum von genauen Vorschriften organisierten und von sorgfältiger Geschmacksbildung geleiteten Improvisation [4].

Unlösbar wie mit der Rhetorik überhaupt war die Figurenlehre mit der Affektenlehre verbunden. In den Figuren hatte die damalige Zeit die menschlichen Affekte metaphorisch stereotypisiert, und jede Figur war also stets auch Metapher, welche, sei es in Verbindung mit dem Wort oder losgelöst von diesem,

[1] «Biß daß auff unsere Zeiten die *Musica* so hoch kommen, daß wegen der Menge der *Figuren*, absonderlich aber in dem neu erfundenen und bisher immer mehr ausgezierten *Stylo Recitativo*, sie wohl einer *Rhetorica* zu vergleichen ... was durch solche (Figuren) nicht kann excusiret werden, dasselbige soll billich aus der *Composition* als ein Ungeheuer außgemustert werden.» Ch. Bernhard, Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien. XIII, 4 u. 5, zit. n. d. von J. Müller-Blattau eingeleiteten Ausgabe (Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig 1926, S. 147).

[2] Ch. Bernhard, Tractatus compositionis augmentatus. 16, 3 (Müller-Blattau a. a. O. S. 63).

[3] Mattheson a. a. O.

[4] Vgl. Beispiel 20, Violin-Konzert von Vivaldi. Oft hat Bach, wie z. B. in allen seinen unseren Analysen zugrunde liegenden Werken, diese Arbeit des Interpreten in seiner Niederschrift selbst übernommen.

Affekte darstellte[5]. Durch diesen Zusammenhang hatte die Musik mittelbar Anteil am menschlichen Sein und damit an der Schöpfung überhaupt, mit welcher sie durch ihre strenge Gesetzmäßigkeit für das damalige Denken ohnehin unmittelbar verbunden und als hörbare nur ein kleiner Teil jener unhörbaren Musik war, welche das ganze Weltall in wohlgemessenen Proportionen ordnet.

Greifen wir das für uns zunächst Wesentliche dieser Anschauungen kurz heraus. Komponist sein heißt für die damalige Zeit die musikalische Sprache kennen und verwenden können. Aus dem Vorrat bereits geprägter, allgemein verbindlicher Elemente wählt der Komponist aus, stellt zusammen und läßt sich dabei von einer allgemein verbindlichen Syntax leiten, durch welche nicht nur eine Anzahl bestimmter «Kompositions»-Möglichkeiten, sondern auch der musikalische Stil festgelegt wird[6]. Obwohl Wert der Erfindungsgabe und Ausarbeitung entscheidend ins Gewicht fallen, werden doch weder Erfindung noch Ausarbeitung an sich als einmalige, individuelle Leistung veranschlagt. In der Qualität seiner Erfindung, in der technischen Überlegenheit seiner Ausarbeitung zeigt der Meister sein handwerkliches Können; die einmalige, individuelle Leistung des Künstlers aber liegt in seiner Wahl der Erfindung und in seiner Entscheidung für eine der bereits bestimmten Möglichkeiten, diese zu «komponieren». Handwerkliches Können ist daher in einem uns erst in jüngster Zeit wieder vertrauten Sinne unentbehrlich und die Kunst in hohem Maße erlernbar. Das Einmalige dagegen, das den Künstler weit über die Meister und Gesellen der musikalischen Kunst erhebt, kann zwar durch das Studium guter Vorbilder gefördert, aber auch nach Auffassung der damaligen Zeit nie eigentlich erlernt werden.

Eine kurze Besinnung auf die Eigenschaften des Motivs bereits wird zeigen, wie anders die Anschauungen des Sonaten-Zeitalters sind. Das Motiv entspringt der Erlebnis- und Gestaltungskraft eines bestimmten Schöpfers und ist persönlich geprägt. Einmal geworden, entwickelt es in steter Verwandlung seiner Substanz aus sich heraus allmählich die Form eines ganzen Satzes, die unlösbar mit dem Motiv verbunden und einmalig ist wie dieses. Nicht bereits vorhandene, einem allgemein verbindlichen musikalischen Wortschatz entnommene Formel, sondern stets neu gewordene, durchaus persönlich geprägte und bekenntnishafte Individualität ist das Motiv und musikalische Form also nicht bereits gegebenes Resultat kaleidoskopischer Kombinationsmöglichkeiten, sondern gewordenes Erzeugnis allmählicher Entwicklung. Für die Anschauungen des Sonaten-Zeitalters ist Musik also keineswegs bereits vorhandene, allgemein verbindliche, sondern stets neu geschaffene, persönliche Sprache; eine Sprache, die nicht ist, sondern immerzu wird. Daher liegt die individuelle, einmalige Leistung des Künstlers nicht in seiner Entscheidung für diese oder jene der «Kompositions»-Möglichkeiten allgemein verbindlicher Elemente, sondern bereits in der Prägung des Motives selbst, aus dem sich eine wie dieses durchaus einmalige Satzform entwickelt. Das erlernbare musikalische Handwerk tritt damit zurück vor dem persönlichen Bemühen um eine einmalige, der Individualität des Schöpfers adäquate Sprache, deren Elemente und Syntax der Künstler nicht in einer von den Besten aus der Schar der Künstler geschaffenen Konvention, sondern in seiner eigenen einmaligen Existenz verankert findet.

Die Anschauungen beider Zeitalter über die Musik sind also in so hohem Maße verschieden, daß wir sie ebenso deutlich wie Figur und Motiv, wie Fortspinnung und Entwicklung, Fuge und Sonate auseinander zu halten und die Ergebnisse unserer Analysen stets unter dem Gesichtswinkel jenes Zeitalters zu interpretieren haben, dem das analysierte Werk zugehört.

[5] Vgl. M. Bukofzer a. a. O. S. 389.

[6] Ch. Bernhard, Tractatus. Kap. 16, 21, 35 (Müller-Blattau a. a. O. S. 63, 71, 82).

22. *Kapitel*

(Ergebnisse der Analysen – Sein außerhalb der Zeit – Fuge ist vollkommenste Form musikalischen Seins – Werden innerhalb der Zeit – Sonate ist vollkommenste Form musikalischen Werdens)

Unsere Analysen Bachscher Inventionen, Sinfonien und Fugen zeigen ein einheitliches Bild. Allen Werken liegt eine meist nur kleine Anzahl musikalischer *Figuren* zugrunde, welche durch *Fortspinnung* in vielfältigen Kombinationen *additiv* zusammengefügt sind. Jeder Satz ist daher einer Summe vergleichbar, deren Summanden *kommutativ vertauschbar* und also *ideell koexistent* sind. Da die Figuren sich in gleichmäßigem Wechsel auf alle Stimmen verteilen, geht die ideelle oft in eine *reale Koexi-*

stenz der Figuren über. Ein enger Zusammenhang zwischen den scheinbar nur lose aneinander gefügten Figuren enthüllt sich damit: die Figuren eines imitierend polyphonen Satzgefüges sind durch direkten oder indirekten *Simultan-Konnex* verbunden und die Möglichkeiten, Figuren durch Fortspinnung in verschiedener Weise aneinander zu fügen durch eine Fülle kontrapunktischer Kombinationsmöglichkeiten zu einem beinahe unerschöpflichen Reichtum des Figuren-«Komponierens» erweitert. Wie bunte Steinchen im Kaleidoskop fügen sich die Figuren zu verschiedenen Anordnungen zusammen; von Satz zu Satz aber wechseln Steinchen und Kaleidoskop und zeigen sich neue Figuren in neuen Anordnungen. Eine verbindliche Normalform suchen wir deshalb vergebens; wohl aber finden wir ein dem ganzen Formenreichtum der Inventionen, Sinfonien und Fugen Gemeinsames in der *Äquivalenz*. Durch sie wird die offene, einzig durch die Harmonik bedingt geschlossene Summationsform zu einer Form, deren Teile einander äquivalent gegenüberstehen und im Hörer die Empfindung eines «Gleichgewichtes» erzeugen. Was Eigenschaften und gegenseitige Bindung der Figuren kennzeichnet, spiegelt sich also auch in der «Komposition» wider: ein *Sein außerhalb der Zeit*, das die Musik trotz ihrer natürlichen Zeitgebundenheit dem Zeitlichen entrückt und ins Räumliche hinüberdrängt. Entwicklungslos und ohne konsekutive Ordnung ist die einzelne Figur, entwicklungslos und ohne konsekutive Ordnung auch die Gleichgewichtsform der ganzen «Komposition».

Dies außerzeitliche Sein Bachscher Musik offenbart sich am vollkommensten in der Fuge. Durch Simultan-Konnex in mannigfaltiger Weise verbunden, treten ihre Figuren von Durchführung zu Durchführung zu immer neuen Anordnungen und Graden des Koexistierens zusammen, die aber doch stets nur *verschiedene Aspekte* des von Anfang an bestehenden Gefüges von Simultan-Beziehungen sind, das wie eine Stadt, «von verschiedenen Seiten betrachtet ... gleichsam perspektivisch vervielfältigt erscheint».[7] In größtmöglicher Ordnung erlangt in der Fuge *Ein und Dasselbe* so viel Mannigfaltigkeit als möglich und damit so viel Vollkommenheit als nur erlangt werden kann[8]. Die *Fuge* ist deshalb die *vollkommenste Form musikalischen Seins*.

Rufen wir uns nunmehr die metaphorische Bedeutung der

[7] Leibniz, Monadol. § 57.
[8] Leibniz, Monadol. § 58.

Figur in Erinnerung, so erkennen wir, daß die scheinbar nur lose aneinander gefügten Figuren eines Satzes nicht nur durch Simultan-Konnex verknüpft, sondern auch durch dieselbe metaphorische Bedeutung eng verbunden sind. Zwar hätte Bach durch Figuren verschiedener metaphorischer Bedeutung verschiedene Affekte in einem einzigen Satz darstellen können, wäre aber über ein mosaikartiges Nebeneinander von verschiedenen Affekten nicht hinausgelangt. Denn die Figuren sind unwandelbar und ohne konsekutive Ordnung, und ihre Summe vermöchte also lediglich eine zufällige Summe von Affektzuständen, niemals aber den Vorgang des Wechsels von Affekt zu Affekt darzustellen, der allein einer Gegenüberstellung verschiedener Affekte innerhalb eines Satzes ihre Notwendigkeit geben könnte. Bachs Musik fehlt das Vermögen, die Peripetie eines Vorganges darzustellen, da sie selbst keine Peripetie enthält, sondern in ihren Figuren, Satzteilen, Satzfolgen und selbst in Zusammensetzung und Stärke ihres Klanges kinematisch von Zustand zu Zustand hinüberspringt. Wenn Bach also in seinen Inventionen, Sinfonien und Fugen durch stete Wiederholung einer meist nur kleinen Anzahl von Figuren derselben metaphorischen Bedeutung an der *Affekteinheit* innerhalb eines Satzes festhält, so ergibt sich dies aus der Beschaffenheit seiner musikalischen Elemente und Syntax als notwendige Folge. Denn Bachs Musik ist *zuständlich*[9].

Völlig andere Ergebnisse zeigt die Analyse des Beethovenschen Beispiels. Durch *Wandlung* entwickeln sich aus einem *Motiv* allmählich abgeleitete Motive und verbinden sich *dialektisch* zu immer größeren Zusammenhängen, in denen jedes Motiv durch *Sukzessiv-Konnex* seinen bestimmten Platz und seine bestimmte Funktion im Nacheinander besitzt. Durch *Entwicklung* von Urform zu abgeleiteten Formen und von kleineren zu allmählich immer größeren Zusammenhängen wird das *Konsekutive* der Zeit für den Hörer zum musikalischen Erlebnis und die Musik zu einem *Werden innerhalb der Zeit*.

Ist nun jedes Motiv individuell geprägter musikalischer Träger persönlicher Gefühle, so wird eine Folge von durch Sukkzesiv-Konnex verbundenen Motiven nicht eine Folge von Gefühlszuständen, sondern die *Peripetie* des allmählichen Wechsels von Gefühlen wiedergeben. Denn sie springt nicht diskontinuierlich von Zustand zu Zustand, sondern entwickelt sich in ihren Moti-

[9] Vgl. A. Schweitzer a. a. O. S. 433–436.

ven, ihren Sätzen, ihren Satzfolgen und selbst in Zusammensetzung und Stärke ihres Klanges in steter Kontinuität. Beethovens Musik ist *Vorgang;* sie neigt zur Wiedergabe des Wechsels verschiedenster Gefühle auf engstem Raum, und durch Sukzessiv-Konnex verbundene Vielthemigkeit ist daher ihre ursprünglichste Satzform. Die kontrastierende Zweithemigkeit aber ist der vollkommenste Spezialfall dieser Vielthemigkeit. Denn durch die Beschränkung auf ein dialektisches Kontrastpaar erreicht sie bei stärkster Kontrastierung in größtmöglicher Ordnung so viel Mannigfaltigkeit des allmählichen Wechsels als möglich und damit so viel Vollkommenheit als nur erlangt werden kann [8]. Die zweithemige *Sonate* ist deshalb die *vollkommenste Form musikalischen Werdens.*

Beide Meister erreichen also, Bach in der Fuge, Beethoven in der Sonate, größte Vollkommenheit. Aber beide äußern sich völlig verschieden. Bach sucht seine musikalischen Gedanken in allen ihren Bezügen simultan zu erfassen, Beethoven sie dagegen sukzessive auseinander zu entwickeln.

23. Kapitel

(Dichtung des «Barock» – Lessings Kritik – Dichtung der Goethezeit – Begriff des «Barock» – Architektur des «Spätbarock» – Ablehnung – Architektur des «Klassizismus»)

Werfen wir nun einen Blick auf Dichtung und bildende Kunst. Sprache ist für den Dichter des deutschen «Barock» eine *copia verborum*, deren Wörter willkürlich gesetzte Zeichen für vermeintlich sprachlos Gedachtes sind. Sie ist bereits vorhandenes Erbe, aus dessen Vorrat der Dichter Wörter auswählt und zusammenstellt. Überpersönliches Gut ist auch der Inhalt des Dargestellten, der einzig durch die Fassung zum persönlichen Eigentum wird. Wie der Musiker sucht auch der Dichter seine Gedanken in allen ihren Bezügen simultan zu erfassen. Seine Sätze sind Summen von mit Attributen schwer beladenen Dingwörtern, neben welchen das Zeitwort bedeutungslos und oft sogar überhaupt nicht vorhanden ist; Summen sind seine Satzfolgen, deren einzelne Sätze kommutativ vertauschbar und also ideell koexistent sind und Summen auch seine ganzen Dichtungen vom Zweizeiler bis zum enzyklopädischen Roman. Das zeitliche Nacheinander ist willkürlich, denn es spielt gar keine

Rolle. Nichts wird; alles *ist* im Nebeneinander, das der Dichter in innerer Zusammenschau gleichsam von oben herab überblickt und seinem Leser aus verschiedenen Aspekten «perspektivisch vervielfältigt» vor Augen führt.

Damit sind die Grenzen zwischen Dichtung und bildender Kunst verwischt. Wie der bildende Künstler stellt auch der Dichter das im Raume Koexistierende dar. Im Gegensatz zu jenem aber ist er an das Konsekutive der Sprache gebunden. Wohl vermag der Dichter einzelne Aspekte wiederzugeben, aber die Aufeinanderfolge der Worte, welche nacheinander diese Aspekte zur Anschauung bringen, ist nach Lessings Meinung nicht rasch genug, als daß der starke Eindruck des ersten Zuges in dem Bild noch fortdauerte, wenn sein Leser oder Hörer bei dem letzten angelangt ist: so bildet sich kein wirksames Ganze aus diesen Zügen [10]. Um ein solches zu erlangen, muß der Dichter «das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung machen.» [11]

Die Dichtung der Goethezeit hat dies verwirklicht; Lessing ist ihr Gesetzgeber geworden. Ihre Sprache ist das Denken des Dichters; sie stellt nicht dar, sondern bekennt persönlich Erlebtes und wird deshalb stets neu und individuell geschaffen. Sukzessive entwickelt der Dichter seine Gedanken auseinander. Sein Satz wächst aus einem geistigen Keim und entwickelt neue Sätze aus sich heraus; seine Satzfolgen sind konsekutiv und das zeitliche Nacheinander in seinen Dichtungen fest geordnet. Nichts ist im Nebeneinander; alles *wird* im Nacheinander von Vorgängen, welche als Handlung die Dichtung durchziehen. Werdend betrachtet der Dichter die Dinge und werdend führt er sie seinem Leser vor Augen [12]. Ausdruckwille und Ausdrucksmittel entsprechen sich in vollkommener Weise, und die Grenzen zwischen Dichtung und bildender Kunst sind streng gezogen.

So wenig wir an Bachs Kunst den Maßstab der Kunst Beethovens angelegt noch den umgekehrten Weg beschritten haben, so wenig dürfen wir uns nun auch Lessings Urteil über seine Vorgänger ohne weiteres aneignen. Lessing ist Wegbereiter und

---

[10] W. Dilthey, Das Erlebnis in der Dichtung. Gotthold Ephraim Lessing. II, 3. 8. Aufl. Leipzig und Berlin 1922.

[11] G. E. Lessing, Laokoon XVIII

[12] Vgl. J. W. v. Goethes Einleitung zu seiner Schrift: Die Metamorphose der Pflanze.

Gesetzgeber einer neuen Dichtkunst. An den Werken seiner Vorgänger nahm er Anstoß, weil er jene innere Zusammenschau nicht mehr besaß, welche allein die Kluft zwischen Darstellungswillen und Darstellungsmittel «barocker» Dichtung zu überbrücken vermag. Lessings Wertung ist daher einseitig und von unserer heutigen Wertung verschieden. In einem aber müssen auch wir dem scharfsinnigen Dichter zustimmen: sein Bestes hat das «Barock» nicht in der Dichtung geben können, da sein Darstellungswille mit der Natur der Sprache in Kollision kommen mußte [13]. Seine eigentlichen Leistungen liegen dort, wo das Darstellungsmittel dem Willen des Künstlers entgegenkommt, seine Gedanken in allen ihren Bezügen simultan zu erfassen. Das «Barock» ist die Blütezeit der bildenden Kunst.

An der bildenden Kunst auch ist das «Barock» definiert worden. Es ist ein Stilbegriff der Kunstgeschichte und als solcher nicht ohne weiteres auf die übrigen Zweige wissenschaftlicher Kunstbetrachtung übertragbar [14]. Wenn wir ihn trotzdem hie und da auf Musik und Dichtkunst übertragen haben, so taten wir es mit Vorbehalt und nur da, wo uns ein besserer ebenso kurzer und geläufiger Begriff fehlte. Denn was die Kunstwissenschaft unter «Barock» zu verstehen gewohnt ist, läßt sich mit den Ergebnissen unserer eigenen Betrachtungen nicht leicht in Einklang bringen. Für jene ist die Kunst des «Barock» eine Kunst des Werdens [15]; Bachs Musik aber hat sich uns als eine Kunst des Seins offenbart. Der Widerspruch löst sich, wenn wir bedenken, daß die Werke, an welchen die Kunstwissenschaft den Begriff des «Barock» gewonnen hat, vor allem dem Seicento angehören, also um gut ein Jahrhundert älter sind als Bachs Schöpfungen. In der Sache selbst liegt daher, wie ein Blick auf die Architektur noch zeigen wird, kein Widerspruch, wohl aber führt eine falsche Verallgemeinerung zu einem solchen. Der Stilbegriff des «Barock» ist nicht nur als Übertragung problematisch, sondern seine Verwendung als Gegensatz zum Stilbegriff der «Renaissance» auch in der Kunstgeschichte nicht ohne Gefahr. Nicht alle Kunst des «Barock» schlechthin, sondern nur diejenige des «Frühbarock» ist ein Werden; im «Mit-

[13] Lessing a. a. O. XVII.

[14] Vgl. R. Haas, Musik des Barocks. Handbuch, Wildpark-Potsdam 1929, S. 10 ff.

[15] H. Wölfflin, Renaissance und Barock. München 1888. – Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.

telbarock» wandelt sich die Kunst allmählich und erstarrt zum Sein des «Spätbarock» [16].

In dieser letzten Phase des «Barock» erst hat sich in deutschen Landen die Architektur voll entfaltet. Die ersten Anregungen des neuen Stils aus Italien waren durch die Wirren des dreißigjährigen Krieges unterbrochen und die Bautätigkeit gelähmt worden. Nun aber wurde auf vom Krieg verbrannter Erde allenthalben neu gebaut. Eine wahre Baulust und schwärmerische Begeisterung für Architektur hatte die Zeit ergriffen. Weltliche und geistliche Bauherren wetteiferten miteinander, und Residenzen, Palais, Klöster und Wallfahrtskirchen entstanden in reicher Fülle. Auf scheinbar einfachen Grundrissen erhoben sich gewaltige Raumphantasien, deren Gesamtheit das Auge des staunenden Betrachters niemals ganz zu überblicken vermag. Wie er auch die Räume durchschreitet, immer wieder bieten sich dem Schauenden neue Bilder. Was Musiker und Dichter dieser Zeit anstreben, hat auch der Baumeister erreicht: Ein und Dasselbe seinem Betrachter unter stets neuen Aspekten «gleichsam perspektivisch vervielfältigt» vor Augen zu führen und in größtmöglicher Ordnung so viel Mannigfaltigkeit des *Seins* und damit so viel Vollkommenheit zu erlangen als nur erlangt werden kann [17].

Allerdings rechnet der Baumeister dabei mit der inneren Zusammenschau des Betrachters. Wer diese nicht besitzt, dem muß seine Kunst unübersichtlich und schwülstig erscheinen. So empfand sie denn auch die Folgezeit; da man die innere Zusammenschau nicht mehr besaß, verstand man die Ausdrucksweise seiner Vorgänger nicht mehr und lehnte sie ab. Was aber war die Architektur dieser neuen Zeit? Ein instinktloser Klassizismus, der sich in seinen Tiefpunkten bis ins Literarische verirrte. Nur *Werden*, Handlung und Bedeutung galten dieser Zeit. Es ist die Blütezeit der Dichtkunst.

[16] Vgl. M. Bukofzer a. a. O. S. 16 ff.

[17] Die Tatsache, daß der Betrachter eines solchen Raumes den Standort wiederholt zu wechseln sich angetrieben fühlt, weil durch Überschneidung immer neue Bilder entstehen, erklärt H. Wölfflin (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe) durch den Willen des Künstlers, in seinem Werk nicht ein *Sein*, sondern ein stetes *Werden* auszudrücken. Dieser Interpretation des vortrefflichen Gelehrten können wir in Anschluß an unsere eigenen Betrachtungen nicht folgen.

24. Kapitel

(Simultane und sukzessive Denkweise – Leibniz – Hegel – Leibnizens Metaphysik)

In Bachs Fuge und der Sonate Beethovens offenbaren sich zwei völlig verschiedene Weisen des Denkens, welche sich auch in Dichtung und bildender Kunst ausprägen. Das Zeitalter Bachs kennzeichnet eine Denkweise, welche die Gedanken in allen ihren Bezügen simultan erfaßt und deshalb im Architektonischen ihren vollendeten künstlerischen Ausdruck findet. Das Zeitalter Beethovens dagegen kennzeichnet eine Denkweise, welche die Gedanken sukzessive auseinander entwickelt und sich deshalb im Dichterischen vollendet entfaltet [18].

Diese verschiedenen Weisen des Denkens, welche wir die *simultane* und die *sukzessive Denkweise* nennen können, zeigen sich am reinsten in der Philosophie Leibnizens und Hegels, der repräsentativsten Denker beider Zeitalter. Hegels Denken ist Entwicklung. Für das Verständnis der Ergebnisse seines Philosophierens ist der Prozeß wesentlich, der zu ihnen geführt hat. Jede Stufe seines Denkens hat ihren besonderen Platz und ihre besondere Funktion im Ganzen seiner Philosophie. In triadischer Folge wird aus einer These die Antithese und aus beider Vereinigung die Synthese, welche erneut zur These wird. So verläuft das Denken Hegels in einem dialektischen Prozeß, welcher von der ersten These (das Absolute sei das eigenschaftslose Sein) über die Antithese (das eigenschaftslose Sein sei das Nichts) und die Synthese (die Vereinigung von Sein und Nichts sei das Werden) zu einer sukzessive stets umfassenderen Erkenntnis des Absoluten führt, welches das Ganze ist, außerhalb dessen es nichts mehr gibt. Obwohl nun diese letzte Wirklichkeit zeitlos ist und uns nur deshalb zeitlich erscheint, weil wir das Ganze nicht zu sehen vermögen, besteht für Hegel zwischen dem Konsekutiven der Zeit und dem logischen Prozeß seiner Dialektik ein innerer Zusammenhang. Geschichte ist für ihn Entwicklung, und in den Kulturen der Orientalen, der Griechen und Römer und endlich der Germanen erkennt er These, Antithese und Synthese einer dialektischen Entfaltung des Geistes.

Völlig anders denkt Leibniz. Sein Gottesstaat ist ein Staat von Monaden, deren jede Beziehungen hat, die alle übrigen

[18] Vgl. Fr. Blume a. a. O. S. 69 und J. Handschin, Musikgeschichte S. 357.

Monaden ausdrücken und folglich «ein beständiger lebender Spiegel des Universums» ist [19]. Jede dieser Monaden empfindet die Nachwirkungen alles dessen, was im Universum geschieht, «sodaß jemand, der alles sieht, in jedem einzelnen lesen könnte, was im gesamten Universum geschieht und sogar was geschehen ist oder geschehen wird, indem er im Gegenwärtigen sowohl das der Zeit wie dem Orte nach Entfernte erkennt» [20]. Obwohl nun jede Monade einzeln das gesamte Universum widerspiegelt, unterscheiden sich die einzelnen Monaden voneinander durch den Grad ihrer Vorstellungen des Ganzen. Alle Monaden erstrecken sich zwar «in verworrener Weise auf das Unendliche, auf das Ganze, sind aber durch die Grade der deutlichen Vorstellungen beschränkt und voneinander verschieden.» [21] Von der untersten Monade mit ihren durchwegs verworrenen Vorstellungen des ganzen Universums über die Seelen, deren zunehmender Erkenntnisgrad sich durch Erinnerung zum Bewußtsein vereint [22] und die vernünftigen Seelen oder Geister, deren Erkenntnis notwendiger und ewiger Wahrheiten sie zum Selbstbewußtsein führt [23] bis hinauf zur vollkommensten und notwendigen Monade Gottes, des Monarchen dieser besten Republik, besteht eine Hierarchie nach Graden der Erkenntnis. Denn diese kann sich von einer klaren und deutlichen Erkenntnis, welche alle Merkmale eines Objektes einzeln aufzuzählen vermag, die hinreichen, dieses Objekt von andern zu unterscheiden, über die adäquate Form dieser Erkenntnis, welche alle Merkmale ebenfalls deutlich erkennt, bis zur intuitiven Erkenntnis steigern [24]. Diese höchste, Gott allein vorbehaltene und für den Menschen nur beschränkt erreichbare Form der Erkenntnis umfaßt alle einfachen Bestandteile einer Vorstellung; sie erkennt «im Gegenwärtigen sowohl das der Zeit wie dem Orte nach Entfernte» des ganzen Universums und ist der vollkommenste Grad dessen, was wir «innere Zusammenschau» (σύμπνοια πάντα nannte

[19] Monadol. § 56; dasselbe in den *Principes de la nature et de la grâce* §§ 12 und 13 und im *Discours de la métaphysique, chap.* IX.

[20] Monadol. § 61; ebenso *Princ.* § 13 («Man könnte das Kommende im Vergangenen lesen, und das Entfernte ist im Nahen abgespiegelt») und *Disc., chap.* IX.

[21] Monadol. § 60; *Princ.* § 13.

[22] Monadol. § 19; *Princ.* § 4.

[23] Monadol. § 29; *Princ.* § 5.

[24] *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (*Acta Eruditorum* 1684); dasselbe später im *Disc., chap.* XXIV.

es Hippokrates) genannt haben [25]. Durch diese Hierarchie der Erkenntnisgrade gibt es nun, wie eine Stadt, «von verschiedenen Seiten betrachtet ... gleichsam perspektivisch vervielfältigt erscheint», infolge der unendlichen Menge der Monaden «gleichsam ebenso viele verschiedene Universa, die indessen nur die Ansichten des einen einzigen je nach den verschiedenen Gesichtspunkten jeder einzelnen Monade sind. Dies ist das Mittel, um mit der größtmöglichen Ordnung so viel Mannigfaltigkeit zu erlangen, als möglich ist, d. h. das Mittel, so viel Vollkommenheit zu erlangen, als nur erlangt werden kann.» [26]

Überblicken wir jetzt noch ein letztes Mal Bachs Lebenswerk: Bach, dem es als Künstler vergönnt ist, etwas hervorzubringen, das den Werken Gottes, wenn auch nur im Kleinen, gleicht [27], steigert sich in seinen letzten Werken zu immer höherer intuitiver Erkenntnis. Mitten aus der Arbeit an seiner letzten riesenhaften Fuge, in deren innerer Zusammenschau er sich der höchsten Monade Gottes nähert, ist Johann Sebastian Bach ins ewige Leben hinübergegangen.

---

[25] Monadol. § 61.
[26] Monadol. §§ 57 und 58 und *Disc.*, *chap.* IX.
[27] Monadol. § 14.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Abkürzungen:

BGA = *Johann Sebastian Bachs Werke. Ausgabe der Bach-Gesellschaft.*
BJ = *Bach-Jahrbuch.*
IMP = *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.*
SIMG = *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.*
ZMW = *Zeitschrift für Musikwissenschaft.*

BGA – *J. S. Bach*, Klavierbüchlein für W. F. Bach. Herausgegeben von H. Keller, Bärenreiter. – *J. S. Bach*, Inventionen und Sinfonien. Faksimile nach der im Besitz der preußischen Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Urschrift, herausgegeben von G. Schünemann, Peters; Urtextausgabe, herausgegeben von L. Landshoff, Peters. – *J. S. Bach*, Wohltemperiertes Klavier I und II. Urtextausgabe, herausgegeben von O. v. Irmer, Henle. – *J. S. Bach*, Kunst der Fuge. Herausgegeben von W. Graeser, Neue Bachgesellschaft; herausgegeben von H. Th. David, Peters. – *L. v. Beethoven*, Klaviersonaten. Herausgegeben von L. Köhler, Peters.

Adler, G., Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. Leipzig 1930. – *Blume, Fr.*, Fortspinnung und Entwicklung. IMP 1929. – *Brockhoff, M. E.*, Studien zur Struktur der italienischen und deutschen Triosonate im 17. Jahrhundert. Diss. Münster i. W. 1944, ungedr. – *Brockhoff, M. E.*, Studien zur Konzerttechnik Joh. Seb. Bachs. Habilitat. Schrift Münster i. W. 1947, ungedr. – *Bücken, E.*, Form und Geist im musikalischen Kunstwerk. Handbuch, Wildpark-Potsdam 1929. – *Bukofzer, M.*, Music in the Baroque Era. New York 1947. – *Cherbuliez, A.-E.*, J. S. Bach. Olten 1947. – *Cherbuliez, A.-E.*, Note sur «l'Art de la Fugue» de J. S. Bach. Schweizer. Musikpädagog. Blätter, Jahrg. XVII, 4 und 5. – *David, H. Th.*, Zu Bachs Kunst der Fuge. IMP 1927. – *Dehio, G.*, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. III, Berlin und Leipzig 1930. – *Dilthey, W.*, Das Erlebnis in der Dichtung. 8. Aufl. Leipzig und Berlin 1922. – *Drost, W.*, Barockmalerei in den germanischen Ländern. Handbuch, Wildpark-Potsdam 1926. – *Erpf, H.*, Der Begriff der musikalischen Form. Stuttgart 1914. – *Forkel, J. N.*, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802. – *Goldschmidt, H.*, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Zürich und Leipzig 1915. – *Graeser, W.*, Bachs Kunst der Fuge. BJ 1924. – *Gurlitt, C.*, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1889. – *Gurlitt, W.*, Johann Sebastian Bach. 2. Aufl. Basel 1947. – *Haas, R.*, Die Musik des Barocks. Handbuch, Wildpark-Potsdam 1929. – *Halm, A.*, Von zwei Kulturen der Musik, 3. Aufl. Stuttgart 1947. – *Handschin, J.*, De différentes conceptions de Bach. Schweizer. Jahrbuch für Musikwissensch. IV 1929. – *Handschin, J.*, Bachs «Kunst der Fuge» und die Frage der Wiederbelebung. Schweiz. Musikzeitung 1937, 8. – *Handschin, J.*, Der Toncharakter. Zürich 1948. – *Handschin, J.*, Musikgeschichte im Überblick. Basel 1948. – *Hankamer, P.*, Die Sprache, ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert. Bonn 1927. – *Hankamer, P.*, Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Stuttgart 1935. – *Jöde, F.*, Die Kunst Bachs. Wolfenbüttel 1926. – *Kayser, H.*, Grundriß eines Systems der harmonikalen Wertformen. Zürich 1946. – *Korte, W.*, Über das Fugenthema Bachs. Musik, März 1935. – *Korte, W.*, Musik und Weltbild. Leipzig 1940. – *Kurth, E.*, Zur Motivbildung Bachs. BJ 1917. – *Kurth, E.*, Grundlagen des linearen Kontrapunktes. Bern 1917. – *Leibniz, G. W.*, Philosophische Schriften. Herausgegeben von C. J. Gerhardt, Berlin 1882. – *Lessing, G. E.*, Laokoon. Ls. Werke in 6 Bänden, herausgegeben von R. Riemann. Leipzig 1931, Bd. 4. – *Marpurg, F. W.*, Abhandlung von der Fuge. Neue Ausgabe, Leipzig 1806. – *Mattheson, J.*, Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. – *Meumann, E.*, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Habilitationsschrift. Leipzig 1894. – *Moser, H. J.*, Joh. Seb. Bach. Berlin-Schöneberg 1935. – *Müller, G.*, Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. Handbuch, Wildpark-Potsdam 1927. – *Müller-Blattau, J.*, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig 1926. – *Müller-Blattau, J.*, Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Kassel 1931. – *Pinder, W.*, Deutscher Barock. Blaue Bücher, Königstein i. T. o. J. – *Pirro, A.*, L'esthétique de Bach. Paris 1907. – *Riemann, H.*, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. 3. Aufl., Leipzig 1914. – *Schenk, E.*, Über Begriff und Wesen des musikalischen Barocks. ZMW XVII. – *Schering, A.*, Die Lehre von den musikalischen Figuren. Kirchenmusikal. Jahrbuch XXI 1906. – *Schering, A.*, Zur Bachforschung. SIMG IV und V. – *Schering, A.*, Bücherbesprechung. BJ 1923. – *Schering, A.*, Geschichte des Instrumentalkonzertes. 2. Aufl. Leipzig 1927. – *Schering, A.*, Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig 1931. – *Schünemann, G.*, Bachs Verbesserungen und Entwürfe. BJ 1935. – *Schweitzer, A.*, J. S. Bach. Leipzig 1908. – *Smend, Fr.*, Die Johannes-Passion von Bach. BJ 1926. – *Souchay, M. A.*, Das Thema in der Fuge Bachs. BJ 1927/28. – *Spitta, Ph.*, Johann Sebastian Bach. 2. unveränderte Aufl. Leipzig 1916. – *Staiger, E.*, Deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Kolleg S. S. 1945 a. d. Univ. Zürich. – *Terry, Ch. S.*, Joh. Seb. Bach. Deutsche Ausgabe. Leipzig 1928. – *Werker, W.*, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des «Wohltemperierten Klaviers» von Johann Sebastian Bach. Leipzig 1922. – *Werker, W.*, Die Matthäus-Passion. Leipzig 1923. – *Wölfflin, H.*, Renaissance und Barock. 4. Aufl. München 1926. – *Wölfflin, H.*, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 10. Aufl. Basel 1947. – *Zulauf, M.*, Zur Frage der Quintbeantwortung Bachs. ZMW VI.

Curriculum vitae

Am 17. Juni 1926 wurde ich, Werner Kaegi, als Sohn des Arztes Dr. med. Heinrich Kaegi und seiner Gattin Clara geb. Schläpfer in Uznach (St. G.) geboren. Seit Frühjahr 1933 besuchte ich als externer Schüler die Primarschule und das Untergymnasium des Landerziehungsheimes Hof Oberkirch bei Kaltbrunn (St. G.), seit Frühjahr 1941 als interner Schüler das Obergymnasium humanistischer Richtung der Evangelischen Lehranstalt in Schiers (Grb.). Im Frühjahr 1945 immatrikulierte ich mich an der Universität in Zürich, wo ich während sieben Semestern studierte; zwei weitere Semester absolvierte ich an der Universität in Basel. In Zürich hörte ich hauptsächlich bei den Herren Proff. A.-E. Cherbuliez, F. Gysi, K. Dürr, G. Jedlicka, E. Staiger, H. Hoffmann, F. Medicus (ETH), in Basel bei den Herren Proff. J. Handschin, K. Jaspers, J. Gantner, A. Speiser und H. Gauß. Das Doktor-Examen bestand ich im Oktober 1949. Kürzere Auslandaufenthalte vervollständigten meine Studien, und stets gingen meinen akademischen Studien solche im Instrumentalspiel, in Musiktheorie und Komposition parallel.