

Bach-Jahrbuch

16. Jahrgang 1919

Im Auftrage der
Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering
(Leipzig)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Leipzig

Δ
Mus 1380, 206 (1919)*

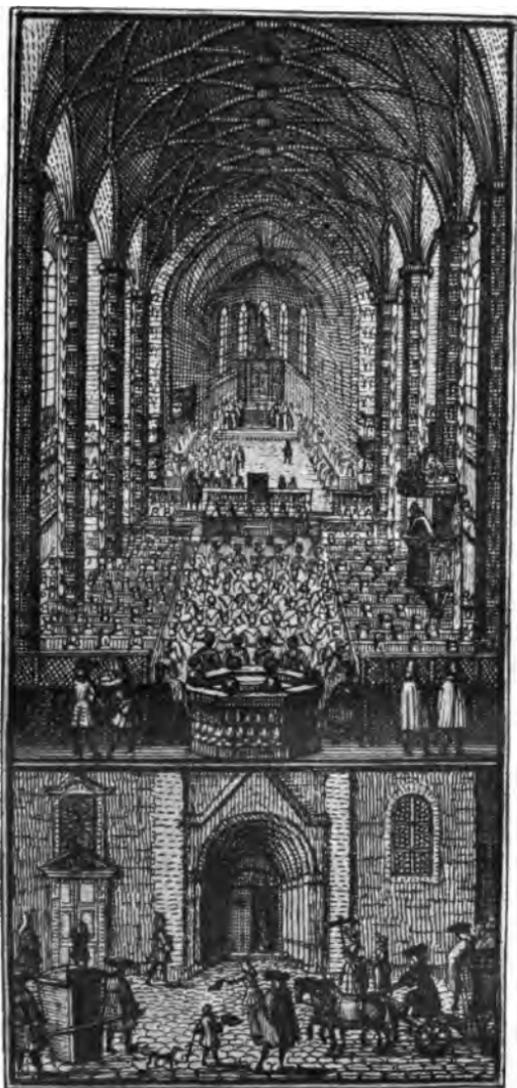


Inhalt.

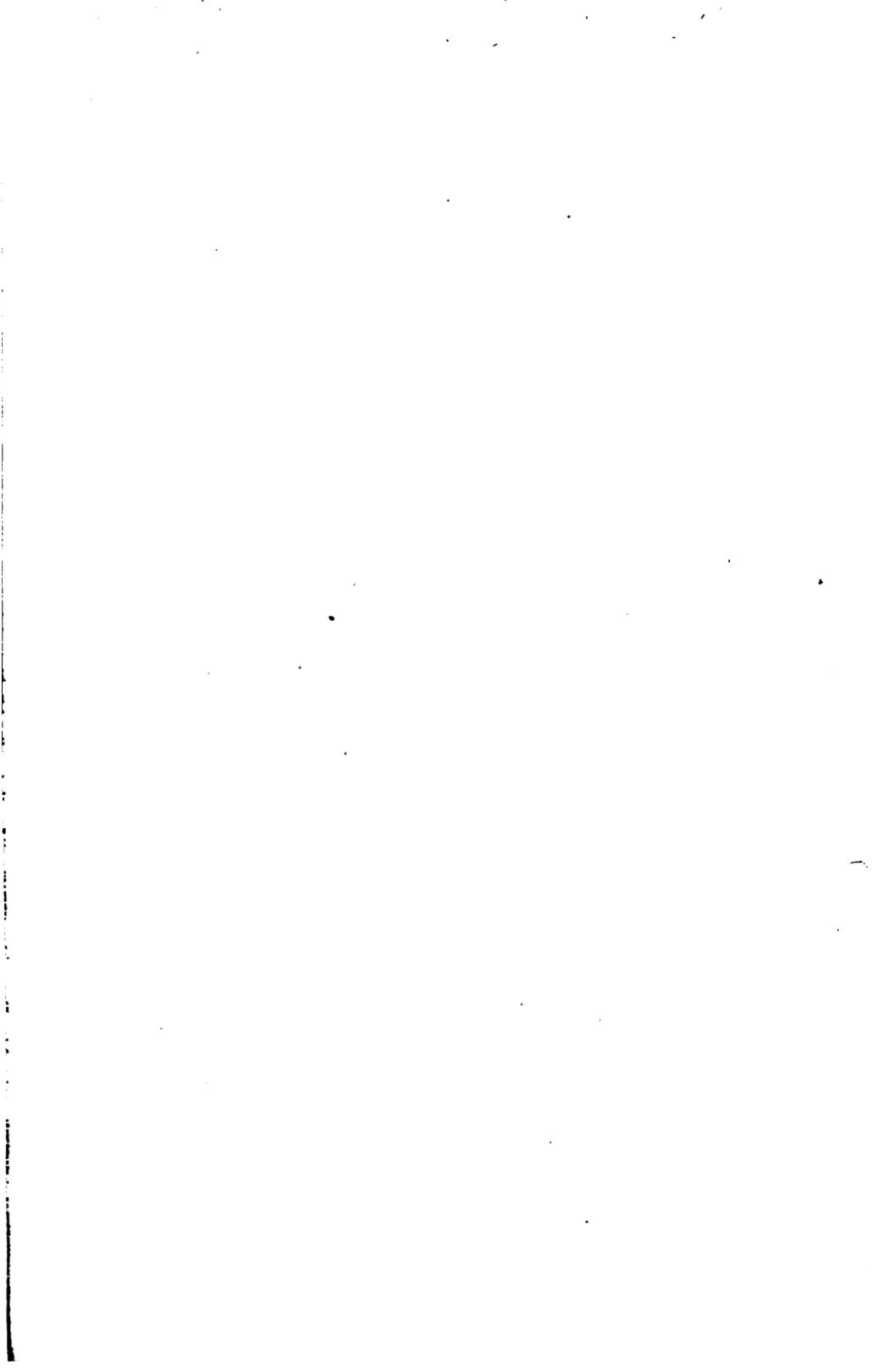
	Seite
Über J. S. Bachs Konzertform. Von August Halm (Eßlingen a. N.)	1
Der neapolitanische Sextakkord. Von Robert Handke (Vina) . .	45
Zur Entstehung des Orgelbühlchens (1717). Von Dr. Hans Luedtke (Berlin)	62
Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710. Von Arnold Schering (Leipzig)	67
Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe. Aus Briefen Dr. Hans Bischoffs an Dr. Wilh. Rüst mitgeteilt von Prof. Dr. Wilhelm Alt- mann (Berlin)	76

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 20, 2.

Copyright 1920 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.



Inneres und Portal der Thomaskirche um 1710.
Aus „Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesangbuch“,
Leipzig 1710.



Über J. S. Bachs Konzertform.

Von August Halm (Eßlingen am Neckar).

I. Formale Harmonik.

Wir bestimmen die Form in der Hauptsache nach der Harmonik. Zwar sprechen wir, um sie zu gliedern, von ersten und zweiten Themen, womit wir uns ja auf das melodische Gebiet begeben; doch sagt das nicht gar viel und auch nichts besonders deutliches: denn wir legen damit die Zahl der Themen nicht fest, erkennen vielmehr das Wichtige darin, wie sich die Themen in die harmonische Entwicklung einordnen, und sehen ihre Gestalt überdies auch von dem harmonischen Willen abhängig, keineswegs nur diesem gebietend. So meinen wir mit den „zwei Hauptthemen“ der klassischen Sonaten-Hauptform ebensowohl einzelne Themengestalten als auch Themenkomplexe, also keine Zweizahl, sondern eine, zumeist gegensätzliche, Zweierheit von Hauptgruppen. Eher noch beschränkt sich Bach in seiner Konzertform auf eine wirkliche Zweizahl von Hauptthemen, oder ein Haupt- und ein Nebenthema; dafür sind seine Themen, namentlich seine ersten, nicht wie meistens in der Sonate, mehr nur Thesen, Überschriften, sondern ausgeführte Satzgebilde, auf langen Atem berechnete Satzperioden, wie sie in der Sonate nur ausnahmsweise versucht wurden und sich dort auch eher hinderlich erwiesen. Etwas Überschriftenähnliches scheint ja der Anfang des Italienischen Konzerts zu haben, doch wenn wir, in der Absicht, das erste Thema vorzuführen, durch die Dominant veranlaßt, nach der ersten Viertel-pause weiterspielen, so können wir auch schon nicht mehr aufhören, bis wir bei dem ersten Ganzschluß in der Tonika, d. h. aber

zugleich: an der Wende der ganzen ersten Gruppe angelangt sind, also unmittelbar vor dem Eintritt des 2. Themas. In dem ersten Satz der Englischen Suite in Gmoll geht es in einem Atem bis zum ersten Ganzschluß (33. Takt); in dem der A-moll-Suite wäre zwar ein Aufhören in der Oberstimme zu Anfang des 4. Taktes harmonisch, nicht aber dynamisch möglich. Kurz: bei den Sonaten kann man in der Regel das 1. Thema angeben und irgendwo in Wälde einen vorläufigen Abschluß oder einigermaßen starken Einschnitt benützen, um wenigstens halbwegs mit Fug und einigem Anstand aufzuhören, bei Bachs Konzertform dagegen kann man das in der Regel nicht.

Mit diesem Unterschied hängt ein anderer zusammen: nämlich die Sonate stellt ihr 2. Thema in eine neue, Bach in seiner Konzertform dagegen stellt es noch in die erste Tonart, womit er die größere Stetigkeit und Unauflösbarkeit der ersten Gruppe herstellt; er braucht in ihr nicht zu modulieren bzw. ihr nicht ein modulierende Übergangsgruppe entgegenzusetzen oder jene durch eine solche ablösen zu lassen.

Das rein harmonische Schema der Konzertform, d. h. das harmonische Verhältnis ihrer Gruppen, ähnelt oder gleicht dem der Fuge: die erste Hauptgruppe gehört der Haupttonart, die zweite der parallelen, die dritte der Unterdominanttonart. (Wohlgemerkt: es werden hier die Hauptgruppen wieder von dem 1. Thema angeführt, es setzt sich also nicht eine zweite Hauptgruppe einer ersten zugleich auch thematisch, wie in der Sonate, entgegen, so daß diese Form auch nach dieser Hinsicht der Fuge näher steht als der Sonate.) Endlich kehrt, zum Beschluß, der erste Teil der ersten Hauptgruppe, d. i. die Entwicklung des 1. Hauptthemas vom Anfang bis zum ersten großen Tonika-Ganzschluß wieder, also bis dahin, wo beim erstenmal der Eintritt des 2. Themas unmittelbar bevorsteht. Diese Wiederkehr pflegt wörtlich genau zu geschehen. So verläuft das harmonische Schema; die einzelnen Fälle behalten sich, wie wir sehen werden, einige und zum Teil sehr beträchtliche Freiheiten vor. Zunächst erwähnen wir als kleines Beispiel von Freiheit vom Schema die dritte Hauptgruppe der

Englischen Suite in Gmoll¹⁾: sie vereinigt in sich die Oberdominanz, die Unterdominanz und deren Paralleltonart, also Dmoll, Cmoll, Esdur, so daß wir hier eine stark bereicherte Unterdominantgruppe vor uns haben.

Erweist sich nun auch diese im Schema angegebene harmonische bzw. tonartliche Ordnung, da sie der natürlichen Verwandtschaft und Zuneigung der Tonarten Rechnung trägt, als unmittelbar vernünftig und lebensfähig, so könnte sie deshalb immer noch, als Regel gleichsam mit kaltem Gehorsam befolgt, des Lebens ermangeln. Wie Bach ihr lebendigen Geist einhaucht oder ihren Lebenswillen und Geist erkennt und ihm dient, das möge uns die folgende Betrachtung zeigen.

In der Englischen Suite in Gmoll, deren einfache und vollständige Struktur uns dazu einlädt, sie als schematisch vorbildlich zu benützen, beginnt die Gruppe der Paralleltonart sehr deutlich im 67. Takt. Der Einsatz des 1. Hauptthemas fand aber in derselben Tonart Bdur, auf derselben Stufe und sogar in derselben Stimme, schon im 53. Takt statt, und zwar dort mit dem 2. Thema verbunden, dessen Modulationstrieb aber von dem Bdur bald wieder ablenkte. Somit erfüllt die spätere und dann gültige Bdur-Tonart (eben im 67. Takt) ein vorher gegebenes Versprechen. Im Gegensatz zu diesem Verfahren geschieht der Eintritt der Oberdominanz (im 107. Takt) mehr wie im Fluß, weniger prononziert. Beachten wir ja solche Unterschiede als Zeichen der geistigen Freiheit und Beweglichkeit des Gestaltenden, der sich mit einem Weg nicht auch zugleich den Zwang schafft noch auch die Bequemlichkeit verschafft, ihn immer wieder zu gehen.

Wir führen noch weitere Beispiele an für diese Technik des tonartlichen Entwickelns, des Beziehens von Versuch und Tat. Der 61. Takt des Allegros der 6. Englischen Suite eröffnet die hier ganz selbständig gewordene und breit ausgeführte (außerhalb des Fugenschemas stehende) Oberdominantgruppe (Amoll) mit dem Einsatz des 1. Hauptthemas im

¹⁾ Wir meinen immer die ersten Sätze, wenn wir nicht ausdrücklich anders angeben.

Waß¹⁾; vorher, schon im 56. Takt, hatte der Waß eine Oktav

1) 1. Für die heute ja leider nicht so seltenen Spieler, die durch Varianten, in diesem Fall präziser gesagt: „Diminutionen“, sich das Urbild leicht verhallen lassen, bemerken wir: der Waß des 62. und 63. Taktes entspricht der Oberstimme des 2. und 3. Taktes (immer vom Allegro an gezählt), wie die kleinen Noten zeigen:

1 a). [62]



nur daß im 63. Takt die Sechzehntel des dritten Taktteils, in die Terz der Tonika mündend, eine Mischung darstellen zwischen den Sechzehnteln der Ober- (bzw. Alt-)stimme im letzten Drittel des 3. Taktes und denjenigen der Unterstimme in dessen zweitem Drittel. 2. Ich bezeichnete, dem klaren Bild nach, die Unterstimme des 61. Taktes als Waß, obgleich nachher, im 64. Takt, ein „eigentlicher“ Waß einsetzt; Waß macht hier von der Freizügigkeit Gebrauch, die der Klavierstil den Stimmen gewähren kann; im 61. Takt verschwindet die Mittelstimme, der Waß, immer mehr in die mittlere Region steigend, läßt sich in diese Mittelstimme umdeuten, so daß der wirkliche Waß im 64. Takt das Gefühl, dreien obligaten Stimmen zuzuhören, nicht stört. Wollten wir die Stelle in Partitur bringen, so müßten wir etwa das *h* des Tenors, oder, besser noch, das *e* des Alts zu Anfang des 61. Taktes in das Hauptthema weiterführen, so daß die Sechzehntelpause wegfiel bzw. durch eine kleine Stakkatopause ersetzt würde; im übrigen hätten wir an Stellen wie im 60. Takt Doppelgriffe anzuwenden. 3. Benützen wir hier gleich noch die Gelegenheit, den Reichtum an Kombinationen wahrzunehmen! Die Oberstimme des 64. Taktes entspricht der des zweiten, wie Figur b zeigt:



auch ist der Anfang des 65. Taktes in den oberen Stimmen nichts anderes als die offen zweistimmig gegebene Tatsache des Anfangs des 3. Taktes, bei dem die Zweistimmigkeit bzw. Doppellinie der Melodie verhält war oder nur der Deutung freistand (vgl. c und co). Während nun also das obere System im 64. Takt auf den 2. Takt hinweist, bezieht sich der Waß desselben 64. Taktes deutlich auf den 4. Takt, und zwar auf die mit dem Hauptthema einsetzende Oberstimme, und sein Fortgang im 65. Takt und zu Anfang des 66., auf deren Fortgang im 5. Takt und

tiefer dieses Thema gebracht, aber weniger vollständig, und ebenfalls wirkten dort die Modulationen des vorhergehenden 2. Themas noch nach. — Einem merkwürdigen Fall begegnen wir im 6. Brandenburgischen Konzert. Klingt das tonartige Fdur im 32. Takt nicht eher wie nur behauptet, nicht aber ausreichend begründet? ja wäre es nicht fast ein Schulbeispiel für einen ungenügend gestalteten Übergang in eine

zu Anfang des 6., denn der Bass des 65. Taktes ist die melodische Umkehrung der Oberstimme des 5. Dem kleinen Alt von Befreiung des Nachbildes vom Vorbild, der in der Umkehrung selbst erblickt werden mag, folgte ein etwas größerer, immer noch bescheidener, aber doch schon mehr körperlicher, indem der Bass auf das 3. Viertel des 65. Taktes im Septsprung abwärts geht, anstatt des von seinem Vorbild im 5. Takt gegebenen Quartschritts aufwärts, welche Eigenmächtigkeit er im 66. Takt wiederholt, dies zugleich zu weiterer Emanzipation zum Anlaß nehmend: denn er sagt nun seinem bisherigen Vorbild überhaupt ab und wendet sich dem vom Tenor im 3. Viertel des 6. Taktes gegebenen Bild zu, ohne es jedoch genau zu kopieren. Den schönsten Zug aber sehen wir darin, wie die gewonnene Freiheit nunmehr, im 67. Takt, gesteigert, ja für empfindliche Sinne triumphierend erscheint: nämlich die Oberstimme beruft sich hier auf ihren Zustand im 7. und 8. Takt, dessen Geheimtheit sie nun abgeschüttelt hat, ganz als ob die allmähliche Befreiung des Basses auch ihr zugut gekommen wäre! Wie geistig lebendig erscheinen so die Beziehungen der Stimmen zueinander! Aber freilich, wie nötig auch genau zu hören, um den Geist zu vernehmen; oder nachzuforschen, wo das Hören nicht ausreicht! — Endlich machen wir noch auf den zweistimmigen Kanon im 68. und 69. Takt aufmerksam. Der Einsatz auf e wird in der Untersept Fis beantwortet; das 3. Viertel des Basses steht gleichfalls im gleichen Verhältnis zu seinem Vorbild, denn aus der Diminution gelöst heißt sein Gang in Achteln: d c h abwärts. Im 69. Takt hören wir plötzlich einen Kanon der Oktav und zwar im Abstand eines Achtels. Wie vollzog sich der Wechsel? Nicht durch ein verändertes Intervall, d. i. durch ungenaues Nachbilden, so wie bei dem Übergang vom Kanon der Oktav in den der Unterton in der zweistimmigen Fdur-Invention (8. Takt), sondern durch Beschleunigen: der Gang c H A zu Anfang des 69. Taktes, der seinem Vorbild h a gis (Ende des 68. Taktes, Oberstimme) entsprechend in Achteln gesehen sollte, preßt sich in den Raum eines punktierten Achtels anstatt eines punktierten Viertels zusammen; sein Ende, nämlich der Ton A, gibt zugleich den Anfang der kanonischen Nachahmung des Taktanfangs in der Oberstimme. Der Bass wiederholt im 3. Viertel das 2. Viertel der Oberstimme; der normale Abstand entsteht wieder durch die Erweiterung des Vorbilds in der nachahmenden Stimme.

neue Tonart? Aber nein, dieses an sich nicht recht überzeugende Fdur, dessen Gültigkeit und Gewolltheit sich sonst erst aus seinem Beharren im folgenden, nicht aber aus eigener Kraft des Auftretens erwiese, nährt sich von der im früheren vollzogenen Fdur-Kadenz (24.—25. Takt), wie auch umgekehrt diese, da ihr im Verhältnis zu ihrer Absichtlichkeit und Energie ein gar zu kurzlebiges Fdur folgt, nämlich nur zwei Takte lang, auf das Kommende hinwies, bzw. wie das, was zwischen dem 27. und 32. Takt geschieht, von vornherein mehr als ein Nachgeben zugunsten der Schwerkraft, ein vorübergehender Rückfall ins Bdur gefühlt werden will, der im 27. Takt sogar nach Esdur, ja zuletzt nach Asdur zu führen droht, welche letztere Gefahr aber gerade noch im äußersten Augenblick durch eine genial plötzliche Wendung verhütet wird: eine Wendung freilich, die wieder, obgleich zunächst nur nach Bdur führend, doch im Grund nur dank der Anziehungskraft des höher gelegenen, schon erreichten Fdur so gelingen konnte, gleichwie dieser Magnetismus nachher das Fdur, eben weil es erwartet wurde und schon in der Luft bereit schwebt, überzeugend macht, ohne daß eine neue Kadenz Arbeit zu leisten hätte. Fürwahr eine hochkünstlerische Ökonomie der Kräfte!

Uns Heutigen zwar bekundet sich in solchem die Stärke des harmonischen Formsinns nicht mehr unmittelbar genug. Nicht nur macht uns die Schönheit und Gewalt harmonischer Steigerungen größeren Stils, wie sie erst die chromatische Denkweise ermöglichte, anspruchsvoller; nein wir stumpften uns auch durch die gewissermaßen gröberen Kontraste der klassischen Sonate ab (von der nachklassischen zu schweigen), so daß wir vielleicht fast ausnahmslos durch Studieren und Beobachten nachhelfen müssen, um die bescheidenere und feinere, aber eben nicht schwächere Geistigkeit zu entdecken und als die Kraft zu erleben, die sie tatsächlich ist. Ich will nicht verhehlen, daß ich an anderem Ort von mir Gesagtes¹⁾ mit diesem teils ergänze bzw. einschränke, teils berichtige.

¹⁾ Vgl. Von 2 Kulturen der Musik, 1. Hauptstück und andere Stellen dort; ferner das Vorwort meines Cdur-Konzerts.

Wie Bach in seiner großen Fdur-Tokkata für Orgel den Eintritt der Paralleltonartgruppe entscheidend und sieghaft gestaltet: ja, den mächtigen Eindruck davon empfinden wir wohl alle; ein guter Teil von uns mag auch noch das Anwachsen der tonartlichen Deutlichkeit des Dmoll, die geistige Crescendolinie seiner Gewißheit miterleben, die sich von den Takten 188—190, sodann 195—203 nach den Takten 213—218 zieht; wogegen nicht wenige andere, durch kurzatmige Deutungen verwöhnte Zuhörer mehr die Gefahren für die Tonart spüren möchten, wo sie eben gerade im Gegenteil den Sieg der Tonart mitfeiern sollten: solche nämlich, die in den Takten 204—212 (wenn nicht gar schon in 191—192) ein ernstliches Modulieren sehen, denen also der tonale Magnetismus wirkungslos bleibt oder deren tonales Empfinden der Elastizität ermangelt, so daß ihnen der Faden abreißt: ihnen wird das Kraftgefühl der überwundenen Krisis im 219. Takt nicht oder nur abgeschwächt zu teil. Vollends aber werden sehr viele von uns mit ihrem Empfinden scheitern, wenn sie denselben kritischen Trugschluß des 204. Taktes später wiederfinden, da es die Gmoll-Gruppe zu gewinnen gilt (im 318. Takt): das genaue Wiederholen gerade einer mächtigen und auffallenden Wirkung fühlt uns eher ab als daß es uns berauschte, uns, die wir eben doch mehr Effekte als Wirkungen wahrnehmen. Ja: als Effekt dürfte die Stelle freilich nicht, als Wirkung und Auswirkung aber dürfte sie wiederholt werden. Dem überraschenden Effekt geben wir uns williger hin, wenn er, nur einmal erzielt, den Höhepunkt bedeutet. Hier aber will — und gerade solches hören wir Heutigen im allgemeinen zu wenig, falls wir es nicht sogar ganz mißhören — hier also will sich das Mächtige der Erscheinung des Trugschlusses eben nicht der Überraschung, sondern im Gegenteil einer sich folgerichtig auswirkenden Kraft verdanken, die im 196. Takt aufsteimt. Der Esdur-Akkord zu dessen Anfang gibt sich deutlich als die zweite Stufe in Dmoll kund, und zwar als die sogenannte phrygische zweite Stufe, oder, wie man auch sagt, als neapolitanischer Sextakkord. Auf diesen nun berufen sich die Takte 210 und 212, indem sie ihn ausbreiten; der 204. Takt

aber will das vorbereiten und rechtfertigen, indem er dem Esdur-Akkord seine Dominant vorausschickt: dies ist der wirkliche Sinn des Trugschlusses. Daß nun der 206. Takt sich wieder von Esdur entfernt, schädigt dessen jetzt größere Eigenkraft nicht; der Schwung des Trugschlusses führt zunächst naturgemäß über das Ziel hinaus, im 210. Takt fühlen wir uns aber durchaus als nach dem Esdur-Akkord zurückkehrend, dessen Zielhaftigkeit unserem Bewußtsein also durch die modulatorische Sequenz der Takte 206—209 nicht verloren geht. Leistet endlich unser Gedächtnis noch die kleine Arbeit, die Gleichheit der Anfangsakkorde der Takte 212 und 213 mit den beiden ersten Akkorden des 196. Taktes zu erkennen, so verstehen wir noch eine weitere Projektion. Endlich gebe ich noch zu erwägen, ob wir dieser nicht eine letzte und feinste zugesellen wollen: lesen wir nämlich den 196. Takt von hinten herein, so finden wir sein harmonisches Geschehen auseinandergelegt wieder in den Endakkorden der Takte 202 und 203 und in dem den 205. Takt füllenden Esdur-Akkord, dessen obere Oktav wir hinzudenken, wobei wir freilich den verminderten Septakkord inmitten des 196. Taktes durch die reine Dominant zu Ende des 203. Taktes vertreten sein lassen und den Orgelpunkt im Pedal in den Takten 202—203 die Akkorde nicht mitbestimmen lassen. —

Beachten wir aber außer der erwähnten Gleichheit der Trugschlüsse der Takte 318 und 204 auch die weniggleich zarten, so doch nicht unwesentlichen Unterschiede in dem, was ihnen vorausgeht! Ich meine nicht den freilich ausdrucksvollen Wechsel der Höhenlage bei den Akkordschlägen (vgl. die Takte 313, 315 mit 199, 201), sondern den andersartigen Verlauf des Harmoniengangs, dessen Linie das zweitemal gerader und stetiger geführt wird. Gehen wir von den Takten 310 und 196, die sich genau entsprechen, zurück, so finden wir den letzten Zugang zu ihnen, nämlich die vorhergehende Taktperiode, ebenfalls noch beidemale gleich; von da ab zurück jedoch beginnt Ungleichheit. Die zweite Entwicklung gliedert sich in folgender Art. Takt 290 hebt mit der gerade, und zwar zum Abschied der Amoll-Gruppe, erreichten Halbkladenz auf der Dominant von Amoll an, die im 293. Takt wieder in die

A moll-Tonika fällt; der 294. Takt bringt den Adur-Akkord, der zur Dominant von Dmoll wird. Die nächste Periode (294—297 bzw. 298) bildet ihre Vorgängerin harmonisch genau nach, und wird ihrerseits wieder genau nachgebildet von ihrer Nachfolgerin (298—301 bzw. 302). Die nun folgende Periode (der Vorhof vor dem letzten Zugang zu Takt 310), sonst desselben Inhalts, verzichtet auf den Moll-Durwechsel; für den Hörenden ein bedeutsames Zeichen, nach dem Modus lieren sich auf ein tonartliches Ernstmeinen oder auf das Ernstwerden des Tonartlichen einzustellen. Wir machten also, äußerlich gehört, vier Quintfälle mit, dagegen nur dreimaliges Wechseln von Moll nach Dur, mit welchem zugleich wir jedesmal eine eben erreichte Tonika in eine Oberdominant umdeuteten. Innerlich gehört aber bedeutet der letzte Quintfall etwas anderes als die vorherigen. Klar ist, daß wir, im 306. Takt Cmoll anstatt des, nach Analogie, erwarteten Cdur hörend, uns nicht mehr in derselben Richtung befinden (die jetzt sonst nach Fmoll und Fdur, dann nach Bmoll usw. führen würde). Zweifelhaft dagegen könnte zunächst sein, ob wir das Cmoll im 306. Takt tonartlich hören sollen oder nicht. Dafür spräche scheinbar die vorhergehende halbe Kadenz (nicht Halbkladenz), aber nicht überzeugend, da solche Kadenzen schon vorher stattfanden und keine festen, sondern nur vorübergehende Tonarten schufen — sie sind durch die modulatorische Entwicklung hier entwertet, abgesehen von ihrer Unvollständigkeit, da ihnen die Unterdominant fehlt. Umgekehrt aber spricht gegen das tonartliche Hören dieses Cmoll der Eindruck von geringer Haltbarkeit. Eine Tonart nämlich, auf geradem Weg und in ungebrochenem Schwung erreicht, kann eben diesem Schwung nicht ohne weiteres widerstehen, der vielmehr über das Ziel hinausführen will; anders gesagt: nach Cmoll als Tonart so hinführen zu wollen, wäre unmeisterlich. Vollends aber belehrt uns, falls je unsere Empfindlichkeit im 306. Takt noch versagt hätte, der 308. Takt darüber, daß wir uns in Gmoll befinden, dessen Unterdominant wir also im 306. Takt hören oder nachträglich in ihn legen, indem wir wenigstens sein Erinnerungsbild richtig deuten. Damit aber,

sei es so oder so, verbessern wir auch unsere Auffassung der vorhergehenden Periode (302.—306. Takt), was wir, versteht sich, auf jeden Fall nur nachträglich können. Das nachträgliche Andersdeuten ist ja, beiläufig gesagt, einer der Hauptreize beim Musikhören und vor allem beim Genuß der Modulationen, freilich auch ein Reiz, der sich durch unvorsichtiges Häufen rasch verbrauchen kann. — Bach will nach Gmoll, von Amoll aus, und zwar in gerader Richtung. Der Schwung führte ihn nun tatsächlich über sein Ziel hinaus, nämlich um eine Quint weiter nach Cmoll, das aber, ebenso wie die vorhergehenden Tonarten, nur das Anrecht auf ein kurzes oder ein Scheinleben hat. Um wieder nach G zurückzufinden, mußte er das Cmoll vor dem Wechsel nach Dur bewahren; umgekehrt durfte oder mußte er das zielmäßig gewollte, im 301. Takt zwar erreichte, aber noch nicht mit dem Eindruck des Ziels erreichte Gmoll noch einmal preisgeben, um den von dem herrschenden Schwung veranlaßten letzten Quintfall zu erleichtern. Das Gdur des 302. Taktes zeigt sich also nachträglich als eine Scheindominant, oder als die Dominant eines scheinbaren Cmoll, es ist uneigentlich, wogegen das Adur und das Ddur vorher wirkliche Durakkorde und eigentliche Dominanten waren; ja, es ist auch als Dur noch Tonika geblieben, und zwar weniger von Gdur, als vielmehr von Gmoll, nämlich als Ersatz-Durbildung für den Moll-Akkord, die eigentliche und vollbürtige Gmoll-Tonika. Heinrich Schenker, dessen Harmonielehre¹⁾ ich als eine vortreffliche Schule des guten akkordlichen und hauptsächlich tonalen Hörens, wenigstens für schon einigermaßen Wissende und aus dem ersten Anfängertum Gelöste angelegentlich empfehle, Heinrich Schenker also würde den harmonisch tonalen Grundriß so aufzeichnen: 1. Amoll: Takt 290—292 v#3, Takt 293²⁾ I, 294 I#3. 2. Dmoll: Takt 296

¹⁾ Neue musikalische Theorien und Phantasien, I. Bd.: Harmonielehre, bei Cotta, 1906.

²⁾ Wollen wir ganz genau sein, so müssen wir hier die Harmonien trennen; nämlich während wir dem Pedalbaß die klare Tonikaharmonie zuschreiben, fühlen wir im Manual noch die Oberdominant als zum mindesten vorherrschend, was schon die (hier vom 2. Alt übernommene) kanonische Nachahmung befürwortet.

bzw. schon 295 v#3, 297 (siehe Fußnote 2) auf Seite 10)1, 298 I#3. 3. Gmoll: Takt 299 bzw. 298—300 v3#, 301 (siehe Fußnote 2) auf Seite 10)1, 302—304 I#3, 305—307 bzw. 308 IV. Nach alledem haben wir ein äußerlich simples, innerlich aber schon einigermaßen kompliziertes Geschehen vor uns. Vergleichen wir nun damit die erste Entwicklung, so können wir umgekehrt sagen: sie weist den größeren äußeren Reichtum auf, ist aber dabei innerlich einfältiger, ohne Deutungskonflikte. Sie geht (im 176. Takt) vom Cdur-Akkord aus, den wir nach dem ihm vorhergehenden Cmoll der Takte 169—175 als die eigentliche Tonart zum Abschied der ihr gewidmeten Gruppe noch einmal wiederherstellend empfinden; es ist dies also ein Wechsel von Dur nach Moll, der nicht nur weiterführt, wie die oben erwähnten, sondern auch zurückblicken läßt. Der Cdur-Akkord wird zur Dominant von Fdur, dieses wieder fällt nach Bdur, zu dessen Dominant geworden. Es fehlt also hier der Wechsel von Moll nach Dur; dafür geht das Bdur jetzt (anstatt, wie es in der eingeschlagenen Richtung läge, nach Esdur) nach Dmoll, dessen Dominant wir im 188. Takt erreichen. Von nun an bleiben wir in Moll; der Wechsel von Moll und Dur bei einzelnen gleichnamigen Akkorden in der zweiten Entwicklung ist also hier in der ersten auseinandergelegt. Und zwar bleiben wir, wie wir schon oben feststellten, in Dmoll, obgleich der in der Periode der Takte 184—188 vermiedene Quintfall nunmehr wieder aufgenommen wird, so daß wir scheinbar nach Gmoll, in Wirklichkeit in die scheinonale Unterdominant von Dmoll kommen, worüber uns das e im 194. Takt aufklärt, aber unser Gefühl mehr bestärkend als umbiegend: denn das Gmoll auch nur wie eine tonartliche Wegstation nach Art des Fdur im 180., des Bdur im 184., oder des Amoll-Dur im 293. und 294., des Dmoll-Dur im 297. und 298. Takt aufzufassen, erschwerte oder verhinderte die größere Gedrängtheit; wollte Bach nach der hier schon herrschenden Methode von Dmoll nach Gmoll, so mußte er zwei Perioden anstatt nur einer dazu nehmen (also im 191. Takt nach Dmoll kadenzieren, im 192. mit Bdur schließen und zugleich anheben, um dann in Gmoll anzu-

kommen, kurz das tun, was er in den Takten 294—302 später wirklich getan hat; in der parallelen zweiten Entwicklung findet sich weder eine solche Zusammendrängung noch eine Analogie zu den Takten 184—188). Wer nun imstand ist, diese Verschiedenheiten der beiden Entwicklungen zu hören und lebendig zu fühlen, den freilich wird es nicht mehr enttäuschen, wenn er, eben nach den Verschiedenheiten, das allmähliche Sichangleichen wahrnimmt und nachher durch die auffallende Gleichheit des Trugschlusses gekrönt sieht, er wird sogar das Einmünden wie ein Fest mitfeiern.

Doch verstehen wir Bach erst recht, wenn wir zudem begreifen, daß er hier gerade an den bestentscheidenden Stellen eine ganz oder in der Hauptsache stereotype und dabei auffallende Harmonik anwendet: denn auch am Schluß begegnen wir noch einmal diesem Charakter, der aber, insofern diesmal kein dem 310. bzw. 196. entsprechender Takt vorherging, jetzt zur Selbständigkeit erstarkt erscheint. Beachten wir es auch wohl, wie einfach, im Gegensatz zu den geschilderten Stellen, die im 83. Takt anhebende Oberdominantgruppe sich vorbereitet, wie ferner, auf weniger einfache Weise, aber gleichfalls ohne den Trugschluß, das Amoll sich einstellt (253—270; der Trugschluß hätte an Stelle des 270. Taktes kommen müssen; eine den Takten 204—219 entsprechende Entwicklung fällt also hier weg): so werden wir einsehen, daß Bach Werte bei den Gruppen schon durch die Art, wie er diese einführt, zu schaffen sich angelegen sein läßt. Er zeichnet die Dmoll- und nachher die Gmoll-Gruppe gemeinsam dadurch aus, daß er die Harmonik für sie eine größere Arbeit leisten läßt; andererseits kommt er zu den Gruppen, die er an Wert jenen unterordnen will, auf glatterem Weg, ohne großen Aufwand an harmonischer Energie, somit fast wie von selbst und gelegentlich. Und das gewiß nicht nach Willkür. Denn die wichtigsten Tonarten sind ihm, nach der Haupttonart Fdur, deren Paralleltonart Dmoll und Unterdominanttonart Bdur, welsch letztere er zuerst durch ihre eigene Paralleltonart Gmoll vertreten läßt, so daß der solenne Einzug eben diesem Vertreter und Vorläufer zu gut kommt; dafür hat das Bdur den prächtigen Abgang in den Takten

372—382, welcher Abgang wieder dem Gmoll versagt war, so daß Gmoll und Bdur sich zu einer Gruppe vereinigen. Andererseits gehört der Oberdominantgruppe weniger Eigenwert, sie folgt der Gruppe der Haupttonart etwa wie im Kleinen die Antwort in der Fuge auf den ersten Vortrag des Themas. Die Amoll-Gruppe entspricht als Oberdominantgruppe zu der Hauptgruppe in Dmoll der Cdur- als der Oberdominantgruppe zu der ersten Hauptgruppe in Fdur. Beide sind mehr Ergänzungsgruppen. Manche weisen solche Betrachtungen der Musik ab; sie meinen, man solle sich den Genuß nicht durch intellektuelles Auffassen versetzen. Nun, ich wäre auch sehr dafür, daß wir unmittelbar fühlten, was durch unser Ohr eingeht, und zwar als Kraft und Werte von Kräften fühlten. Nur meine ich, wir müßten dazu besser hören als es uns Heutigen möglich ist, die wir durch die buntere Abwechslung der Sonaten- und symphonischen Literatur verwöhnt und auch im Auffassen etwas träge geworden sind. Und den Intellekt rufe ich an, eben um unser Fühlen wieder anzuspornen, es überhaupt auf edlere und feinere Aufgaben aufmerksam zu machen. Sollte ich übertreiben? Aber mußte sich nicht W. Voigt gegen einen Kritiker wenden, der dieses Stück „tollt“, indem er ihm, die eigene Taubheit in den Schein von Nachsicht und gar Bewunderung hüllend, eine erhabene Monotonie zuerkennt? Ja freilich, daß über sehr lange Strecken ununterbrochene Sechzehntel-, über ziemlich lange ebenso Achtelbewegung herrscht: das hört ein jeder. Aber daß ein so gestaltender Künstler eben gerade diese äußerliche Monotonie wagen darf, weil er des inneren, im Grund stärkeren, wenn auch weniger auffallenden und am wenigsten aufdringlichen Unterscheidens in vielfältigen Graden fähig ist: das zu bemerken erfordert schon einiges von Übung. Lassen wir übrigens jenen Kritiker ohne Kritik beiseite und fragen uns selbst, wie viel wir von dem oben Ausgeführten, das Stück hörend oder auch spielend, aufgefaßt haben! Ich will mindestens für mein Teil gestehen, daß ich genauem Betrachtens des Notenbildes bedurfte, um das Hauptsächliche davon aufzunehmen; weder Hören noch öfteres Spielen hatte dazu ausgereicht. Kann ich

mich auch, zu meinem Trost, davon freisprechen, hier Monotonie empfunden zu haben; hatte also wenigstens mein Unterbewußtsein von der reichen Gestaltung etwas verspürt: so war mir doch der wiederholte Trugschluß nicht ganz recht; also hatte ich eben Wesentliches und Bestes dieser Gestaltung dennoch nicht verspürt!

Wir haben uns beständig zu hüten, daß wir nicht aus lauter historischer Gerechtigkeit ästhetisch ungerecht werden, und gar unsere stets bereite zurückblickende Nachsicht bringt uns immer wieder in die Gefahr, uns lächerlich zu machen. Anstatt gegen einen Meister auch noch so vergangener Zeit Nachsicht zu üben, seien wir doch lieber unnachsichtig gegen unser schwaches Hören und Aufnehmen!

II. Formale Thematik.

Bei der Sonatenhauptform wissen wir, auch wenn wir nur einen einzigen und uns vertrauten Meister vor uns haben, nicht vorher, ob wir zu Anfang einem kurzen Motiv oder einem melodisch mehr ausgeführten Thema begegnen werden; bei der Konzertform Sachs dagegen dürfen wir uns für den Anfang eines melodisch stärker gebildeten Themas von vornherein versehen, dem gegenüber dann das zweite Thema, meist bescheidener an melodischer Gebärde und Kurve, mehr das Amt der harmonischen Bewegung hat: es führt (oder sein Komplex führt) von der Tonart weg, in der es noch anhebt. Das vollzieht sich in manchen Fällen ziemlich spät; so ergeben sich die zweiten Themen des Italienischen und des 6. Brandenburgischen Konzerts geraume Zeit in der Haupttonart, ehe sie diese verlassen, was dann gültig und mit Bewußtheit geschieht, wogegen die ersten Themen zentripetal bleiben. Hier kann sich das zweite Thema einer gewissen Selbständigkeit und annähernder Ranggleichheit mit dem ersten rühmen. Anders in den Englischen Suiten: für sich klein und melodisch unverkennbar untergeordnet, ändern sie hier auch dementsprechend früh die Tonart, sie sind zentrifugal von Natur. Dasjenige der Gmoll-Suite füllt nur zwei kurze Takte aus und deren zweiter schon bringt die Modulation: das Thema wirkt somit

gleichsam wie ein harmonischer bzw. tonaler Katalysator. Sehr bald rufen diese kurzen zweiten Themen denn auch das erste herbei, wie in der Gmoll- und der Amoll-Suite; sie setzen sich mit ihm auseinander, womit sich ein dialogisches Moment in das Geschehen mischt. (Dialektisch wäre zu viel gesagt, wenigstens im Vergleich mit der in weit höherem Grad dialektischen Sonatenform Beethovens und Ph. E. Bachs.) Etwas länger bleiben die zweiten Themen in andern Suiten für sich allein, aber doch auch da sehr kurze Zeit im Verhältnis zu dem langen Eigenleben des ersten. In der IV. Suite herrscht dieses über die ersten 19 Takte, jenes, das zweite, über die Takte 20—27, und schon im 2. Takt seines Daseins beginnt es zu modulieren. So tun auch die zweiten Themen der V. und der VI. Suite (Emoll und Dmoll); in dieser hat das erste Thema ein Gebiet von gar 48 Taktten, das zweite nur eines von 11 Taktten (49—60), über das es aber nicht einmal allein herrscht, denn im 56. Takt (bzw. schon im 55.) tritt wieder das erste Thema hinzu, um freilich gleich im nächsten Takt das zweite wieder bis zum 60. Takt allein zu lassen. Dieses moduliert schon im 50. Takt nach Fdur, vom 52. an nach Amoll. Wir können also in dieser Beziehung von einer einigermaßen einheitlichen Technik innerhalb der Englischen Suiten sprechen, wobei wir nur deren erste ausnehmen müssen, die mehr die Art eines gewissen Präludiencharakters des wohltemperierten Klaviers zeigt.

Weniger offen aber als diese allgemeinen Funktionen der Themen im Dienst der Form liegt ein Anderes da, nämlich die Variation, die wir gleichfalls als dem formalen Geschehen pflichtig erkennen, insofern wir die Gestalt eines Themas durch die Bedürfnisse der Form, durch den Willen ihrer Zeiten und Zustände beeinflusst sehen. Und auch wenn ein Thema das andere beeinflusst, so dürfen wir hierin ein formales Ereignis erblicken, weil überhaupt diese Form die verschiedenen Themen nicht nur in sich vereinigt, sondern auch im Zusammenwirken sich berühren läßt: da ist es nun ein hochgeistiger Zug, ein Zeichen für lebendigstes Formempfinden, genauer für das Empfinden des dialogischen Moments der Form, wenn der

Komponist ein Thema einem andern sich anpassen, ihm nachgeben läßt. Welcher Art nun dieses Variieren sei: ob es ein Ausschmücken, „Diminuieren“, etwa auch im Gegenteile ein Vereinfachen; ob es ein Steigern des Umfangs, des modulatorischen Triebes sei, ob es endlich sich um stärkere Eingriffe in den Bau, um wirkliches Andern handle, also um das Ersetzen gewisser Teile durch andere, das Verhüllen des Anfangs oder des Endes, das Verwischen der Grenzen, das Ineinanderfließenlassen der Umrisse, das Umstellen von Vorder- und Nachsatz, wodurch die Balance und sogar die Syntax des Themas betroffen wird: das, versteht sich, läßt sich nicht in allgemeine Formeln bringen, da hier die Gelegenheit, will sagen die Kräfte und Fähigkeiten des einzelnen Themas gebieten; um solches zu betrachten, müssen wir demnach in das Gebiet der Einzelfälle eindringen, wo wir freilich, ohne die gemeinsamen Merkmale der Gattung zu kennen, uns nicht zurechtfinden.

III. Gattung und Individuum.

Wie im Leben, so wirken in der Kunst zweierlei Willen zusammen, nämlich ein Wille, der auf Einmaligkeit ausgeht, und der andere, nach der Allgemeinheit gerichtete. Das einzelne Exemplar ist das Resultat der Kollision der entgegengesetzten Willen. Musik betrachtend werden wir kaum im Zweifel sein, wo wir jeden dieser Willen zu suchen haben: wir werden das Thematische als Symbol oder Repräsentanten des Willens zur Einmaligkeit ansprechen, das Harmonische auf die gegenrithische Seite verlegen. Ich glaube wirklich, daß sich uns auf diese Weise manche wichtigen Erscheinungen aufklären, die uns freilich zumeist gar nicht unklar scheinen, weil eben überhaupt die gelungenen Kunstwerke ihre Problematik verbergen und den Wunsch, verstanden zu werden, nur ganz leise und für viele unvernnehmbar äußern.

1. Greifen wir wieder zu den Englischen Suiten. Der in Amoll fehlt die Gruppe der Paralleltonart. Welchem Umstand könnten wir den Ausschluß einer so wichtigen und naheliegenden, sonst fast immer ausgenützten oder zugelassenen

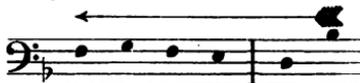
harmonischen Verwandtschaft zuschreiben, als dem, daß das erste Thema sich der Verwandlung in die Dur-Gestalt widersetzt? Wir finden das bestätigt, wenn wir in die Paralleltongart Cdur (abereben ohne daß diese eine besondere Gruppe bildet) unter dem Zeichen des zweiten Themas eintreten, ja dieselbe Cdur-Tonart, unmittelbar vor der endgültigen, den Abschluß bildenden Wiederkehr des Anfangs, in einer auffallend energischen Kadenz pochen hören, recht wie zum Ersatz einer eigentlichen, dem Hauptthema zulieb ihr verweigerten Gruppe. Als einen mehr im voraus gewährten Ersatz oder wohl auch als einen Versuch, der uns gleich über die Sachlage Auskunft gibt (wenn wir nämlich wirklich, und besser zu hören verstehen, als der Schreiber dieses es von sich sagen kann, der auch hier des Studierens der Noten bedurfte), also als einen Versuch, der uns den Widerstand des Themas gegen die Dur-Tonart fühlen und damit den Ausfall der Paralleltongartgruppe ahnen läßt, dürften wir die Cdur-Einsätze vernehmen, die sich schon in die erste, der Haupttonart Amoll unterstellte Entwicklung hineinwagen, aber eilig wieder aufgegeben und sozusagen verleugnet werden (9. und 14. Takt); wichtig ist dabei, daß nicht die Oberstimme, sondern der Baß den Versuch auf sich nimmt.

2. Gleichfalls fehlt die Gruppe der Paralleltongart der VI. (Dmoll-) Suite, und wiederum erkennen wir das 1. Hauptthema¹⁾ als das individuelle Gesetz, dem der allgemeine, neutrale Wille der Art nachgibt, doch ohne daß er sich ganz aufgäbe: denn war auch eine Dur-Gruppe zu vermeiden, so bekam dafür die ganze erste (Dmoll-) Gruppe einen starken Einschlag von Fdur. Zwar wehrt sich hier das 1. Thema nicht so sehr wie dasjenige der Amoll-Suite gegen die Dur-Tonart, doch droht ihm immerhin von dieser in gewissem Maß ein Abbruch an Auszeichnung, weshalb wohl die Dur-Gestalt sich auch hier wieder auf den Baß zurückzieht (11. Takt), und in den oberen Stimmen durch ihr Spiegelbild sich andeutend vertreten läßt (12. und 13. Takt).

¹⁾ Wir rechnen auch hier wieder vom Allegro ab, lassen also die Einleitung (Lento) außer acht.

3. Aber auch die umgekehrte Art von Freiheit nimmt sich Bach, indem er, wo der Wille der Form gegen den des Themas streitet, dem letzteren die nachgebende Elastizität zumutet, indem er die thematische Gestalt verhüllt oder abschwächt, oder, sie variierend, für ihren jeweiligen Charakter und Dienst in andern Gruppen brauchbar macht, oder gar durch neue, ungefähr ähnliche Bildungen ersetzt. Die Kühnheit, zu welcher Bach dieses Verfahren in seinem Italienischen Konzert steigert, blieb mir lange Zeit verborgen, und ich vermute, daß der Eindruck von glücklicher Einfachheit und Selbstverständlichkeit viele Zuhörer und Spieler über die thematische Fragwürdigkeit hinübertäuscht. Auch hier versagt sich das erste Motiv dem Moll; diesmal aber verzichtet Bach nicht auf eine ausgeführte Paralleltonartgruppe (D moll), in der er überdies das 2. Thema anklingen läßt, obwohl es mit diesem die gleiche Verwandtnis hat. So nämlich, wie es zu Ende des 30. Taktes, noch in der F dur-Gruppe, auftritt, eignete es sich für Moll nur wenig. Also mit zwei „Subjekten“ von beschränkter Tauglichkeit hatte Bach zu wirtschaften, oder er hatte sie erst tauglich zu machen, oder endlich sie durch andere Bildungen zu ersetzen.

Zunächst erkennen wir in der mittleren Hauptgruppe (D moll) unverhüllt deutlich erst im 73. Takte einen Bestandteil der ersten Gruppe wieder, und von da an bleibt es bis zu dem Ganzschluß vor dem 2. Thema bei einer klaren Wiederkehr der in der ersten Gruppe vorgebildeten Entwicklung in der Paralleltonart. Wir haben also Anlaß, auch in dem dem 73. Takte Vorhergehenden ein Nachbild des ersten Anfangs zu suchen. Nun können wir ja aus dem Daß der Takte 65 und 66 das Anfangsmotiv herauslesen:



sierung vermeiden¹⁾. Es bliebe also offen, ob wir hier nur ein allgemeines Kadenzieren, unthematisches Figurenwerk, oder aber eine rudimentäre thematische Bildung vor uns haben — wenn eben nicht doch der ganze Zusammenhang unser Deuten leitete. Dieser bedeutet eben ein sehr schönes psychologisches Crescendo, nämlich des Wiedererkennens, welches Crescendo aber nicht in gerader Linie vorwärts läuft. Unsere Stelle gleicht einem vorübergehenden Zurücksinken ins Ungewisse, einem vorübergehenden Niedergang unseres Heimatgefühls, sie bedeutet einen Zwischenzustand. Denn vorher, ehe die D moll-Tonart so recht fertig dasteht, also während wir (zwischen den Takten 60 und 65) uns auf dem Weg nach D moll über ein scheinbares B dur und G moll befinden, klingt vernehmlich das Motiv des 9. Taktes mit Auftakt an. Dieses, ein Nachsatz des Hauptmotivs und ihm verwandt, führte damals gleich, nachdem es einmal versetzt wurde, in den Hemmungszustand der Takte 13 und 14, dem wir dann in den erwähnten Takten 73 und 74 wieder begegnen, und der, gemäß der ersten Entwicklung, schon etwa in den 65. Takt fiel. Daß nun Bach die Takte 65—72 gestaltete, muß doch gewiß einen Grund haben! Er hatte also den Nachsatz des Hauptmotivs schon vor diesem, oder um es durch ihn vertreten zu lassen, gebracht, und es konnte also scheinen, daß er sich damit begnüge, das, wie gesagt, das Moll ablehnende Hauptmotiv in Dur während der Takte 53—60 anzuschlagen, um dann die Moll-Gruppe gleich mit seinem Nachsatz zu eröffnen. Nun hören wir aber diesen Nachsatz, gleichfalls im Bass, im 69. Takt wieder aufgenommen:

2. j. 9. Takt.

das ist: vergleiche:

¹⁾ Die in der Ausgabe Peters hier vorgeschriebene Phrasierung finde ich immerhin an sich natürlich, aber der obigen Deutung nach wäre sie falsch, und bei der Fragwürdigkeit der Stelle war es also mindestens unvorsichtig von dem Herausgeber, der nächstliegenden Phrasierung zulieb diese immerhin mögliche, vielleicht sogar wahrscheinliche tiefere Absicht Bachs zu verdunkeln.

Somit hätte Bach (um unsere vorhin aufgestellte Annahme weiterzuführen) sich doch noch anders besonnen und dem Anfangsmotiv, konnte er es schon nicht in der eigentlichen Gestalt zeigen, doch ein schattenshaftes Dasein gegönnt, und wir müßten also in dem Saß der Takte 65—68 einschl. den hauptsächlichsten Vorgang sehen¹⁾, und nicht in der freilich lebendigeren Oberstimme, die Wichtigkeit welches Vorgangs nun auch erst ganz die Wiederholung rechtfertigt, die sozusagen die mangelnde Deutlichkeit ersetzt²⁾. Zusammenfassend sagen wir demnach: ist auch das Licht des 1. Themas, das auf die Stelle Takt 65—68 fällt, bis ins Ungewisse abgeblendet und gebrochen, so hatten wir doch eben gerade unmittelbar vorher ein Zeichen durch ein etwas helleres Licht bekommen und durften deshalb auch bei Zwielicht oder Dämmerung die nachher siegende Helligkeit erwarten, deren noch zarter Schein im 69. Takt sich bald, nämlich im 73. Takt, zu voller Klarheit steigern wird.

Untersuchen wir nun weiter, in welchen Erscheinungsformen das Hauptthema sich sonst noch darstellt oder verbirgt. Zunächst scheint es nach seinem ersten Auftreten und der gleich nachfolgenden Verfertigung zu verschwinden, in dem Sechzehntelwesen unterzugehen und von ihm überwogt zu werden, kaum daß man vielleicht in den Achteln des 9. und 11. Taktes etwas von seinem Anblick zu erhaschen glaubt. Nun sehen wir es aber im 21. Takt fröhlich und munter auf den Sechzehntelwogen schwimmen:



1) Vgl. das im folgenden zu den Takten 15—23 Gesagte.

2) Wollen wir, so können wir sogar noch mehr von dem Hauptmotiv in dieser Stelle finden, als wir oben getan haben, wenn wir es nämlich wagen, die Lesarten zu mischen, und in den absteigenden Achteln b a g der Takte 66 bzw. 68 das Ende des Hauptmotivs gelten zu lassen, so daß

Oder vielmehr: es hat selbst, ganz unvermerkt, die Wellengestalt angenommen. Diese Verwandlung oder auch Anpassung fand in den Takten 15–20 statt, die alle den anfänglichen Sechschritt diminuierten:



bis endlich der 21. Takt auch den Fortgang mitsamt den Terzengängen in die Diminution aufnimmt.

Über das Nachwirken eines so programmatisch aufgestellten Intervalls, wie hier der Sech, habe ich in meinem Buch: „Von Grenzen und Ländern der Musik“ in dem Abschnitt S. 182 unten bis 187 einiges mitgeteilt, auf das ich hier verweise. Gewiß gibt ein alltägliches Intervall, wie die Sech, nicht an sich schon gleich einen Hinweis auf das Thema, dem sie eigen ist. Aber etwas von größerer und nachhaltiger Leuchtkraft bekommt ein Intervall eben doch in der sonnigen Morgenluft eines klaren musikalischen Anfangs. Und so dürfen wir in unserem Fall, wenn auch nicht jede vorkommende Sech

wir diese Achtel nicht kreuzgängig lesen und das *b* des 66. Taktes als doppelt nehmen, nämlich als Anfang des kreuzgängigen Hauptmotivs, wie wir oben beschrieben, und zugleich als Ausgangsnote seines Endes, dergleichen hätten wir das *f* im 67. Takt doppelt zu nehmen, als Endnote des Hauptmotivs und so wie wir es oben darstellten. Oder aber liese die Linie des Lesens so wie in 3a angezeigt:



und entsprechend nehmen wir dann die Takte 65 und 66 mit den Takten 68 und 69 zusammen (s. 3b).



als thematisch, so doch die Sext an sich wenigstens als vorzüglich thematisch disponiert ansprechen. Gut, mag die Sext im 15. Takt zweifelhaft thematisch sein — die Fortsetzung macht sie doch schon ernster, und der 21. Takt löst nachträglich alle Zweifel auf. Sind die Serten des 9. und 11. Taktes zufällig thematisch? Wären sie es: ist es dann ebenfalls noch Zufall, daß sich diese Periode wiederum der Unterdominant zu neigt, die sich am Ende der ersten viertaktigen Periode geltend machte? Ist ferner die Ähnlichkeit des Basses im 29. Takt mit dem Hauptmotiv zufällig? Ja, wird man zunächst fragen, wie sollte ein ganz gewöhnlicher Kadenzbaß den Anspruch erheben, thematisch aufgefaßt zu werden? An und für sich freilich nicht, aber er könnte von Zusammenhangegnaden doch einmal das Recht auf größere Bedeutung erhalten; so vielleicht hier. Oder ist es auch noch Zufall, daß der Baß schon der vorhergehenden Takte thematischen Inhalt aufwies? Der 25. Takt nämlich gibt zu Anfang f, der 26. ebenso A, der 27. c, der 28. d: ist das nicht das, freilich unvollständige, Hauptthema, nur daß es der Durchgangsnote B verlustig ging (falls wir nicht das letzte Sechzehntel des 26. Taktes als ihren Ersatz annehmen)? Dann aber wäre es doch nicht mehr allzu künstlich und töncklauberisch, wenn wir den 29. Takt als den rhythmisch verschobenen Anfang des Hauptthemas auffaßten! Im Gegenteil hätten wir hier eine Mischung zu bewundern: das Thematische verflüchtigt sich wie mit Absicht ins Allgemeine des Kadenzbasses. An der Stelle, wo das Thema dem Baß, dem es sich anvertraut hat, das Tragen der hier gewollten Kadenz verwehren würde, unterbricht es sich selbst (im 28. Takt), um sich dann (im 29. Takt) verkleinert wieder aufnehmen zu lassen:

5 b).



Das letzte Achtel des 29. Taktes, c, bietet den nach dem d des 28. Taktes erwarteten Ton dar. Bedenken wir nun,

daß eben mit dem Quintfall dieses c in die Tonika die thematische Linie verlassen wird, so verstehen wir als höchst sinnvoll ebensowohl die Unterbrechung wie auch die Wiederaufnahme, die zugleich vollends das Thema ins Unterthematische zurücksinken läßt. Wollen wir die auffallend hemmenden Viertelschläge der rechten Hand im 27. Takt nun nicht auch vollends thematisch betrachten, nämlich als die vergrößerten Achtelschläge zu Anfang des 8. Taktes, wobei der Tenor dort dem Sopran hier entspräche?

Wie steht es nun aber mit den Sexten, die im 2. Thema vorkommen? Sollen wir auch ihnen eine Beziehung zum 1. Thema zuschreiben bzw. sie so verstehen, als ob in ihnen die beiden so verschieden gearteten Themen eine Beziehung zueinander suchten? Diese Frage getraue ich mir kaum zu beantworten, ich weise nur darauf hin, daß im 33. Takt dieses Hauptintervall unseres Satzes in der zuerst durch Diminution verhüllten Gestalt von $\bar{b} \bar{g}$, darauf in der unverhüllten Umkehrung $\bar{g} \bar{b}$; nachher, im Nachsatz des 2. Themas, sofort in der unverhüllten Gestalt $\bar{a} \bar{f}$ auftritt, so als ob das erst verdrängte vorsichtig sich wieder einschliche.

Wir haben vorhin die Frage: Zufall oder nicht Zufall? gestellt, mehr der Einfachheit halber; sie trifft nicht ganz das Richtige. Denn es handelt sich nicht darum, zu entscheiden, was der Komponist mit bewußter Absicht getan hat und was nicht, da gewiß die eigene Kraft eines Motivs ihn zu mancher Wendung veranlaßt, ohne daß er sich mit Worten davon Rechenschaft gäbe; der Künstler empfindet eben den Willen der Töne wie seinen eigenen als ihm natürlich. Aber Zufälle in diesem Sinn sind eben doch gerade vom Thema aus gesehen nicht zufällig, eher wären sie etwas wie durch eine „List der Idee“ herbeigeführtes. Haben wir mit dem Gesagten das Hauptsächliche bezüglich des 1. Themas namhaft gemacht, so möchten wir es dennoch nicht ohne Nutzen vervollständigen. Denn obgleich wir den Paß der Takte 112—118 mit der Oberstimme der Takte 21 und der folgenden grundsätzlich schon erklärten, so will doch die in jenen deutlicher werdende Gestalt nicht verkannt werden:



die Takte 116—119 geben dasselbe Bild. Die Stelle Takt 135—138 lassen wir ungedeutet. Möglich wäre es ja schließlich, auch hier das 1. Hauptmotiv nachzuweisen, das sich dann also in die Untergruppe des 2. Themas dialogisch einmischt, kaum kenntlich (Takt 135 und 136), um gleich darauf, in der Parallelstelle (Takt 137 und 138) sich noch mehr zu verbergen (s. 7a):



Sogar auch noch den Auslauf von 7a) dürften wir vielleicht mit hinzunehmen, indem wir ihn, gleichfalls rückwärts lesend, als das auseinandergezerrte thematische Bild nehmen: $c e d c$, das sich dem verkleinerten natürlichen: $c e f g$ vorandrängt, bzw., wenn wir vorwärts lesen, ihm nachfolgt: $g f e d c$. Wie gesagt, dergleichen will ich in Frage gestellt sein lassen, aber doch wenigstens zu erwägen geben. Immerhin, da die Oberstimme der Takte 136 und 138 auf den 15. Takt zurückgreift, dürfen wir wohl den 135. Takt zum mindesten als in der Atmosphäre des 1. Themas ansehen, ob nun als dessen Variante oder als aus seinem Nachsatz (Takt 9 mit Auftakt) entstanden, denn auch dieses letztere geht an (s. 7b).

Entscheiden dagegen müssen wir uns über die 6-taktige (bzw. 4- u. 2-taktige) Periode Takt 123—128. Ihr voraus geht ein ausgesprochenes Zwischenspiel; der Bass beginnt im 119. Takt die Brückenfigur, mit der er im 115. Takt die diminuierten Gestalten des Themas verbunden hatte, als selbst

ständig zu behandeln. Im 124. Takte aber ist das thematische Leben wieder erwacht: die Unterstimme erinnert jetzt an die der Takte 15—18, die Oberstimme aber hält sich zweideutig: der klare Sextinhalt jedes Taktes gemahnt an die Oberstimme der Takte 15 und der folgenden; dann also hätten wir einfach eine Variante vor uns und zwar in beiden Stimmen. Wir können aber diese Oberstimme auch so hören:



Danach leitete sie ihre Herkunft von dem Motiv des 9. Taktes mit seinem Auftakt ab.

Nun aber liegt es uns ob, das eigentliche Rätsel dieses Satzes, wenn nicht zu lösen (was ganz zu tun wir uns nicht zutrauen), so doch aufzudecken. Wir hören nämlich das im 31. Takte bzw. mit seinem Auftakt beginnende 2. Thema nur dieses eine Mal in dieser einen Gruppe; es kehrt, gegen alle Regel dieser Form, einfach nicht wieder. Da, wo wir es erwarten, im 91. Takte, erscheint an seiner Stelle und offenbar als sein Vertreter, ein anderes, und merkwürdigerweise nehmen wir das ohne uns groß zu verwundern hin. Ja, wären wir auf die Rondoform eingestellt, so gäbe es an diesem Mangeln des Sichwunders weiter nichts seltsames. Aber es kann gar nicht die Rede davon sein, daß wir uns einem rondoartigen Geschehen gegenüber fühlen. — Und damit noch nicht genug: Bach gibt uns, ehe er (im 147. Takte) den Vertreter des 2. Themas zum andernmal einführt, ein weiteres, also drittes „zweites Thema“, bzw. einen zweiten Vertreter des ersten „zweiten Themas“ in den Takten 129—134 (oder, wenn man will, in 129—138), den wir wiederum ohne inneren Widerspruch anerkennen. Wir geben diese verschiedenen Gestalten, deren jede die Funktion des 2. Themas hat oder für unser Gefühl als 2. Thema auftritt, hier wieder, soweit es unsere Untersuchung nötig macht (denn natürlich setzen wir den Besitz aller hier besprochenen Werke bei dem Leser voraus).

9. Aa) (31. T.)

[33]

b)

[43]

[45]

c)

[46]

Bd)

[91]

[92]

[96]

e)

[97]

c)

[129]

10.

11. *w* *a)* *b)* *c)*

[91] [92] [94]

f. B) f. C)

12. f. C) oder a)

[97]

13.

Daß wir uns bei den Themen B und C an den Zustand bei A erinnern, liegt sicher zunächst an der ähnlich tröpfelnden Begleitung, die eine Beziehung herstellt oder dazu einlädt, eine Beziehung anzuknüpfen¹⁾: welcher Einladung folgend wir auch nicht enttäuscht werden, wozu wir aber immerhin erst durch die Umstände aufgefordert werden müssen — denn die Themen lauten nun doch einmal sehr verschieden! Die Einzelheit des trillernden Anfangs und seines Rhythmus bei A und B genügt gewiß nicht; vollends könnte die rhythmische Ähnlichkeit des 33. Taktes (s. A) mit dem 92. Takt (s. B) höchstens eben noch mitwirken; befragen wir aber das Strukturelle, so setzt sich der Anfang von B einem Passus aus der späteren Entwicklung von A entgegen, nämlich dem vom 46. Takt an (vgl. c in A bzw. 11, das seinen nackten Bewegungswillen angibt, mit der Linie der Takte 91—97 bzw. 11a): hier dehnt sich, dort verringert sich der Umfang, beidemale stetig. Im einen Fall (A c) rückt der Triller immer mehr der Dominant näher; im Gegenstück dazu (B d) trillert die Dominant und strahlt jedesmal auf größeren Raum aus. Es scheint mir logisch und gut gefühlt, wie das Sichausdehnen, das zudem in die Höhe treibt, mehr Raum und auch Arbeit beansprucht, desgleichen daß ihm die größere Hemmung oder Ladung vorhergeht (der zweimalige Doppelschlag auf a bedeutet gestaute Kraft): so begründete Unterschiede sprechen erst recht für die grundsätzliche Gleichheit. Schließlich gehört auch der Anfang von A ungefähr in diese Linienverwandt-

¹⁾ Die Begleitung bei B ist den andern zwar weniger ähnlich, unterscheidet sich aber doch von ihnen weniger als von der sonstigen Haltung der Partien der linken Hand in diesem Satz.

schaft (s. 10). Das Thema C aber beruft sich gleichfalls auf seine Vorgänger: seine im Abstieg fallenden Quinten [die in jedem zweiten Takt diminuiert erscheinen (s. 12)] entsprechen denen im Bass der Takte 97—101 (s. 13), die später auch die Oberstimme in ihren Bann ziehen (s. die Klammern im 99. und 100. Takt); sie entsprechen außerdem mit diesen den aufsteigenden Quintfällen in A bei b). Ja, wir können in der Sequenz Takt 97—101 eine ausgesprochene Wiederkehr derjenigen bei b) in A erkennen; nehmen wir anstatt des Oktavsprungs in der Bassfiguration dort Tonrepetition, so gleicht die Figur des ersten Viertels dort genau der Figur des zweiten Viertels im Sopran hier, während die andern entsprechenden Teile sich als ungenaue Umkehrungen ähneln: s. 14, dessen beide Stimmen, wie sich versteht, nicht zusammen gespielt werden sollen. Endlich mache ich noch, als auf eine Kleinigkeit, darauf aufmerksam, daß die Brückenfigur in der Unterstimme des 34. Taktes ungefähr, die des 94. Taktes deutlicher an die im 92. Takt erinnert (s. 15):



Ich glaube, wir bemerkten so viel Wesentliches, daß auch das Geringfügige noch dazu genommen werden darf, da eben doch das ganze so gewagt ist, daß wir jede auch kleine Hilfe willkommenen. Freilich, hätten wir nur eine Summe von geringfügigen und zufälligen Ähnlichkeiten, so wäre das Wagnis eben mißglückt. Alles in allem: unmittelbar vom Hören her die Zusammenhänge und Beziehungen zu erkennen, halte ich für fast ausgeschlossen, aber warum wir ein Gefühl des Zusammenhangs, eine Möglichkeit des Stellvertretens haben, das glaube ich doch im obigen ausreichend zu erklären. Genauer geben wir die Verhältnisse so an: A erscheint einmal, noch innerhalb der ersten, der Fdur-Gruppe; in der Paralleltonartgruppe sodann läßt es sich durch B vertreten, das folgerichtig, wenn auch nicht ganz unerlässlich notwendig, noch einmal, gegen das Ende, sich hören läßt, um ebenfalls an der Haupttonart teilzunehmen; auch eignet es sich durch sein Anheben auf der Dominant besonders gut

als Anschlußthema; es bringt weniger eine Zäsur mit sich als das Thema A, vor dem Schluß eine wertvolle Eigenschaft. Das Thema C aber bedeutete eine Episode, wie es denn auch nur einen Teil der Fortführung der Themen A und B behandelt, diesen gewissermaßen thematisch stärkend und verselbstständigend, indem es ihn aus der Figuration löst und dadurch klärt. Es tritt nach der dritten, der Unterdominantgruppe auf, oder es kann noch als zu deren Gefolgschaft gehörig gelten. Das Bdur hatte sich in seine Paralleltonart Gmoll begeben, in der das 1. Thema im 112. Takt auftritt; der Weg führte dann nach Fdur, dessen, als der Haupttonart, überlegene Anziehungskraft ein Zurückkommen auf Bdur unwahrscheinlich macht; es ist, als ob die Gelegenheit für das 2. Thema verpaßt wäre, innerhalb der Unterdominantgruppe dem ersten nachzufolgen. Es verzichtet auch darauf, aber doch nicht vollständig; denn in den Takten 129—133 wird gleichsam der ungefähr rückläufige Weg zurückgelegt: von Dmoll, der Paralleltonart der Haupttonart, gelangen wir nach Bdur (131. und 132. Takt), auch der Gang in dessen Paralleltonart wiederholt sich (133. Takt). Nämlich obgleich das ja an sich noch nicht als wirkliche Übergänge angesprochen werden mußte, so gibt ihnen doch ihre Eigenschaft als abgekürzte Erinnerungsbilder der vorhergegangenen Übergänge größere Bedeutung. Daß nun also das 2. Thema gerade doch noch im letzten Augenblick Gelegenheit erhält, sich einzufinden, das erleichtert gerade seine mehr episodische Gestalt: es knüpft, so wie es seinen Anfang innerhalb der früher vorgebildeten Entwicklung wählt, fast überraschend unmittelbar an den eben gewonnenen Zustand der Musik an, der in ihm plötzlich, wie harmonisch so auch motivisch, seinen Rückschlag erlebt: die Linie der aufsteigenden Sexten der Takte 124—127 wird umbogen; es folgen die fallenden Quinten — und im selben Augenblick verwandelt sich auch das Bild für uns: wir stellen uns für die Gruppe des 2. Themas ein, wobei, wie gesagt, die Begleitung den eigentlichen Verwandlungszauber ausübt. Auf ähnliche Art finden wir uns, mit dem 136. Takt, auf einmal wieder ins Gebiet des 1. Themas zurückversetzt; ob wir das

nun sogleich, oder erst im 139. Takte, mit Bewußtsein bemerken.

16. [124] [129] [130]

[136] I [139]

Endlich tritt dann das 2. Thema, nach dem eben geschilderten episodischen Zustand des Übergangs und der Grenzverwischung, im 147. Takte wieder klar und ganz vor uns, womit es sich zugleich auch verabschiedet. Hier nun heißt es wiederum eine geniale Synthese bewundern. Die Takte 153 bis 156 (s. 17a) weisen offenbar auf die Takte 97—101; sie lauten aber anders. Es wäre gut möglich gewesen, auch sie nach Fdur herüberzunehmen, s. 17:

17.

8 loco (statt 153) 8 loco 8 loco

a) [158] 8va

[166] av

[157]

[160]

[163]

8va

8va

18.

f. 158.

f. 154.

Die von Bach gewählte Gestalt (17a) führt nun das im 33. und 34. Takt gegebene Vorbild weiter aus (vgl. 19); vielleicht aber mischt sie zugleich wieder etwas vom ersten thematischen Komplex in den des zweiten, so daß sich hier abermals die zuerst gegensätzlichen Themen einander annähern; vgl. 18 (daselbe wie der Nachsatz im 9. und 10. Takt) mit 17a). Der Inhalt der Takte 158—160 aber gleicht wieder (s. 20) dem der Takte 91—96 bzw. umgekehrt 96—91, und damit mittelbar auch dem der Takte 31—33.

19. f. 153.

20.

Ob endlich der folgende zarte Zug etwas weiteres in derselben Richtung des Mischens der Komplexe bedeuten will oder nicht, lassen wir zwar offen, doch wollen wir ihn immerhin auf alle Fälle aufzeigen. Der Bass des 160. Taktes gleicht, mit Ausnahme des ersten Achtels, dem der Takte 164 und 165, bringt also ein zum 1. Thema gehörendes Element in den Komplex des zweiten.

Viele mögen dieses Element bis zur Bedeutungslosigkeit klein nennen; ihm einiges Gewicht beizulegen kann aber auch niemand mit guten Gründen verbieten. Diese Begleitungsfigur fällt ja einigermaßen deutlich ins Ohr, und im 160. Takt hätte der Bass so leicht und gern eine andere Form angenommen als gerade die, die er nun bekommen hat, so daß an einen absichtlichen Hinweis auf etwas Kommendes doch wohl gedacht werden darf. Wie natürlich hätte er den Inhalt der vorhergehenden Takte auch hier im 160. Takt verwerten (h g d h), oder, wohl noch besser, den des 161. Taktes vorher anwenden bzw. auf den des 157. zurückgreifen können (h g a h), wobei die verschiedenen Intervallschritte vom ersten aufs zweite Achtel die Einförmigkeit in genügendem Maß verbannten. Und überhaupt dürfen wir nicht glauben, mit dem Bedürfnis nach bloßer Abwechslung allein ein solches Abweichen von einer aufgestellten Regel genügend zu erklären, wenn wir ein Meisterwerk betrachten.

Das diminuierende Variieren hat also nicht nur den Reiz eines bewegten Gewandes, das den Umriss des Körpers ahnen läßt, sondern, da es meistens in allgemeineren Gängen geschieht, führt es die Gestalten wieder wie ins mütterliche Elementare zurück, wodurch eben auch, als in das Reich des noch nicht oder noch nicht ganz Gestalteten versetzt, verschiedene Themen sich zu vereinigen fähig werden; vollends aber kann innerhalb eines und desselben Themas eine Doppeldeutigkeit entstehen, und wir brauchen uns auch nicht jedesmal mit einer Wahl zu quälen.

In der 6. Englischen Suite (D moll) widmet sich eine erheblich starke Episode der Bdur-, d. i. der Unterdominantparallels-

tonart, und zwar unter der geistigen Herrschaft des ohnehin dem Dur zustrebenden 2. Themas, das im 80. Takt wiederkehrt:

21.

[80]

This system shows measures 21 to 80. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A bracket on the left side groups both staves. The number [80] is placed below the lower staff.

[88]

This system shows measures 81 to 88. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff continues the bass line. A bracket on the left side groups both staves. The number [88] is placed below the lower staff.

This system shows measures 89 to 84. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A bracket on the left side groups both staves.

[85] [86]

This system shows measures 85 to 86. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A bracket on the left side groups both staves. The numbers [85] and [86] are placed below the lower staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains measures [87] and [88]. Measure [87] has a bracketed 'I' above it. Measure [88] has three 'x' marks above it. The bass clef staff contains the corresponding bass line for these measures.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains measures 89 and 90. The bass clef staff contains the corresponding bass line for these measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains measures 91 and 92. Measure 91 has a bracketed 'III' above it. Measure 92 has a bracketed '90' above it. The bass clef staff contains the corresponding bass line for these measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains measures 93 and 94. The bass clef staff contains the corresponding bass line for these measures.

Fifth system of musical notation. The bass clef staff contains measure 95, marked with 'a)' and 'b)'. Below the staff is the text '(f. 88)'. The treble clef staff is empty.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains measures 96 and 97. Measure 96 is marked with 'b) [20]'. Measure 97 is marked with 'a)'. Below the staff is the text '(f. 87)'. The bass clef staff is empty.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff contains measure 98, marked with '[88]'. The bass clef staff is empty.

Im Auftakt zum 83. Takt wird der vom 49.—51. Takt vorgezeichnete, bis dahin wieder begangene Weg mit einem Nebenweg vertauscht. Die Mittelstimme des 83. und 84. Taktes trägt das unzweideutige 2. Thema vor; der Bass schließt sich ihr an; nach seinem Tonleitergang bequemt er sich dazu, jenem im Abstand der Dezime Gefolgschaft zu leisten. Der Tonleitergang selbst könnte an sich als thematisch belanglos, als bloße Brückenfigur, die von dem jeweils geforderten Grundton (\bar{a} , dann \bar{c}) in den Dezimenabstand vom Alt führt, angesehen werden. Doch hebt ja hier das 1. Thema mit diesem selben Gang an, und nun geschieht das Merkwürdige, daß die mit ihm wie zufällig herbeigeführte Atmosphäre dieses 1. Themas auch die optische Erscheinung der ihm folgenden Figur bricht: nein, das sind jetzt nicht mehr bloße Dezimen des Alts, sondern die Variante eines Motivs, das dem (hier umgekehrten) 1. Thema angehört (s. 21a) und zwar erinnert die Sequenz mit dem abgekürzten Thema an die Stelle Takt 20 und 21 (s. 21b), wie auch nachher der 85. Takt etwas an den 24., stärker noch an den 43. und den 7. Takt erinnert. Noch mehr aber tritt das 1. Thema im 87. und 88. Takt aus dem Zwielicht heraus; und kommt es auch nicht in volles Licht, so haben wir doch in dieser Entwicklung wieder ein sehr schönes Beispiel von wachsender Helligkeit. Der 88. Takt birgt wieder einen Doppelsinn; sein Anfang, da er die eingeschlagene Richtung fortsetzt, hört sich zunächst auch als weitergeführtes Thema, so wie ich es mit den Kreuzen bezeichnete. Nachher aber merken wir, daß er das Thema unterbricht und mit dessen Umkehrung neu anhebt (s. c). Wir sprachen schon oben davon, daß dieses Hauptthema für Dur keine Neigung hat; sehen wir es nun in seiner verkürzten und diminuierten Gestalt dem Dur zugänglicher, so täten wir Bach doch unrecht, wenn wir nur hierin den Grund der Diminution erblickten. Der Anlaß, sozusagen der kompositorisch geschichtliche Anlaß mag das gewesen sein, aber die Diminution, die lebhafteste Bewegung, die das Thema teils trägt teils überwallt, kann auch nicht aus dem Nichts hergeholt werden; der erworbene Schwung muß eben erst die Dimi-

nation ermöglichen. Freilich dürfen wir hierin einem Bach nicht mit dem laxeren Gewissen gegenüber dem Problem der Bewegung unter die Augen treten, wie wir es unter der milderen Herrschaft der Sonatenform uns angeeignet haben. Hier nun war ja die Bewegung zu einem richtigen Bdur-Zubel angewachsen, in den auch das 1. Thema sich widerstandslos hineinreißen läßt. Im 91. Takt bildet sich auch das wiedererscheinende 2. Thema um, von der starken Bewegung beeinflusst; einmal wirft es sein gehemmt auftaktiges, sein intensives Wesen von sich, es bekommt eine andere Balance, es wird innerlich und äußerlich extensiv. Die Tonwiederholungen in Achteln sind hier nämlich nicht mehr Anläufe und Anstöße, sondern Ausläufe, die Sechzehntel sind hier der wirkliche Anfang des Themas, das also wesentlich und auch in der hauptsächlichlichen Ausdehnung hier Auslauf wurde (da es sonst Anlauf war), und das hier seinen Zenith erlebt.

Auch in der 4. Englischen Suite (Fdur) durchdringen sich 1. und 2. Thema. Das letztere, zuerst im 20. und 21. Takt gebracht, steht in den Takten 35—38 in Gmoll bzw. der Unterdominant von Dmoll, das über die kommende Gruppe herrscht. Deren klarer Eintritt geschieht für unser gegenwärtiges Gefühl mit dem drittlezten Achtel des 38. Taktes, d. i. mit dem Gegenthema der Oberstimme, während, dem ersten Eindruck nach, das Hauptthema erst im 39. Takt nachkommt. Da wir aber unsere Eindrücke nachträglich zu verbessern imstand sind, so werden wir, im Paß vom 4. Viertel des 38. Taktes an den Fortgang des 1. Themas hörend, auch das eben vorher Gehörte richtig deuten, nämlich als Ersatz des anlaufenden Anfangs, wie ich ihn durch die Sternchen anzeige (Beisp. 22):

22.

D moll-Gruppe

Musical score for the first system, measures 38-41. The piece is in D minor. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Measure numbers [38], [39], [40], and [41] are indicated. Fingerings are shown as $\overset{*}{\text{II}}-\text{I}$ and $\overset{*}{\text{I}}-\overset{*}{\text{I}}-\overset{*}{\text{I}}-\overset{*}{\text{I}}$.

Musical score for the second system, measures 42-45. The right hand continues the melodic line. The left hand has rests in measures 42 and 43, followed by notes in measures 44 and 45. The instruction *sfz.* is present in measure 44.

Musical score for the third system, measures 46-49. Measures 46-48 are in the bass clef, with measure numbers [77], [78], [79], and [80] below. Measure 49 is in the treble clef, with measure number [75] below. An *a)* marking is above measure 49.

Musical score for the fourth system, measures 50-53. The right hand continues the melodic line in the treble clef. The left hand has rests in measures 50 and 51, followed by notes in measures 52 and 53.

Musical score for the fifth system, measures 54-61. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Measure number [70] is indicated below the first measure.

Musical score for the sixth system, measures 62-69. The right hand continues the melodic line. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Measure number [72] is indicated below the first measure. The system ends with a double bar line and the marking *8va*.

a) [70]

[73]

b) [71] [73] [76]

24. c) [73] d) [74]

Die Figur des 3. Viertels im Bass des 38. Taktes nimmt die des 1. Viertels des 39. voraus; sie füllt die durch das Aufgeben der Vergrößerung entstehende Lücke mit thematischem Material aus [anstatt der Vergrößerung haben wir auf einen Augenblick Verdopplung, sodann den normalen Zustand¹⁾]. Eigentlich beginnt demnach die Dmoll-Gruppe mit dem 1. Thema schon im 2. Achtel des 38. Taktes; die Grenzen fließen hier. Auch der Übergang umgekehrt vom 1. zum 2. Thema geschieht auf solche Weise (s. Beisp. 24): die Figuren in der Oberstimme des 70. und der folgenden Takte gehören zum Komplex des 1. Themas (vgl. die Takte 3 u. f., 45 u. f.), dessen sequenzartige Weiterführung sie hier begleiten (wodurch sich diese Stelle von den beiden soeben angeführten unterscheidet, abgesehen davon, daß die Figuren sich anders aufbauen). Wir lassen uns nun durch den unterbrochenen Orgel-

¹⁾ Vgl. damit die einfachere und plötzlichere Lösung des Problems im 77. Takt (Beisp. 23); hier darf sich der Komponist auf die frühere ausführlichere Gestaltung berufen. Ein besonderer Reiz liegt darin, daß dieselbe Gelegenheit unmittelbar vorher anders benützt wurde (76. Takt, Beisp. 23a).

punkt auf b im 74. und 75. Takt in die Gegend des 2. Themas willig versetzen, dem aber erst der Schluß dieser Entwicklung in der ersten Hälfte des 75. Taktes genau entnommen ist, und dem wir uns schon in dem vorbereitenden und vermittelnden 73. Takt zugetragen fühlen. In Wirklichkeit setzt aber die Linie sich gemäß der unter dem Zeichen des 1. Themas gegebenen Richtung über diese vermittelnden Takte hinüber fort (s. Weisp. 24a), die mit ihrem sorgfältig stetigen Umwandeln des Prinzips der Bewegung echt Bach'sche Technik aufweisen. Hier ist alles Kleinste von Belang: wie die bisher kanonisch gehenden beiden Stimmen der rechten Hand sich voneinander trennen: nämlich der 73. Takt könnte auch so gelesen werden, daß wiederum ein Kanon anhöbe, der freilich nicht fortgesetzt wird (s. Weisp. 24c); also ein schwacher kanonischer Reflex liegt noch auf diesem Takt, dessen überwiegender Sinn sich aber so gibt, daß die Stimmen sich voneinander lösen (wie in Weisp. 24a gezeigt), da eben der Zickzackgang der Terzen zuerst ins Bewußtsein drängt; ferner wie die orgelpunktartige Tonwiederholung sich vorsichtig einschleicht, dann um sich greift; wie allmählich der gerade Tonleitengang entsteht (Weisp. 24d) und zwar als vergrößernde Wiederaufnahme des Tonleitengangs, mit dem die Figuren der Oberstimme in den Takten 70—72 einschl. anheben; wie ferner (s. Weisp. 24b) der Bass im 73. Takt das Vorbild sozusagen zum Versuch verläßt, um es nachher noch einmal verabschiedend aufzunehmen (das hier vermiedene Nachbild ges f d ginge gerade in den 73. Takt, der es also durch Analogieschluß sozusagen latent beherbergt; daß er es aber verschweigt, macht die Abstellung nachher glaubhafter, gibt der Wiederaufnahme bzw. Weiterführung im 74. Takt Reflexcharakter); wie endlich zum Schluß, gleichsam im eiligen Drang zu beenden, die Terzschnitte d B B G im Bass sich unmittelbar folgen, womit wir aber das System des 2. Themas erreicht haben, das sich so deuten läßt (der Bass vom 20. zum 22. Takt lautet vereinfacht: f a | f d | c): all das bewundern wir billig als hohe

[21]

Kunst des Entwickelns und Vermittelns.

Angeichts solcher Dinge mag uns wohl die Frage ernstlich bewegen: ging Bach nicht vielleicht von der Einheit aus, so daß er, einzelne motivische Kräfte für sich nehmend und steigend, erst die Gegensätze aus ihr herausholte, um sie dann, mit dem Eintritt des 2. Themas zuerst als unvermittelt auszusprechen, so daß sein Erfinden gerade den umgekehrten Gang genommen hätte wie seine Musik, die erst dahin führen sollte, von wo dieses ausgegangen war?

Das 2. Thema im ersten Satz des 6. Brandenburgischen Konzerts beginnt, nach oder zum Schluß der Gmoll-Gruppe, d. i. im 80. Takt, mit einem Teil seiner Fortführung anstatt mit seinem Anfang; dieser tritt erst auf den Dominantakkord von Esdur ein, um dann sofort dem auf der Tonika Esdur eintretenden 1. Hauptthema zu weichen; erst durch diese Umstellung kommt die Verwandtschaft der beiden Anfänge recht zur Geltung.

Ich glaube, die Vielheit der Beispiele beweist, daß es sich hier um Grundsätzliches handelt. Die Gefahr, zu viel zu deuten und in gewöhnliche Figuren hineinzugeheimnissen, vergaß ich dabei nicht. Zunächst scheint es mir, daß wir, solange uns dieses Hören durch die Erscheinung hindurch noch so wenig geläufig vonstatten geht, besser daran tun, uns vor dem Zuwenig als vor dem Zuviel des Deutens zu hüten. Trotzdem denke ich das Maß kaum einmal ernstlich überschritten zu haben. Darf ich noch Beispiele davon geben, was ich als Zuviel anzweifelte oder abwies? Dann komme ich noch einmal auf das Italienische Konzert zurück.

25. I [112]

II B

f. 91 b. w. 147.

[116]

f. 151

f. 153.

[121]

1. Die Ähnlichkeit der Hauptlinien geht hier gewiß weit, und eigentlich widerlegen ließe sich auch dieses Inbeziehungsetzen des diminuierten 1. Themas zu dem Vertreter des 2. Themas wohl kaum; ja nach dem ersten Unterbrechen (bei ⊕) fällt es erst recht auf, daß dieses letztere beim zweitenmal sein Ende findet oder vielmehr sich bis zu seinem ersten vorläufigen Abschluß (Halbschuß) in jenem wiederfinden kann, und wir dürften auch mit einigem Erfolg noch weitersuchen; wenn wir vom 121. Takt an die andern Stimmen mit in Betracht ziehen, bekommen wir den erweiterten Schluß, freilich zuletzt anders auslaufend (Beisp. 26). Auch möchten wir, um die Ähnlichkeit voll zu machen, auf den Triller hinweisen, den die Oberstimme über die Takte 112—114, sodann 116—118 hingieht und der den in der Unterstimme ausfallenden (zwar umgekehrten, aber gleichnamigen!) Triller ersetzt.

26.

[121]

[B] 8va - - -

27.

[69] [70] [71] [72] [74]

28.

a) b)

2. Die Stelle Takt 69 haben wir schon oben erklärt; die folgenden Takte geben sein immer mehr verengtes Bild, aber so, daß wir auch das 1. Thema unter ihnen durchschimmern sehen könnten (s. Weisp. 27).

3. Dessen Nachsatz ließe sich aus der ersten Halbkadenz entwickeln: s. Weisp. 28; er bildete deren Versetzung (b), das versetzte Bild zugleich bereichernd und steigernd, die thematische Sext übt ihren Magnetismus aus, und der Ablauf der Halb- kadenz wiederholt sich als doppelschlagartiger Anlauf (—), wie er ja Sprüngen, und besonders Sextsprüngen, so gern vorausgeht¹⁾.

4. In der 4. Englischen Suite sehen wir den Waß des 2. Themas durch einen aufstättigen Morbenten eröffnet, die Oberstimme aber, im 22. Takt diesen Gang erfassend, leitet ihn durch einen Anlauf in der Tonleiter aufwärts ein, der an den Anfang des 1. Themas erinnern kann.

¹⁾ E. E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts.

Solches also halte ich für teils zweifelhaft, teils unerheblich. Zu dem ersten dieser Fälle (Beisp. 25) bemerken wir nur, daß so stetiges Erweitern wie auch Verengern des Umfangs zu den regelmäßig bei Bach wiederkehrenden Zügen gehört; daß es uns also nicht zwingt, ausdrückliche Beziehungen zwischen zwei Gestalten anzuerkennen, die beide diesen Zug an sich tragen; aber erleichtern mag es uns, solche Beziehungen herzustellen, wenn wir sonst Anlaß dazu haben.

Zum Schluß gebe ich noch ein Beispiel für die durch Diminution entstehende Doppels oder Mehrdeutigkeit (s. S. 33).

29. a)



29.



b)



Bach diminuiert den Choral (Beisp. 29a) „Valet will ich dir geben“, so wie Beisp. 29 zeigt. Dieser diminuierten Form könnten wir aber auch eine andere Weise (29b) unterlegen; beide Anfänge haben eben denselben linearen Willen, sie sind vor ihrer Rhythmuswerdung Eins gewesen und werden, wenn der Rhythmus sich im Fluß auflöst, wieder Eins.

Der neapolitanische Sertakkord in Bachscher Auffassung.

Von Robert Handke (Pirna).

Veranlaßt wurde diese Studie durch Erläuterungen, die Keger in seiner Modulationslehre über den neapolitanischen Sertakkord gibt. Er schreibt auf Seite 8:

„Unter Akkord der neapolitanischen Serte verstehe ich die Mollunterdominante einer Dur- oder Molltonart mit dem frei eintretenden Vorhalt der Kleinen Serte vor der Quinte, welcher Vorhalt nicht unbedingt nach der Quinte der Mollunterdominante aufgelöst zu werden braucht! ‚Neapolitanisch‘ nenne ich diesen Akkord deshalb, weil A. Scarlatti in Neapel diese Art der Unterdominante zuerst ‚bewußt‘ anwandte.“

Es läßt sich wohl nicht leugnen, daß diese Erklärung die Frage, worin die bewußte Anwendung des Neapolitanischen besteht, vollständig offen läßt. Wir wollen ihrer Lösung nachgehen.

Als das System der transponierten Tonarten zu voller Geltung kam, trat eine anders geartete harmonische Bewertung des Thematischen ein. Die alte modulatorische Eigenart verblaßte, und eine ungehinderte harmonische Entfaltung tat sich auf, die ihre Grund- und Eckpfeiler in den Haupttönen Tonika und Dominante hatte. Auf diese Weise entstanden die Fugen Bachs und die Sonaten unsrer Klassiker. Der Basso continuo hielt dabei ordnend und folgernd, stilisierend und formgestaltend das Werk zusammen, und aus monumentaler Einheit strahlte ein schönes, reichgegliedertes Empfindungsleben.

Das Spiel der Empfindungen aber, das sich innerhalb der musikalischen Gedankenbahnen vollzieht, hat mit der Dichtkunst die gemeinsamen Pole der Ruhe und Bewegung. Mit der Ruhe,

als der Voraussetzung seelischer Spannungsmöglichkeiten, setzt im Drama die Handlung ein. Die fortlaufende Spannung führt zum Höhepunkt seelischer Bewegung, dem Konflikt. Die Wendung aber, wodurch die Hochspannung ausgelöst wird, leitet zur endgültigen Lösung über. Dieses Auslösen ist oft so feinsinnig hineingesponnen, daß der Zuhörer es kaum bemerkt.

Die gleichen Eindrücke finden wir in der klassischen Ton-dichtung wieder. Oft genügt nur ein Ton, um dem Gedanken-lauf eine Richtung zu geben, die beruhigend auf den Schlußteil hinleitet. Doch können wir schon im voraus versichern, daß es sich dabei nicht um eine Vorhaltnote handelt, sondern in dem einen Falle um eine harmonischbedeutsame kleine Sexte, in dem andern um die kleine Septime. Letztere vermittelt kadenzierend die Unterdominanttonart in Dur, die kleine Sexte dagegen überrascht uns mit der kadenzierenden Lösung im Bereiche der Unterdominanttonart in Moll. Beide Töne kennzeichnen sich als wesentliche Merkmale der betreffenden Tonart.

Wir lassen hierfür Beispiele folgen und fügen die entsprechende Modulationsformel mit an:

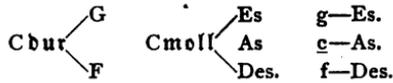
1. Bach, Präl. V Bd. I. Wohlk. Klavier.

D I
G v - v⁶_{5b} - I

2. Mozart, Sonate B dur, 3 S. Köchel-Verz. Nr. 333.

{ B I
Es v Es v^{7b} - I
B IV - v - I

bevorzugte man demgegenüber in Moll die aufhellende Wirkung der Mediantentöne. Es mußte daher begreiflicherweise in Moll der unterdominante Grundakkord zurücktreten. Das veranschaulichen nachstehende Anlagen zweier sinfonischer Tonsätze:



Dabei schrieb man den zu f gehörigen Untermediantdreiklang als Sextakkord und verband damit die Absicht, den Tonfall zum Baßton des Sextakkordes zugleich als kadenzierenden Tonfall zur Unterquinte zu kennzeichnen. Der Einfall ist genial und wurde allgemein durchgeführt. Doch wird damit nicht der untermediantische Charakter des Sextakkordes aufgehoben, sondern um so feinsinniger behandelt. Es entstand nun die Modulationsformel $\frac{c^I}{f^v - vi^b}$

Alessandro Scarlatti soll der erste gewesen sein, der diesen Akkord „bewußt“ anwandte. In Wirklichkeit kommt er schon vor und neben ihm vor. Der Freundlichkeit des Herrn Prof. Dr. Arnold Schering, Leipzig, verdanke ich die Bekanntschaft mit zwei sehr lehrreichen Beispielen des italienischen Meisters Lorelli. Dieser schreibt im letzten Satze einer Streichquartett-Sinfonie in e moll vom Jahre 1698:

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a cadence in the bass line, with the treble line continuing. The second system shows the continuation of the piece, with the bass line moving to the fifth degree and the treble line concluding with a final cadence.

Die mit Kreuzen (+) bezeichneten neapolitanischen Sertakkorde leiten den Schluß des Tonsatzes ein und kennzeichnen die Unterdominantentonart in ihrem wesentlichen Tone f. Sie beherrschen das Schlußbild und haben formbildende Kraft, wie wir aus den weiteren Darlegungen noch ersehen werden.

Im ersten Beispiele begegnen wir der Modulationsformel c^1 $f^1 v - VI^6$ wieder, und zwar in der Fassung: c^1 $a^1 v^6 - VI^6$. Die Rückmodulation erinnert uns an das Bachsche Beispiel 3. $a^1 VI^6 - I$
 $c^1 IV - v^1 I$

Im zweiten Beispiel erfährt Lorelli den Sertakkord aus der Dominante der Grundtonart und schaltet dabei die vermittelnde mehrdeutige Tonika aus, weil sie durch die Harmoniefolge $c^1 v - (a^1 v) - VI^6$ schon genügend charakterisiert ist. Wir finden hier mit Hilfe harmonischer Verengung ein neugeartetes Modulationsverfahren durchgeführt, das im Bereiche der transponierten Tonarten eine Fülle harmonischer Feinheiten birgt und auf dem Ausschneiden der mehrdeutigen Tonika beruht.

Bach schließt sich dieser Schreibweise in dem Chorale „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ an.

5.

$g^1 v^{\#} - (c^1 v) - VI^6$

Die gleiche Behandlung finden wir in einem Haydn'schen Adagio:

6.

$cis^1 I$
 $fis^1 v (-I) - VI - v^{\flat}$
 $(h^1 v)$

Mozart weiß den Neapolitanischen in einen Menuettgedanken reizvoll einzuflechten:

$$g^v \begin{pmatrix} -I \\ c v \end{pmatrix} - vI^b - v^b$$

$$d_{IV}^b - v^\#$$

Die Möglichkeit, aus der Oberdominante der Grundtonart mit Hilfe harmonischer Verengung den neapolitanischen Sertakkord einzuführen, benutzte Bach dazu, durch die umgekehrte Akkordfolge der Rückmodulation gleichgeartete Verhältnisse zu schaffen wie in den Beispielen 5—7.

Wir bilden dementsprechend die Modulationsformel des Corellischen Beispiels um und sagen: der Sertakkord der VI. Stufe in a, auf seine Tonika zurückgeführt, ergibt die IV. Stufe in e moll. Diese Umdeutung zum Zwecke harmonischer Verengung ausgeschieden, veranlaßt die unmittelbare Verbindung des Neapolitanischen mit der Kadenz der Grundtonart:

$$e^v \begin{pmatrix} -I \\ a v \end{pmatrix} - vI^b \begin{pmatrix} -I \\ e_{IV} \end{pmatrix} - v - I.$$

Steifheiten, wie sie sich aus der strikten Durchführung dieser Formel ergeben würden, sind dem klassischen Tonsetze fremd. Die Formel stützt hier nur die freie harmonische Gestaltung, so daß sich auf ihrer Grundlage verschiedene geartete Formbilder im Bereiche des Neapolitanischen darstellen lassen.

Auffällig ist bei der harmonischen Verengung der meisten Bachschen Beispiele der kadenzierende Sekundakkord, wodurch der gleiche Bass den Neapolitanischen mit dem Dominantsept in der Sekundlage verbindet. Damit wird zugleich der Grundton des ausgeschiedenen tonischen Dreiklangs angedeutet.

Wenn Bach durch Pausen die Verengung unterbricht, wie es in seiner Passacaglia, D.W. Bd. I Ed. Peters, geschieht, so löst der Hörer selbst die dadurch entstehende Spannung durch

den fehlenden tonischen Dreiklang aus. Man hat dabei das Gefühl, als gelte es eine Vorhaltnote zu lösen. Musikalisch ist dieser Vorgang nur die natürliche Verketzung der mehrdeutigen Harmonie mit der bestätigenden Kadenz.

8.

$$\begin{matrix} c I \\ f v \end{matrix} - v i^6 \left(\begin{matrix} - I \\ c IV \end{matrix} \right) - v^2 - I^6$$

In Fällen aber, wo der Sextakkord mit rhythmischer Hast in den Sekundakkord eintritt, ist der musikalische Eindruck ein anderer. Wir haben dann das Gefühl einer überraschenden Kadenz. Das soll heißen: Der Harmoniesatz fußt in seiner Wesenheit auf der Unterdominantentonart und wird durch eine kadenzierende Wendung in die Grundtonart des Tonsatzes erhoben.

9. Präludium g moll Bb. III. D.B. Ed. Peters.

$$\begin{matrix} h d g - c e s a s - c d f i s a & b d g \\ G I^6 & - & v^2 & - & I^6 \\ C v^6 - v i^6 b & & & & \end{matrix}$$

Kad. Wendung.

Auf diese Weise rechtfertigt die harmonische Verengung die kadenzierende Wendung als Modulationsmittel.

Doch finden wir kadenzierende Sekundakkorde wohl mehr aus Rücksicht auf den nahen Schlußton des Werkes gewählt.

Im Cdur-Präludium, Bd. IV, Nr. 3. D.W. Ed. Peters, läßt Bach ein im Adagio geschriebenes Finale folgen, das sich in zwei periodischen Sätzen um je einen neapolitanischen Sextakkord gruppiert. Der erste läßt den Sekundakkord folgen, der andere dagegen führt in den Ganzschluß v^7-I , weil er die Schlußtonwirkung des Finale mit darstellen hilft.

10.

a I
d v - vi⁶

a v² I⁶

11.

d I⁶
g v⁶ - vi⁶

d v - I

Im übrigen ist der Eintritt in die Grundstellung v^7 dort zu finden, wo es sich um die Bindung der Septime in der Oberstimme handelt.

12. Chrom. Fantasie.

d I
g v - v₃⁶ - vi^{6b} I
d IV v⁷

Sonate IV, H moll. Bd. I. D.W. Ed. Peters.

13.

6# h v7

Die bisher gezeigten Beispiele harmonischer Verengung dienen zugleich zur unmittelbaren Verknüpfung dominantischer Gegensätze. Wenn dabei Reger von ungelöbter Vorhaltnote spricht, die nicht gelöst zu werden braucht, so hat das mit der italienischen wie mit der Bachschen Weise nichts gemein. Das ergibt sich aus dem Beispiele, was er auf Seite 8 unten seiner Erläuterung anfügt:

14.

Reger faßt seine Anlage als Harmoniesatz in A dur bzw. A moll auf und betrachtet den Neapolitanischen für beide Tonarten als gleichberechtigten Bestandteil. Nach Bachscher Auffassung würde der Regersche Satz das Modulationsbild zu A dur=

A I

D moll=A dur ergeben: $d v - vI^6 - v_4^6$
 $A 1_4^6 - v - I.$

Wir können beispielsweise zwei Harmoniefolgen a cis e-d fis a, e gis h-a cis e als Stufenfolgen I-IV betrachten, wenn wir von ihren Eingangsaakkorden ausgehen, aber auch als Kadenz v-I, wenn wir uns auf den Ausgangsaakkord stützen. Stellen wir dagegen die Akkordfolgen als harmonische Einheit I-IV-V-I dar, so wirkt a cis e-d fis a als scheinbare Kadenz, e gis h-a cis e dagegen als wirkliche. Lassen wir der Durtonika die Mollunterdominante folgen, a cis e-d f a, so heben wir das harmonische Gleichgewicht der Durtonart in den Haupttönen IIVVI wieder auf, und wir haben in der Folge a cis e-d f a den

Eindruck der Kadenz $v^{\#}-I$ in D moll, hervorgerufen durch die dominantische Umdeutung der Tonika. Daß wir Dur- und Molltonika in gleicher Umdeutung behandeln können, beruht auf der beweglichen Terz (Leitton) des Dominantakkordes in Moll. Das Regersche Beispiel umgeht diese Mehrdeutigkeit der Tonika, trotzdem er sie an anderer Stelle seiner Modulationsbeispiele auch mit verwendet. Dadurch wird die harmonische Selbständigkeit des neapolitanischen Sextakkordes als Trugkadenz $d\ v-VI^6$ aufgehoben, und Reger spricht deshalb nur von einer Vorhaltnote vor der Mollunterdominante. Eine solche Auffassung steht in Widerspruch mit den klassischen Beispielen, wo der Neapolitanische strahlend und verklärt in seiner ganzen harmonischen Bedeutsamkeit hervortritt.

Reger löst dann weiter den Sextakkord in den Quartseptakkord der I. Stufe auf.

Das ist im Bachschen Sinne nachstehende Formel:

$$\begin{array}{l} d\ VI^6 - v_4^6 \\ A\ I_4^6 - v - I. \end{array}$$

Bach empfindet aber, so dürfen wir nach den vielen Belegen wohl annehmen, die Folge $VI^6-v_4^6$ als Härte, wie man auch sonst $VI-V-V-VI$ in Moll mit einer gewissen Vorsicht begegnete. Beruht doch wohl $v-VI^6$ in Moll zum Gutteil mit auf dem Bestreben, die Herbitheit der Grundakkordfolge zu mildern. Bach umgeht darum $VI^6-v_4^6$ durch den kadenzierenden verminderten Septakkord, wodurch der Quartsept sofort in den Bereich der neuen Tonart tritt.

15.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords: a triad with a sharp sign, a dyad with a flat sign, a triad with a sharp sign, a triad with a sharp sign, a triad with a sharp sign, and a triad with a sharp sign. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note with a sharp sign, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

In dem Falle aber, wo Bach den Quartsept ausscheidet, bleibt der verminderte Septakkord vor $v-I$ bestehen und kann natürlich auch als kadenzierende Wendung an Stelle des mehrdeutigen Unterdominantakkordes treten.

durch entstehende milde affordliche Wirkung ist aus nachstehenden Beispielen ersichtlich:

17. Bd. II. 3st. Inv. Nr. 11.

18. II. Bd. des Wohl. Klaviers, G Präl.

$g^1 6$
 $c v^6$ - I^7 - $v^1 6$ i^7
 $g IV^7$ - v^2 - I^6

Eine ungewöhnliche harmonische Bindung gibt mit dem Eintritt des Neapolitanischen Beethoven in seiner A dur-Sinfonie, I. Satz. Die Schlusstakte des Hauptsatzes stehen im I. Teile in E dur, im Wiederholungsteile in A dur, und wir können beobachten, wie der Neapolitanische, flüchtig durchgehend, die Unterdominantentonart in Moll berührt.

19. Schluß des I. Teils.

Wiederh. Teil.

$E I$ - II^6_5 6^7 | 5 6^7

Harmonisch betrachtet, läßt sich die Folge $E I - II^6_5$ umdeuten auf A dur: $v - v^1 6 - a v^1 6$. Damit wird zugleich gesagt: Der betreffende Satz steht in E dur und berührt nur mit Hilfe des Neapolitanischen, der durch den mehrdeutigen Quintsept der gleichen Stufe vermittelt wird, chromatisch durchgehend die

gehörigen untermediantischen Grunddreiklang der Unterdominantentonart dafür einstellen. Die nachstehenden Beispiele lassen keine andere Deutung zu:

20. Matthäuspassion Nr. 12.

21. Invention II. Heft. Nr. 14.

Damit ist zugleich der Weg gezeigt, um diesem Akkord tonische Bestimmtheit durch die vollkommene Kadenz zu geben, die ihm formell als Untermediante einer Grundtonart zukommt. Er erhält dadurch thematische Bedeutung und wird, gleich den übrigen, in die harmonisch proportionale Gliederung des Satzes mit eingeordnet. Die Reihe der Untermediantentöne der Grundtonart Cmoll läßt sich als Parallele zu den Haupttönen c-g-f in nachfolgender kadenzierender Reihe darstellen: Es I

As v - I
Des v - I.

Wir lassen hierzu ein Beispiel von Bach folgen aus Präludium und Fuge Nr. 6, Bd. II. D.B.

22.

{ c VI
f III - VI
Kadenz v⁷ - I in Des.

{ I c IV - v2 - I^b }

Zum Schluß geben wir noch einige bedeutsame Beispiele der Wiener Schule, wo wir derartigen kadenzierenden Einführungen begegnen und das Bach'sche Fühlen sich bemerkbar macht.

Von ganz eigenartiger Schönheit ist die unterdominantische Wirkung in Mozarts Fantasie D moll für Klavier. Die Art, wie hier der neapolitanische Sertakkord kadenzierend eingeführt wird, die verschiedenen Empfindungsgrade einer schwermütig an klingenden Weise auslöst und damit das jubilierende gegensätzliche Thema des Schlusssatzes vorbereitet, ist nur Mozart möglich.

23.

d v - VI g III - VI^b

d v - VI g III - VI^b

Er läßt nach den klagenden Tönen, die sich in den verschiedenen Graden seines reichen Empfindungslebens entwickeln, mit einer Trugkadenz d v—vi das aufhellende Bdur auftreten, dem sich überraschend mit kadenzualer Bestimmtheit ein breit ausklingendes Esdur als neapolitanischer Sertakkord anschließt. Damit kündigt sich für das Ganze die glückliche Lösung an. Mit festen Akzenten steigt die Melodie zuversichtlich zur Höhe, und die nun folgende Spannung freudvoller Erwartung spiegelt sich wider in breit angelegter Arpeggie, kurzen Akkorden, Pausen und Fermaten. Was wir hier sehen und hören, durchleben wir zugleich. Das ist nicht nur formelle Geschlossenheit im Rahmen einer unterdominantisches Bewegung, sondern eine von Herz und Geist getragene musikalische Gedankensprache, die diese Wendung des Neapolitanischen bedingt.

Mit Bach teilt Mozart auch das Bestreben, den Gedanken harmonisch verschieden zu bewerten. In großzügiger Weise verteilt er die einzelnen Requiemsätze harmonisch-proportional und gibt dem untermediantisches Es im Hostias ein selbständiges Satzgebilde, sodaß sich die Proportionalität des gesamten Werkes zahlenmäßig in folgender Weise darstellen läßt:

5 d, 3 g, 2 B, 1 F, 1 a, $\frac{1}{2}$ Es.

Die Ziffern bedeuten die Anzahl der Requiemsätze in einer Tonart. Das Esdur füllt im Hostias nur einen Teil des Satzganzen aus und bereitet zugleich den Schlußteil des Werkes vor, wo sich im Sanktus, Osanna, Benediktus, Agnus Dei die Gedanken des I. Teiles widerspiegeln.

Bei Beethoven ist es die Kraft des dynamischen Akzents, wodurch die Kühnheit der harmonisch-gesättigten Durchführung sich offenbart. Festgemauert in die Form der Schlußteile ziehen alle Phasen der Bachschen neapolitanischen Sertakkordbehandlung an uns vorüber: die Wendung in den kadenzierenden Sekundakkord, die quartsertische Auslösung und verschiedene Ein- und Austrittsformen. Wir finden Schlußsteigerungen fundamendiert durch den Neapolitanischen in der Appassionata, thematisch selbständige Schlußgedanken auf dem zugehörigen untermediantisches Grundakkord durchgeführt in der C moll-Sonate op. 10.

Die gleiche harmonische Wirkung kehrt wieder in der Neunten, wo Beethoven — gleich wie in Mozarts Requiem — die letzten Abschnitte des Schlusssatzes mit den Worten vorbereitet: „über Sternen muß er wohnen“.

Das sind keine einseitigen Anwendungen neapolitanischer Sextakkorde, sondern allseitige Durchbringungen untermedian-tischer Werte. Bach hat hierzu den Weg geebnet, und seine Harmonik wirkt nicht nur fördernd und formgestaltend auf die Werke der Wiener Schule, sondern auch anregend auf das moderne Modulationsverfahren. Wenn nun Keger den Neapolitanischen als ein besonderes Modulationsmittel verwendet, so darf doch nicht außer acht gelassen werden, daß es noch andere untermedian-tische Möglichkeiten gibt, wodurch die harmonische Bindung nicht allein verkürzt, sondern auch abgeglättet erscheint. Man darf sich nur nicht an eine befremdende Definition des Akkordes klammern.

Zur Entstehung des Orgelbüchleins (1717).

Von Dr. Hans Luedtke (Berlin).

In den »Musical Times«, Jahrgang 1917, zur Zeit, als man England auf die Kniee zwingen wollte, hat E. Sanford Terry mit unbeirrter Liebe eines eigenartigen Jubiläums unseres größten deutschen Meisters gedacht: Sein Artikel »The Orgelbüchlein: another Bach-Problem« behandelt mit spekulativem Fleiß Entstehungsanlaß und Zeit des „Orgelbüchleins“. Er glaubt, als sicher hinstellen zu können, erstens, daß die Gesamtanlage der Sammlung nach dem Muster von Chr. Friedr. Witts im Jahre 1715 erschienener »Psalmodia sacra« (bei Christ. Keyßer) getroffen sei, zweitens, daß November 1717, nämlich die Wochen im Weimarer Gefängnis, die Zeit sei, „zu der das Schema vom Autograph teilweise vollendet war“.

Den ersten Punkt verfißt der Autor mit bedeutend mehr Beweismaterial als den zweiten; die Beweiskraft seiner Gründe verhält sich indes ziemlich umgekehrt. Die Entdeckung des tempore-Charakters der Sammlung wird ihm zu einer „Offenbarung, daß das Werk ein konzentriertes Cantional darstellt . . ., dessen Inhalt Bach aus einem gottesdienstlichen, in Weimar gebräuchlichen Cantional hervorzog“. Der Autor schließt nunmehr: Stimmt diese Voraussetzung, dann dürfte das angenommene Cantional nicht früheren Datums sein als das der jüngsten Orgelbüchlein-Choralmelodie. Er weist nach, daß die meisten Choräle des Orgelbüchleins aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammen, einige noch älter seien, und behauptet weiter: nur ein einziger Choral stamme aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, nämlich das (von Bach) nicht komponierte, sondern

nur geplante) Lied: „Wir haben schwerlich, Gott, vor dir gesündigt“; es erscheine erstmalig in besagter »Psalmodia sacra« von Chr. Fr. Witt, 1715.

Wenn wir hier dem Verfasser mit unserm klassischen Quellenwerk „Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“ (II, 2099) auf den „Zahn“ fühlen, so erfahren wir, daß die Melodie aus einem „fünfstimmigen Tonsatz im Gothaischen Cationale II 1648, Nr. 116 gezogen, der die Überschrift hat: incerti auctoris“. Wie ich nunmehr erinnern muß, hat Bach schon in Arnstadt gerade aus dem gleichen Gothaischen Cationale sacrum die Melodie zu seinem Choral-Vorspiel „Das Jesulein soll doch mein Trost . . .“ entnommen (Vgl. meinen Aufsatz „J. S. Bachs Choralvorspiele“ im vorigen Bachjahrbuch, S. 38, Anm.).

Folglich ist erstens die Melodie „Wir haben schwerlich“ früher als 1715 nachgewiesen, zweitens ist diese frühere Quelle auch als wahrscheinlich von Bach benutzt anzusehen, und endlich drittens die Benutzung schon in Arnstädter Zeit, also vor 1715, zu vermuten, — denn alle stilistischen Gründe sprechen ja gegen spätere Datierung der jugendlichen, in Böhmscher Manier gehaltenen, satztechnisch noch ungelentken Doppelfughette „Das Jesulein soll unser Trost . . .“ (IX, 8).

Weiterhin meint Sanford Terry, Bach habe die Melodie „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ erst Witts Cationale 1715 entnommen. Auch dies ist nicht richtig, vielmehr stimmt Bachs Fassung mit der in Wopelius' Cationale 1682 überein.

Genauere Übereinstimmung zwischen „Witt 1715“ und Bachs „Orgelbüchlein“-Melodien ist übrigens — was der Verfasser nachzuprüfen anscheinend unterlassen hat — nur bei 8 Chordlen festzustellen, nämlich:

1. Erschienen ist der herrliche Tag	Orgelbüchlein	31
2. Gottes Sohn ist kommen	„	2
3. Herr Christ, der einig Gottessohn	„	3
4. Jesus Christus, unser Heiland, der den	„	28
5. Nun komm, der Heiden Heiland	„	1
6. Vom Himmel hoch	„	8
7. Wenn wir in höchsten Nöten	„	41
8. Wir Christenleut'	„	14

Das ist denn doch sehr wenig bei 46 Melodien; nur 12 weitere Melodien stimmen fast genau, d. h. mit ein bis zwei Abweichungen, überein. Sechs Nummern weichen sogar sehr stark ab.

Das Bedenken wiederum, in „Witt 1715“ fehle das von Bach bearbeitete Lied: „Wir danken Dir, Herr Jesu Christ, daß Du das Lämmlein . . .“, beruht auf einer Verwechslung. Das ähnlich beginnende Lied „Wir danken Dir, Herr Jesu Christ, daß du für uns gestorben bist“ (Orgelbüchlein Nr. 25) bringt auch „Witt 1715“.

Während endlich der Autor zuerst eine allgemeine völlige Übereinstimmung zwischen der Anlage von Bachs Sammlung und Witts Cantional behauptet, muß er beim späteren Nachweis im einzelnen wesentliche Abweichungen zugeben; er sagt selbst: „Bei der ‚Passion‘ verläßt Bach völlig Witts Ordnung“; „von den 9 Abendmahlsgefängen Bachs sind nur 5 in Witts entsprechender Abteilung“; „in ‚Angst und Not‘ enthält 17 Nummern, von denen 4 in Witts entsprechender Abteilung sind; die andern sind anders angeordnet“; „bei ‚Tod und Grab‘ sind von 16 Nummern gar nur 2 in Witts entsprechender Abteilung“; „bei Bach findet sich überhaupt nichts aus Witts ‚vom ewigen Leben‘“.

So sind denn zwar dem Verfasser mancherlei philologisch-statistische Nachweise und Tabellen zu danken. Doch daß Bach erst der Krücken des Wittschen Cantionals bedurft oder auch nur sich ihrer tatsächlich in wesentlichen Punkten bedient hätte, dieser Nachweis ist nicht gelungen. Und das ist auch kaum beklagenswert; denn Bach war Manns genug, um sich sein eigenes Gerüst zu zimmern, das trotz des unvollendeten Baues, trotz 46 statt 161 vollendeter Orgelchoräle, (wie im vorigen Bachjahrbuch gezeigt) ein Geißt mit festem Griff zusammenhält.

Nunmehr zum zweiten Punkt von Sanford Terrys Aufsaß: zur Entstehungszeit des „Orgelbüchleins“.

Des Verfassers Erwägungen gehen davon aus, daß sich Bach auf dem Titelblatt des Orgelbüchleins als Cöthener Kapellmeister »pro tempore« bezeichnet; der Meister hätte »eo tempore« schreiben müssen, wenn er bei Abfassung des

Autographs schon in der Cöthener Stelle fungiert hätte. Nun datiert sein Vertrag mit Cöthen vom 1. August 1717; aber der Weimarer Herzog gewährte Bach bekanntlich nicht sofort die etwas ungestüm geforderte Entlassung, sondern ließ ihn erst einmal wegen Widerspenstigkeit vom 6. November bis 2. Dezember 1717 ins Gefängnis sperren. Und so gewinnt Sanford Terrys Vermutung innere Wahrscheinlichkeit, daß Bach in unfreiwilliger Gefängnisruhe sich auf die Ausarbeitung des Orgelbüchleins geworfen habe und daß das vorzeitige »pro tempore« auf die innere Ungewißheit zurückzuführen sei, ob ihm überhaupt die Annahme der Cöthener Stelle vergönnt sein werde.

Diese Sachlage schließe natürlich nicht aus, daß ein Teil der Orgelchoräle schon früher komponiert worden sei. Spitta sei recht zu geben, daß Mendelssohns zweites Autograph vom Orgelbüchlein früher zu datieren sei und sogar vermutlich auf eine noch frühere Urschrift zurückgehe. Die Komposition der Orgelchoräle falle also vor allem in die Weimarer Zeit.

Daß sich gerade die Weihnachtschoräle am zahlreichsten ausgearbeitet finden, sollte m. E. allerdings dazu ermutigen, die endgültige Ausarbeitung der Sammlung in die Weimarer Gefängniszeit, November 1717, zu verlegen. Denn Bach hatte in Cöthen weder eine Funktion als Organist, noch eine Orgel zur Verfügung, gut genug, um auf gelegentlichen Wunsch des Cöthener Hofes die bisher geschaffenen großen und virtuosen Orgelwerke mit Glück zu spielen. Einen einzigen bescheidenen Vorzug vor jedem anderen Werk hatte die Orgel der St. Annenkirche aufzuweisen: ihr Pedal reichte bis zum eingestrichenen *fis*, und das verlangt Bachs Orgelchoral »*In dulci jubilo*« (Peters V, 35) im Kanon des Pedal-cantus firmus. So, wie nun dieses Stück speziell auf Cöthen weist, so dürfte sich überhaupt in der besonders großen Anzahl ausgeführter Weihnachtschoräle die Hoffnung verraten, aus finstern Gefängnis in trüben Novembertagen bald zu heller Weihnachtsfreude in neuem Wirkungskreise erlöst zu werden. Einem Kenner wie Fürst Leopold mußten auch dort ausführbare Stücke wie »*In dulci jubilo*« oder »Christum wir sollen schon« u. ä. die hohe Meisterschaft des Spielers wie des Komponisten Bach offenbaren.

Stimmt die hiermit etwas weiter ausgeführte Hypothese Sanford Terrys, so würde sich uns ausnahmsweise in der Geschichte des Orgelbüchleins des Meisters Schaffen innerlich verbunden mit persönlichen Erlebnissen zeigen. Wenn manchem Leser dieses seltene Bild glaubwürdig erscheint, wenn es einen sympathischen Wesenszug in Bachs Persönlichkeit verstärkt, so haben auch diese Zeilen ihren Zweck erfüllt, und Sanford Terry gebührt für seine Erinnerung des Jahres 1917 an den Bach vom Jahre 1717 Dank.

Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710.

Von Arnold Schering (Leipzig).

Bachs Werke sind im Laufe des letzten Jahrhunderts zu einer Erhabenheit und zeitlosen Größe heraufgewachsen, die vergessen läßt, daß sie ursprünglich an allen Enden mit den Bedürfnissen des Lages, des Orts und der Gelegenheit zusammenhingen. Selbst wo formale oder inhaltliche Merkmale auf bestimmte lokale Ereignisse oder Umstände zurückweisen und zur Annahme bescheidener Aufführungsmittel drängen, fällt es heute schwer, sie anders als von allen Schläden der Zeitlichkeit gereinigte Schöpfungen anzusehn. Ein Blick in die nackte Wirklichkeit zu Bachs Tagen aber, wenn er uns durch Magie ermöglicht wäre, würde vermutlich den besten Kenner der Zeit von der Unmöglichkeit überzeugen, unsere idealischen Vorstellungen mit dem Tatsächlichen von ehemals in Übereinstimmung zu bringen. Schon die an das rein Örtliche der Aufführungen geknüpften Umstände würden in mancher Beziehung überraschen.

Bachs große Leipziger Kirchenmusiken erklangen abwechselnd in der Nikolai- und in der Thomaskirche. Über die Art, wie diese Aufführungen stattfanden, lassen sich hinsichtlich der Zeit und der Mittel genauere Angaben machen. Darüber hinaus nicht. Viele künstlerische und außerkünstlerische Fragen sind nur mit Vorbehalt zu beantworten, da selten ein Bericht der Zeit auf ehemals Selbstverständliches eingeht. Vor allem fehlt es an Anschauungsmaterial. Wie sah der Ort aus, wo Bach stand und dirigierte? Wie der Chorraum, den die jungen Thomaner bevölkerten? Wie die Orgel, auf deren Unterstüßung er rechnete, wie waren Aufstellung und Anordnung der Sänger und Spieler? Nur zu leicht pflegt der Musikkfreund der Gegenwart ohne Bedenken heutige Vorstellungen von Klang, Besetzung, Ausführung und Örtlichkeit auf Verhältnisse der alten Zeit zu übertragen.

Die Gunst des Zufalls hat uns ein Bild gerettet, das, von der Nachforschung bisher noch nicht berücksichtigt, auf einige dieser Fragen erwünschte Auskunft gibt. Es entstammt zwar weder den Jahren des Bachschen Wirkens, noch ist er selbst darauf zu sehn, doch gibt es deutliche Anschauung von der seinem Amtsantritt unmittelbar vorhergehenden Art kirchlicher Aufführungspraxis und darf im wesentlichen auch noch für seine Zeit, zum mindesten für seine ersten Amtsjahre, als zutreffend angesehen werden.

Im Jahre 1710 erschien in Leipzig ein Bändchen im schmalen Oktav der damaligen Gebet- und Erbauungsbücher mit dem Titel: *Leipziger Kirchen=Staat / Das ist deutlicher Unterricht vom Gottes=Dienst in Leipzig / wie es bey solchem so wohl an hohen und andern Festen / als auch an denen Sonntagen ingleichen die ganze Woche über gehalten wird / Nebst darauff eingerichteten Andächtigen Gebeten und denen dazu verordneten Teutsch- und Lateinischen Gesängen ... LEIPZIG verlegt Friedrich Groschuff, 1710.*

Als Verfasser bekennt sich ein gewisser „F. G. A. M.“, vielleicht der Verleger Fr. Groschuff (artium magister?) selbst¹⁾. Das Buch ist einer „Gott und Tugend liebenden Dame Hohes Standes in Leipzig“ gewidmet und enthält eine vollständige Angabe sämtlicher Leipziger Kirchenzeremonien mit angehängten Gebeten, die sich vor, während und nach dem Gottesdienst verrichten lassen. Die Vorrede an den Leser erwähnt die „Leipziger Kirchen=Andachten des Herrn M. J. F. L.“ als Vorbild²⁾ und hat die Schlußschrift: „Geschrieben in Leipzig am 24. November 1709“.

In Format, Druck und Ausstattung diesem völlig gleich und in den bekannten Exemplaren ihm angebunden ist ein zweites Bändchen, ein Gesangbuch (ohne Musiknoten):

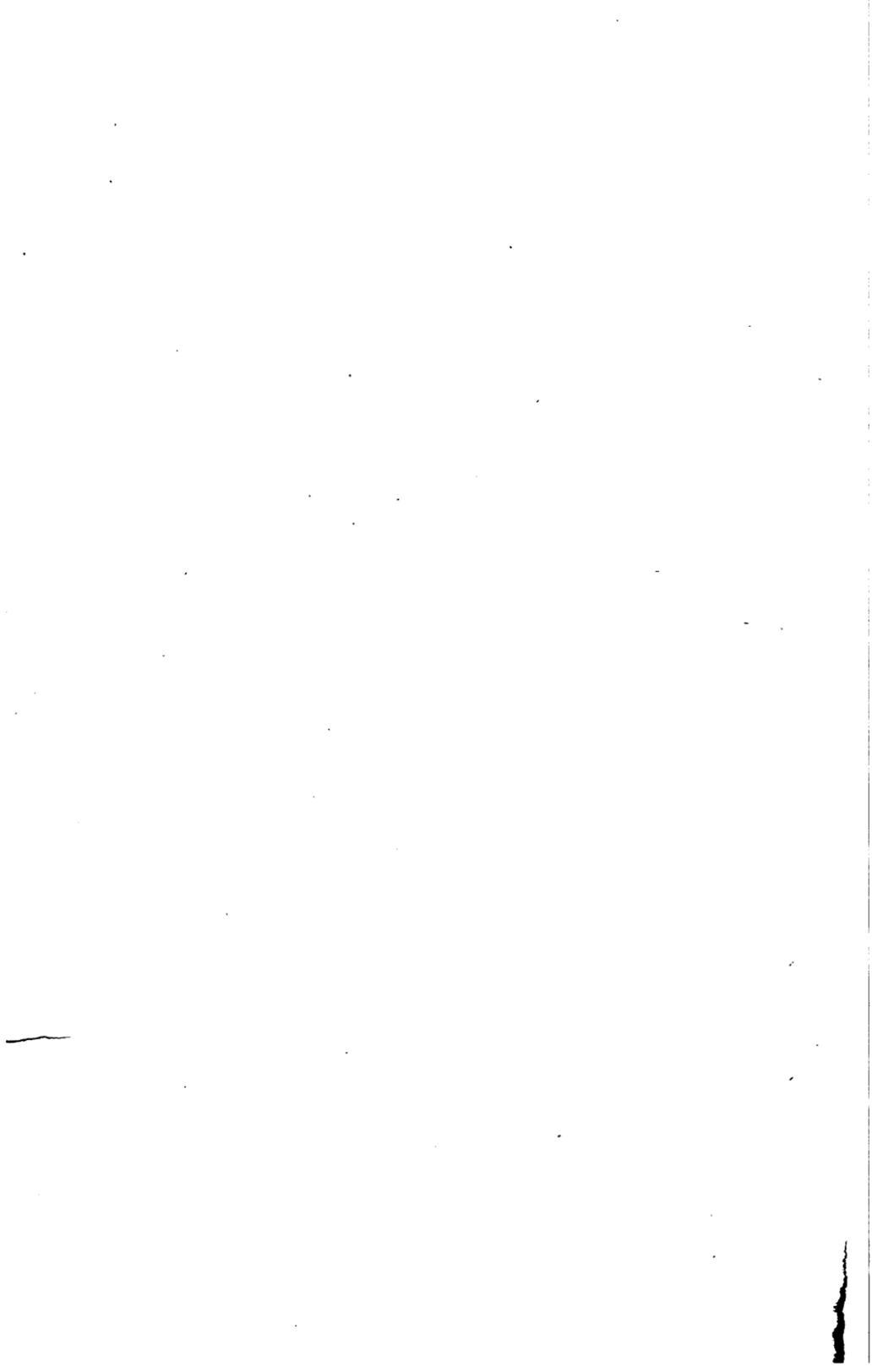
Unfehlbare Engel=Freude oder Geistliches Gesang=Buch darinnen D. Martini Lutheri und anderer evangelischen Männer Geist- und Trostreiche Lieder und Psalmen . . . zu befinden . . . Leipzig zu finden in Groschuffs Buchladen. 1710.

1) Die Leipziger Universitätsmatrikel kennt einen Heinrich Augustin Groschuff aus Zwönitz, der 1708 Magister wurde.

2) Gemeint sind die „Leipziger Kirchen=Andachten“ 1696 des Magisters Joh. Friedr. Leibniz, Tertius an der Thomasschule.



Kirchenmusik unter Joh. Kuhnau in der Leipziger Thomaskirche. Aus „Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesangbuch“, Leipzig 1710.



Hier finden sich alle jene Gesänge und Kirchenlieder, Antiphonen und Versikeln, auf die im ersten Bande bei passender Gelegenheit unter Seitenangabe hingewiesen ist, darunter der Text der beiden choralen Passionen nach Matthäus und Johannes, „wie solche zu Leipzig vor dem hohen Altar am Palm-Sonntage (bzw. „Char-Freitage“) abgesungen wird“.

Beide Bände stehen also in enger Beziehung zu einander. Spitta hat den ersten für seine Darstellung der Leipziger Liturgie benutzt (II, S. 19 ff.) und auch den zweiten gesehen, ohne beiden über den angegebenen Zweck hinaus weitere Aufmerksamkeit zu schenken. Diese verdienen sie aber wegen zweier ihnen vorangesehter Kupferstiche, von denen der erste im unteren Drittel eins der Eingangsportale der alten Thomaskirche, in den obern Dritteln das Innere dieser Kirche, der zweite nichts weniger als den Anblick des Orgelchors bei vor sich gehender Musikaufführung zeigt.

Zunächst das erste Kupfer (vgl. das Vorsatzbild zu vorliegendem Jahrbuch). Rutsche, Sänfte und Bettler verraten, daß das Portal den Haupteingang von der Seite des Thomaskirchhofs darstellt, da, wo sich heute das Wachdenkmal erhebt. Mit den beiden Ansichten der Thomaskirche von Crüger vom Jahre 1723 und von Schreiber von 1735¹⁾ ist freilich dieses an gothische Vorbilder anklingende Baustück schwer in Einklang zu bringen; dort ist es einem Barockportal gewichen und hat durch Einbau von Kapellen zwischen den Pfeilern eine andere Umgebung erhalten. Unser Stich gibt also anscheinend die vor dem Jahre des Umbaues (1721) bestehende Gestalt des Eingangs wieder.

Das obere Bild gewährt einen Blick in das mit Menschen gefüllte Schiff der Thomaskirche während einer gottesdienstlichen Handlung. Der Standpunkt des Beschauers ist der vor dem Lauffstein, in der Mitte jenes Quergangs, der von dem eben erwähnten Eingang aus noch heute das Schiff durchschneidet. In der Mitte sind die Frauenstühle sichtbar, rechts und links von Männerstühlen flankiert, zwischen den Pfeilern zwei Reihen

¹⁾ Vgl. Gust. Wustmann, Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig, 2. Aufl. 1913, S. 62 und 70.

Emporen. Der Pastor im Amtsgewand hat die noch jetzt an der gleichen Stelle befindliche Kanzel bestiegen und spricht zur Gemeinde. Gegen den Altar zu leuchtet das schwarze Lesepult für Kollekte, Epistel und Litaney. Am hohen, mit figurlichem Schnitzwerk versehenen Altare selbst, den ein auffahrender Christus krönt, scheint — eine Lizenz des Stechers — die Kommunion in vollem Gange. Zu beiden Seiten reichen die Priester Brot und Wein, wobei nach uraltem Brauch je zwei Altaristen die „Lüchlein“ unter den Kelch zu halten hatten. Ein Teil der Kommunikanten hat sich links von den Plätzen erhoben und wartet in Gruppen der Zuteilung, während rechts die meisten noch auf den Stühlen verharren. Nicht ohne weiteres zu deuten ist der an der linken Seite der Altarwand befindliche Ausbau, — vielleicht die Loge für die Majestäten, wenn sie nach Leipzig kamen. Nicht sichtbar ist die kleine Orgel, die sich der großen gegenüber auf der Empore an der Ostwand über dem hohen Chore befand und erst 1740, nachdem sie völlig unbrauchbar geworden, vom Orgelbauer Scheibe abgetragen wurde. Das Ganze macht trotz seiner Schmucklosigkeit — die Kirchenfenster erscheinen sämtlich ohne Farbenspiel — einen bedeutenden, feierlichen Eindruck, der zu Bachs Zeit wohl im wesentlichen noch derselbe gewesen sein wird. Einen Abstrich von der Wahrheit wird man wohl nur hinsichtlich der Tiefenwirkung des Bildes machen müssen. Die Thomaskirche ist nie eine gothische Kathedrale gewesen, in der sich der Blick des Eintretenden in so maßlose Weiten verlor wie hier. Anscheinend hat der Verfertiger des Stiches, kein Künstler ersten Ranges, es um der Deutlichkeit willen mit der Perspektive etwas leicht genommen.

Von hohem musikgeschichtlichen Interesse ist das zweite Titellkupfer: der Anblick des Orgelchors während einer Kirchenmusikaufführung in derselben Kirche (s. die Abbildung). Obwohl auch hier mangels weiterer Bildquellen keine Kontrolle der Zuverlässigkeit unseres Darstellers möglich ist, liegt kein Grund vor, dem Bilde Zeugniswert abzusprechen. Man blickt gleichsam von der Brüstung des Orgelchors nach rückwärts auf den vom Orgelprospekt abgeschlossenen Chorraum. Die Orgel selbst, ein

machtvoll wirkender Bau im Spätbarock, hat die Form einer in der Mitte durch fünf gewaltige Prospekt Pfeifen getheilten Giebelfront. Außer den beiden dem Zeitstile entsprechenden thronenden, eine Fruchtgirlande haltenden Engeln sind als besonderer Schmuck nur wenige ausfüllende, aber auch an den Seitenwänden wiederholte Ranken und Pflanzenornamente vorhanden. Zwei korinthische Säulen schließen rechts und links das Bild ab. Dahinter ein Gewölbe. In der Kirchenrechnung vom Jahre 1675 ist von einem „Loch im Kirchengewölbe, die Sonne genannt“ die Rede, in das der Zimmermeister Schmidt für 16 fl. 19 gr. „dem Cantori zur Musil [d. h. für Instrumente und Musikalien] ein Gehäuse verfertigt“. Vielleicht ist das auf dem Stich sichtbare Gewölbe mit diesem identisch.

Ganz in seine Aufgabe versunken sitzt der Organist vor dem aufgerollten Notenbuch, mit den Füßen das Pedal bearbeitend. Der Spieltisch zeigt nur ein Manual, im Diskant jedoch den Ansatze einer kurzen zweiten Klaviatur. Sechs Registerknöpfe befinden sich zur Rechten des Spielers, dieselbe Anzahl wohl auch zu seiner Linken. Hier, an der üblichen Stelle als Nachbar des Generalbassspielers, waltet der Violonespieler seines Amtes. Darauf folgen links nach dem Vordergrunde hin: ein Lautenspieler, sitzend, mit einer sechschörigen Laute, ein Quartett Violon und ein Bläsertrio von zwei Trompetern und einem Prinzipalbläser. Um die gehörige Bewegungsfreiheit zu haben, hat sich der Pauker in der Mitte des Kreises postiert und seine Pauken auf einen etwa einhalbmeterhohen Tritt gestellt. Vorn, dem Beschauer Rücken und unförmige Perücke zuwendend, schwingt der Dirigent taktierend die Papierrolle.

Die rechte Seite gehört den Sängern, die in drei Gruppen zu je viere geteilt sind. Jede davon hat zwei ältere und zwei jüngere Sänger. Die jüngeren (Sopranisten und Altisten) kennzeichnen sich durch ihre schwarzen, wenig kleidsamen Mäntel und Knabenperücken als Thomasschüler, während die älteren sich durch Männerkostüm und Allongeperücke als Jünglinge ausweisen, der zuvorderst rechtsstehende durch seinen Degen sogar als Student. Bemerkenswert dabei ist, daß jedesmal der Älteste eines Quartetts, also wohl der Bassist, seinen Genossen mit

erhobener Hand den Takt angibt, wie er ihn mit den Blicken vom Hauptdirigenten auffängt. Notenblätter sieht man nur in der Hand der Sänger. Daß in Wirklichkeit aber auch die Instrumentisten von Noten spielten, ist selbstverständlich und wird, wenn es nötig wäre, durch eine Notiz in den Kirchenrechnungen belegt, wonach 1669 sowohl für St. Nikolai wie für St. Thomae Pulte aus Eichenholz und Tritte für die Stadtpfeifer angeschafft wurden. Diese Tritte waren in St. Nikolai so schadhast geworden, daß Ruhnau 1709 um ihre Ausbesserung bat. Der Verfertiger des Sticks übersah diese Außerlichkeit wohl absichtlich, um die Deutlichkeit der Gesamtansicht nicht zu trüben.

In dem Dirigenten dürfen wir mit Sicherheit Ruhnau selbst vermuten, ob dagegen im Organisten den damals amtierenden Thomasorganisten Christian Gräbner, ist fraglich. Denn nach Ruhnaus Memorial von 1710 ließ dieser das Akkompagnement zu seinen Kirchenmusiken „alle mahl“ von einem seiner „auff der Orgel wohl exercirten Scholaren und Studenten“ ausführen (Spitta II, S. 860). Dem würde in der Tat die noch jugendlich anmutende Erscheinung des Abgebildeten entsprechen. In dem Prinzipalbläser möchte man wohl Gottfried Reiche wiedererkennen; Haartracht und Instrument stimmen auffällig mit denen auf dem 1727 gemalten Portrait dieses Künstlers überein¹⁾. Als Lautenist war damals in Leipzig der kaiserl. Notar Johann Philipp Hunneberger geschätzt, derselbe, in dessen Gegenwart Reiche bei einem Krankheitsfalle 1713 sein Testament aufsetzen ließ; er wird Ruhnau, mit dem ihn juristische Interessen verknüpften, aus Freundschaft manches Mal unterstützt haben, und zwar unentgeltlich, da die Kirchenrechnungen von Lautenistenbesoldungen in diesen Jahren nichts wissen.

Das Orchester besteht, den Organisten ausgeschlossen, aus zehn Personen, der Chor aus zwölf. Es wäre denkbar, daß damit der in Wirklichkeit beschäftigte Aufführungskörper nicht vollständig gegeben wäre und der Stecher sich aus räumlichen

¹⁾ Vgl. die Abbildung im Jahrbuch für 1918.

Gründen auf diese wenigen Personen beschränkt hätte. Das erscheint wenig wahrscheinlich. Selbst wenn die rechts bei der Orgel beginnende, perspektivisch zulaufende Linie der Barriere, die den Schülerchor von den nebenanliegenden Kirchenstühlen (später: angebauten Kapellen) trennt, nach vorn verlängert wird, bleibt nur ein beschränkter Raum übrig, der sicherlich von jenem „großen Clavicimbel“ voll eingenommen wurde, das Ruhnau in der Eingabe von 1709 erwähnt. Und ob links der Platz im selben Maße geräumig war, ist bei der Kleinheit der damaligen Orgelchöre — auch der halbkreisrunde von St. Nikolai hielt sich in bescheidenen Dimensionen — durchaus fraglich. Nach allem, was wir von Ruhnau und auch von Bach wissen, blieb die Besetzung der gewöhnlichen Kirchenmusiken auf wenige Mitwirkende beschränkt. Gerade im Jahre 1709, als der Groschuffsche Stich entstand, erhob Ruhnau bewegliche Klage über die geringen Mittel, die ihm zur Verfügung standen: da die Oper alle guten Kräfte abziehe, müsse er sich mit einem „sehr elenden und bloß aus Schülern und etwa ein Paar Stadt Pfeiffer Gesellen bestehenden“ Chorus behelfen, so daß an eine „Musie von zwey oder mehr Chören, welche in großen Festtagen solte gehöret werden“, nicht zu denken sei und man sich „der elenden Execution vieler obgleich mit Fleiße ausgearbeiteter Stücke“ oft schämen müsse (Spitta, II, S. 858 f.). Unser Bild liefert hierfür den sichtbaren Beweis, ja gibt noch den Zustand, wie ihn Bach in seiner berühmten Eingabe von 1730 (a. a. D., S. 74 ff.) als unhaltbar schildert. Unter den drei Bläsern nebst Pauker wären demnach die vier Stadtpfeifer, unter den Streichern die drei Kunstgeiger mit Gesellen zu verstehen. „Von deren qualitäten und musicalischen Wißenschafften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit“, bemerkt Bach doppeldeutig an einer auf sie bezüglichen Stelle. Auch Ruhnau wird an gewöhnlichen Sonntagen selten mehr als zwölf Sänger zur Hauptkirchenmusik gehabt haben. Ein Teil der Alumnen hatte gleichzeitig die Neu- und die Peterskirche zu versorgen, ein anderer Teil war ständig krank oder verreist. An Konzertisten d. h. Solostimmen waren nach Bach mindestens

vier, an Ripienisten mindestens acht (an jeder Stimme zwei) erforderlich. Das ergibt bei einer vierstimmigen Musik die Zahl zwölf. Das auf dem Groschuffchen Stich im Vordergrunde dicht neben dem Dirigenten stehende Vokalquartett könnte man demnach als das Konzertistenquartett, die beiden andern als die Ripien-Quartette ansehen; denn daß es sich um eine dreichörige Musik handelt, ist kaum anzunehmen. Der Wert des Stiches beruht in der wertvollen Aufklärung, daß Kuhnau seinen Chor nicht nach Stimmengruppen sondern nach Einzelquartetten anordnete, ein Verfahren, das wohl mehr praktische als künstlerische Gründe hatte.

Beim Neubau der Kirche von 1720 zu 21 wurde manches verändert. Insbesondere unterlag der sog. hohe Chor einer durchgreifenden Umgestaltung. Weiz (Das verbesserte Leipzig, 1728) rühmt das neue Innere: es sei mit Orgeln, Kanzeln, Predigtstühlen, Altären reich geschmückt; „neben diesen sind die zierlichen Taufsteine, schönen Vorkirchen, saubern Capellen, vortrefflichen Epitaphia und Bildnisse derer verstorbenen Superintendenten und Pastorum würdig zu sehen“. Auch die Orgel hatte einen Eingriff erfahren und war von Scheibe der neuen Zeit entsprechend aufgearbeitet worden. Inwieweit sich dabei ihr Prospekt veränderte, ist nicht zu sagen. Derselbe Gräbner aber, der unter Kuhnau spielte, saß auch noch unter Bach (bis 1729) an ihr, und ebenso waren von den älteren Stadtpfeifern und Kunstgeigern anfangs noch die meisten am Leben. Allerdings „theils emeriti, theils in keinem solchen exercitio, wie es wohl sein sollte“, wie Bach zwanzig Jahre später bemerkt. Wir dürfen annehmen, daß sich das äußere Bild einer Kirchenmusik unter Bachs ersten Amtsjahren nicht viel von dem hier durch den Griffel festgehaltenen unterschied. Erst allmählich wird in Besetzung und Anordnung der Mitwirkenden jene Veränderung vorgenommen worden sein, die dem Stil und der Eigenart seiner großen Werke entsprach. Wie weit Bach hierin ging, wie er z. B. Chor und Orchester seiner Passionen anordnete und aufstellte, das wird wie bisher eine unentschiedene Frage bleiben.

Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe.

Aus Briefen Dr. Hans Bischoffs an Dr. Wilh. Rüst
mitgeteilt

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann (Berlin).

Am 12. Juni 1919 waren es 30 Jahre, daß der Berliner Dr. Hans Bischoff, der erst im 38. Lebensjahre stand, seiner reichen Wirksamkeit als Klavierist, Klavierpädagoge und Herausgeber klassischer Klavierwerke durch den Tod entrissen worden ist. Daß er nicht umsonst klassische Philologie studiert hatte, bewies namentlich seine kritische Ausgabe Bachscher Klavierwerke, die er für den Verlag Steingraber herausgab. Die ersten sechs Bände erschienen 1880 bis 1883, ein siebenter als Supplement 1888.

Bei der ungemeinen Wertschätzung, die sich Dr. Wilhelm Rüst als Bachforscher erworben hatte, war es gar nicht zu umgehen, daß sich auch Dr. Bischoff teils mündlich teils schriftlich bei ihm Rats erholte. Aus den brieflichen Anfragen, die in ziemlicher Vollständigkeit vorliegen und mir von Fräulein Maria Rüst, Leipzig, in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt worden sind, glaube ich hier einige Mitteilungen machen zu dürfen, die allgemein interessant und mir für das Verhältnis beider Bachforscher charakteristisch erscheinen. Ich beginne mit einem undatierten Briefe, den Bischoff offenbar geschrieben hat, als ihm Rüst für die Zusendung des ersten Bandes seiner Ausgabe gedankt hatte. In diesem Briefe heißt es:

„Es ist mir eine große Freude, daß Sie meiner Arbeit im allgemeinen zustimmen. Wenn Sie nach den vielen Beweisen Ihrer freundlichen Teilnahme mir gelegentlich Mitteilung über irgend etwas zugehen lassen, das Ihnen bei meinem Versuche der Textkritik be-

denklich erscheinen könnte, so würde ich es Ihnen von Herzen danken. Denn ich bin mir wohl bewußt, wie viel ich noch auf diesem Gebiet zu lernen habe.

....“

Gleichfalls undatiert ist der folgende, chronologisch aber unschwer einigermassen sicher einzureihende Brief:

[Nov./Dez. 1880].

Da ich Ihnen betreffs meiner Bach-Arbeiten bereits so viel verdanke, habe ich den Mut, Sie nochmals mit einer Bitte zu belästigen. Soeben bin ich bei den Textstudien zu den Suiten. Professor Wagner¹⁾ in Marburg besitzt ein Autograph. Würden Sie vielleicht die Güte haben, mir eine Empfehlung an ihn zu geben, daß er es mir vielleicht hierher nach der Bibliothek schickt? Es ist mir jetzt nicht möglich zu reisen. — Ferner hat vielleicht Hauser²⁾ in Karlsruhe etwas, das für mich Wert hat?

Ist Ihnen sonst von wertvollen Manuskripten etwas bekannt? Sollten Sie einiges besitzen, würde ich wohl eines Sonntags, wenn auch schwer, nach Leipzig kommen können. Alle Handschriften, die ich etwa durch Ihre oder anderer Herren Güte bald benutzen könnte, würde ich zur vollen Sicherheit nur nach der Bibliothek senden lassen, weil ich persönlich besorgt bin um wertvolle Dokumente. Die Serberschen³⁾ Abschriften hat mir Dr. Erich Prieger⁴⁾ gegeben. . . .

Sicheren chronologischen Boden betreten wir mit folgendem Brief:

23. Jan. 1881.

Zuerst meinen herzlichsten Dank für Ihr freundliches Schreiben. Darf ich mir noch einige Fragen erlauben? Sie nennen mir 8 fran-

1) Gemeint ist natürlich der Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Wagener in Marburg a. L., dessen kostbare musikalische Bibliothek in der Hauptsache jetzt im Besitz des Brüsseler Konservatoriums ist. — Diese autographe Abschrift der Suiten in D, C, h, a und Es Nr. 2, sowie der franz. Suite Nr. 4 kam von Friedemann Bach an F. W. Rust, alsdann an W. Rust. 1844 empfing sie die Firma Peters, wo sie lange lag. Von ihr erhielt sie Rust zurück, der sie an Prof. Wagener gab. Dieser schenkte sie dann der Kgl. Bibliothek in Berlin.

2) Franz Hausers Bach-Handschriften sind jetzt im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin.

3) Heinr. Nikolaus Serber hatte diese Abschriften genommen, als er Schüler Bachs war.

4) Der verdiente, 1914 in Bonn verstorbene Sammler, dessen musikalische Schätze noch in Bonn liegen und hoffentlich nicht in alle Welt verstreut werden.

idische Suiten. Jedenfalls haben Sie (außer den 6 bekannten) die bei Serber und in der Ruft-Wagner'schen¹⁾ Handschrift stehenden Suiten in Amoll und Esdur im Sinn (Peters Sér. I Cah. III). Halten Sie die Emoll-Suite (Ed. Peters ebendort) für zweifelhaft?

Ich denke zuerst die 6 englischen und 8, resp. 9 französischen Suiten in einem Bande²⁾ zu geben. Die kleine Fdur-Suite (Peters Sér. I Cah. 13 No. 4) und sonstige Parerga haben Zeit.

Die Klavierbüchlein, auch das ersohnte Autograph von Ihrem verstorbenen Großvater herrührend, habe ich. Ich bin neugierig auf die Ergebnisse einer genauen Vergleichung. Spitta bezweifelt die Authentizität II, 992.

Vielen Dank für die Notiz über die französische Partita. Sie kommt bei dem nächstfolgenden Band zur Berücksichtigung.

Haben Sie vielleicht Kunde von einer wichtigen Handschrift der englischen Suiten außer der von Serber und der von Joh. Ehr. Bach (Spitta II, 840). Um letztere werde ich mich nächster Tage bemühen.

....

Undatiert ist wieder der folgende Brief, der offenbar noch vor dem 4. April 1881 geschrieben sein muß:

[Berlin, März 1881].

Darf ich nochmals mit einigen Fragen Ihre Geduld auf die Probe stellen? Ich stehe vor schweren Bedenken. Das erste betrifft die Ihnen sicherlich bekannte Abschrift der 2ten franz. Suite in No. 274 [der preuß. Staats-Bibliothek], welche unter Autographen in einem Bande steht. Halten Sie sie für echt? Ich getraue mich nicht zu entscheiden. Viele Lesarten deuten auf eine gemeinsame Quelle mit der im großen Klavierbüchlein der Anna Magdalena enthaltenen fragmentarischen Kopie. Daß das Menuett, welches nach den übrigen Tänzen entstand (s. das kleine Klavierbüchlein) als Schlußsatz ausdrücklich figurirt, ist verwunderlich. Die Handschrift ist mir etwas fremdartig. Der Mangel vieler Manieren würde vielleicht auch auf ein hohes Alter der Schrift, resp. ihrer Quelle deuten.

Auf die Echtheit des Wagner-Ruft'schen Autographs verlasse ich mich nach genauer Vergleichung bestimmt. Auch die beiden überklebten Stellen in der 2ten Suite dürften echt sein. Die vielen Korrekturen, auch selbst nachgetragene Manieren sind darum unbedächtig, weil sie zum großen Teil auch bei Serber stehen.

Wie denken Sie aber über die zweite Allemande der zweiten (kleinen) Esdur-Suite (bei Peters publiziert)? Sie ist eingeklebt,

¹⁾ Vgl. oben Anm. 1.

²⁾ Dem zweiten; die 9. franzöf. Suite blieb aus diesem Bande weg.

steht auf anderm Papier, hat eine andre Form des C-Schlüssels, fehlt bei Gerber. Und vor allem zwei Allemanden in einer Suite?!

Endlich hat Gerber 8 kleine Suiten gekannt. Die höchste Nummer ist 8. Die Eedur-Suite steht als Suite mit Präludium bei ihm abseits, trägt No. 6, welche Ziffer bereits auf einer andern franz. Suite steht. Danach fehlt eine Gerbersche Abschrift. Könnte dies die Emoll-Suite gewesen sein? Sie ist mir ihrer tiefen Tonlage wegen sonderbar. Jedenfalls habe ich von den französischen Suiten bei Gerber die bekannten sechs und die minder bekannten in Amoll und Esdur. Eine Gerbersche Abschrift ist also verloren gegangen. Welche Suite könnte dies sein? Nach Gerberscher Bezifferung ist es die siebente.

....

4. April 1881.

1) Sie verweisen mich auf die Vorrede von Roisch zu Edition Peters Sér. I Cah. 3 No. 6, 78 (Suiten in Amoll, Esdur, Emoll). Die Aussicht, den Band mit der Vorrede zu bekommen, habe ich nicht. Die Königliche Bibliothek hat ihn nicht, auch Musikalienhandlungen können mir nicht helfen. Was kann ich in dem Falle¹⁾ tun?

2) Herr Hauser aus Karlsruhe schrieb mir, er würde nach Leipzig kommen, und dort könnte ich das Autograph der englischen Suiten vergleichen. Hoffentlich kann ich mich frei machen. Sonst reise ich zu Pfingsten nach Karlsruhe. Würden Sie mir vielleicht in jedem Falle die Güte erzeigen, selbst das Manuscript anzusehen und mir Ihre Meinung darüber zu sagen? Ich würde es vorziehen, mich im Punkte der Echtheit auf Ihr Urteil zu verlassen.

3) Weiß man etwas Bestimmtes darüber, von wem, resp. wann die französischen Suiten in der Zusammenstellung geordnet wurden, in der sie uns überliefert²⁾ sind? Bis 1726 (oder 27) existierte die bekannte Anordnung nicht. Zwei Handschriften der Amalienbibliothek³⁾ (No. 50 und No. 76) geben sie jedoch. Die Handschrift 76 hat Kirnbergers Namenszug auf dem Titelblatt.

....

7. April 1882.

Der 3. Band meiner Ausgabe ist nahezu fertig. Er enthält die 6 Partiten und französische Duvertüre in Hmoll. Ich mag ihn nicht publizieren, ohne an Ihren oft bewährten, gütigen Rat appelliert

¹⁾ Rust lieb diesen Band, der doch wohl zu kaufen war.

²⁾ Auch Rust wußte darüber nichts.

³⁾ Die dem Joachimsthalschen Gymnasium (jetzt in Templin, Uckermark) gehörige sogen. Amalienbibliothek, die Bibliothek der Schwester Friedrichs d. Gr., steht seit 1914 als Depot in der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin (Musikabt.).

zu haben. Mit den hiesigen Quellen bin ich zu Ende. Der Druck des ersten Teils der Klavierübung ist bis auf Kleinigkeiten so gut, daß andre Dokumente wenig in Betracht kommen. Auch die Autographe der Amoll- und Emoll-Partita (im größeren Klavierbüchlein) haben nur als Vorarbeiten Interesse, nicht aber als kritische Hilfsmittel. Dennoch möchte ich mir von Ihnen die gütige Auskunft erbitten, ob Ihnen andre sehr wertvolle Handschriften, vielleicht gar Autographe bekannt geworden sind. Auch ältere Autographe, die dem Stich nicht als Vorlage gedient haben, würden mich sehr interessieren.

Ich habe außer dem Stich von 1731 die älteren Separat-Abzüge der II. und V. Partita (1727 und 1730) benutzt. Es ist wenig Unterschied zwischen der älteren und neueren Publikation. Einige Verzerrungen sind 1731 hinzugekommen. Das ist alles. Die Platten sind augenscheinlich dieselben bei der Einzel- und Gesamtausgabe. Aber merkwürdigerweise ist das bedruckte Papier nicht in beiden Ausgaben von gleicher Größe. Wie kann es kommen, daß die gleiche Platte bei zwei verschiedenen Abzügen zwei und mehrere Millimeter verschiedene Größen des Stichts erzeugt? Erklärt sich dies vielleicht daraus, daß das Papier einmal mehr, einmal weniger feucht¹⁾ war?

Die französische Ouvertüre Hmoll ist mir in 2 alten Stichen vorgelegt worden. Der neuere hat wenige Platten Neustich, meist nur schlecht korrigierte Abzüge von der alten Platte. Beide Stiche sind traurig läderlich. Das Autograph in Cmoll, auf das Sie mich früher hinwiesen, ist ein älteres Konzept, wie der unentwickelte Charakter der verhältnismäßig geringfügigen Varianten zeigt. Doch nützte mir das Autograph wesentlich bei den Korruptelen der Originalstiche. Sie äußerten einmal, daß die Cmoll-Abschrift vielleicht eine Überarbeitung der Hmoll-Ausgabe sein könnte. Ich bin einigermaßen in Sorge, ob ich mit Recht den Druck für das erheblich spätere Dokument ansehe. Aber der ganze Charakter der Varianten läßt es mich vermuten.

Darf ich . . . Ihre Güte mit der Beantwortung meiner Zweifel bemühen? Ich würde Ihnen sehr dankbar sein. Vor dem baldigst erfolgenden Abschluß dieses Bandes habe ich keine Gelegenheit nach Leipzig zu kommen.

Im nächsten Band bringe ich dann Duette, Goldberg-Variationen und möglichst alles Bedeutende außer dem Wohltemperierten Klavier²⁾. Ehe ich denselben expediere, hoffe ich jedoch, Sie persönlich aufsuchen zu können. . . .

¹⁾ An dieser Ansicht hält Bischoff in dem kritischen Bericht zum 3. Bande seiner Ausgabe fest.

²⁾ Dieses kam in den 5. und 6. Band (1883).

Berlin, 22. Nov. 1882.

Als ich mir vor längerer Zeit die Freiheit nahm in Bach-wissenschaftlichen Angelegenheiten an Ihre Autorität zu appellieren, bin ich leider ohne Antwort geblieben. Ich bedauerte dies nicht nur im Interesse meiner Arbeiten, sondern auch darum, weil es mir die Befürchtung nahelegte, daß ich Ihnen gegenüber, dem ich bereits so sehr zu Dank verpflichtet bin, einen Verstoß gemacht haben mußte. Es war mir in gewissem Sinne eine Erleichterung, als mir Herr Dr. Prieger diese meine Annahme neulich bestätigte; denn nun bin ich wenigstens in der Lage, Sie um Verzeihung zu bitten, da es mir wissentlich unmöglich gewesen wäre, Ihnen zu nahe zu treten. Wenn ich etwas¹⁾ versehen habe, so ist es unabsichtlich geschehen.

Indem ich hoffe, daß Sie . . . diese Versicherung auf mein Wort freundlich aufnehmen werden, erlaube ich mir die ergebene Bitte, Sie demnächst persönlich aufsuchen zu dürfen. Ich betone in erster Linie das persönliche Motiv, daß ich mich bei Ihnen entschuldigen möchte, bekenne aber zugleich, daß es mich doppelt freuen würde, wenn Sie mir auch künftig Ihren Rat nicht vorenthielten. Selbst wenn ich keine Antwort erhalten sollte, seien Sie meiner Dankbarkeit und Hochachtung versichert.

...

5. Jan. 1883.

Verzeihen Sie freundlichst, daß ich erst heute schreibe. Ich hatte gehofft, Sie in den Weihnachtsferien aufsuchen zu können, um Ihnen für die Freundlichkeit zu danken, mit der Sie meinen Brief angenommen haben. Der Grund, daß ich nicht reiste, war mir ein so hocheufreulicher, daß es mir ein besonderes Vergnügen macht, ihn Ihnen mitzuteilen. Ich reflektierte auf die Kellnerschen²⁾ Manuskripte, die Herr Roisch³⁾ in Besitz hat, und wandte mich deshalb zunächst an Herrn Dr. Abraham⁴⁾ in der Meinung, daß ich sie in Leipzig zum Studium erhalten würde. Herr Dr. A., dessen ehrenhaftes Benehmen in Sachen des Suiten-Autographs Sie mir früher mitteilten, übersandte mir, ohne daß er oder Herr Roisch mich persönlich kannte, sofort das ganze Material; ein Akt des Vertrauens und der Großherzigkeit, den ich gern jedem mitteile, der ihn zu schätzen weiß.

¹⁾ Vermutlich hatte Dr. Rust es verübelt, daß Dr. Bischoff in der Vorrede seiner Bach-Ausgabe ihm nicht gedankt hat.

²⁾ Joh. Peter Kellner (1705—1772) war mit Bach befreundet gewesen und hatte sich manche Abschriften von dessen Werken genommen.

³⁾ F. A. Roisch (1805—89), der verdiente Herausgeber vieler Bach'schen Werke im Verlage von C. F. Peters.

⁴⁾ Besitzer von C. F. Peters, der Begründer der Musikbibliothek Peters.

Seien Sie versichert, daß ich, wenn ich demnächst nach Leipzig komme, jeden Ihnen peinlichen Gesprächsstoff vermeiden werde. Daß ich die obige Angelegenheit berühre, geschieht nur, um Ihnen einerseits die Änderung meines Reiseplanes zu erklären, andernteils weil mich die Sache vom menschlichen Standpunkt mindestens ebenso sehr als vom wissenschaftlichen gestreut hat.

...

Berlin, 5. Februar 1888.

Als ich im August vorigen Jahres nach langer Zeit zum ersten Male wieder nach Leipzig kam, freute ich mich darauf, Sie besuchen zu können. . . . Sie selbst waren von der Reise noch nicht zurückgekehrt. Ich hätte mich gern darüber ausgesprochen, daß, als ich vor Jahren das Unglück hatte, Sie zu erzürnen, sicher keine böse Absicht an meiner Ungeschicklichkeit schuld war. Es ist lange her, daß ich Ihnen in diesem Sinne geschrieben habe, und Sie haben mir in freundlichem Sinne geantwortet.

Es ist mir peinlich, daß mein jetziges Schreiben vielleicht nach Eigennutz aussieht. Im August wußte ich noch gar nicht, daß ich wiederum mit Bachianis zu arbeiten haben würde. Jetzt seit einigen Wochen befinde ich mich in den Vorarbeiten zu den Ergänzungen meiner bisherigen Sammlung. Darf ich bei diesen Schwierigkeiten es überhaupt wagen, Sie in einigen Sachen um Ihren Rat zu bitten? Daß mir derselbe um meiner Arbeit willen sehr wichtig wäre, ist selbstverständlich. Noch mehr würde ich mich jedoch aus rein menschlichen Gründen freuen, wenn Sie mir in freundlich zugedemtem Sinne antworteten, da ich weiß, daß ich Ihnen stets eine dankbare Gesinnung bewahrt habe und bewahren werde.

....

10. Februar 1888.

Vor einigen Tagen sagte mir Herr Dr. Prieger privatissime, er wüßte, daß ich Ihnen mit der Aufführung Ihrer Klavierwerke eine Freude machen würde und ebenso mit der der Violin-Sonaten. Daß ich es tun würde und zwar bald, war damit für mich eine beschlossene Sache. Ich bedauerte nur, daß er mich nicht im September daran erinnert hat, sonst hätte ich es bereits getan. Jetzt habe ich nur noch das Konzert am 13. Februar, zu dem das Programm gedruckt ist, und das Konzert am 12. März. Das letztere ist im Programm ebenfalls fest bestimmt, da in demselben meine Kollegen von der Bratsche und dem Cello Solo spielen. Ich habe jetzt also keine Gelegenheit mehr weder zu einem Klavier-Solo noch zu einer Violin-Sonate. Dagegen ist es mein fester Entschluß, eins von beiden, je nachdem es Ihnen lieber ist, im Herbst aufzuführen.

Sie wissen, daß mir an Ihrem Rat in Bach-Angelegenheiten viel liegt, viel mehr jedoch daran, daß Sie sich überzeugen, daß ich ganz

bereit bin, für Ihre Kompositionen einzutreten. Was ich spielen werde, darüber will ich im April oder Mai schlüssig werden. Dr. Prieger sprach mir früher wohl einmal davon, doch in einer Zeit, in der ich gar nicht dazu kam, Klavier zu üben. Ich habe 3 Winter hindurch auch kein Solo gespielt. Das war etwa 82—85. Jetzt zum März könnte ich überhaupt kein Solo mehr gut vorbereiten. Ich studiere dazu im Sommer. Bis zum Abschluß meiner jetzigen Bach-Publikation, die ca Mai fertig sein soll, bin ich dazu zu beschäftigt.

Ich glaube nicht, daß Sie an dem Ernst meines Versprechens¹⁾ zweifeln; denn ich habe noch nie mein Wort gebrochen, soviel mir bewußt ist. . . .

¹⁾ In den sogen. Montagskonzerten des Winters 1888/9, die Dr. Bischoff zusammen mit dem Geiger Hellmich in Berlin veranstaltete, hat er aber dieses Versprechen nicht eingelöst.