

Einige mittelalterliche Ursprünge für die kontrapunktischen Techniken in Bachs Inventionen¹

von Fred Flindell, Berlin

Komplexe Kontrapunkttechniken, wie wir sie in idealer Deutlichkeit in Bachs Inventionen² finden, sind ein Phänomen, das nicht nur in einer historisch-musikalischen Epoche oder in einem Kontinent angesiedelt ist. Die Techniken haben sich mit bemerkenswerter Fähigkeit unterschiedlichen Stilen und Epochen angepaßt.

Die Vielfalt von kontrapunktischen Kunstgriffen in Bachs Inventionen wurde in einzelnen Fällen auf analytischer Ebene auf entsprechende Vorkommnisse im Repertoire von Notre-Dame und von St. Victor zurückverfolgt. Obwohl keine systematische, die Ursprünge der verschiedenen bekannten Kunstgriffe wie Kanon, Stimmtausch, doppelter Kontrapunkt, Ostinato, Imitation, Sequenz etc. erschöpfend behandelnde Studie erschienen ist, geben doch existierende primäre theoretische Quellen des 13. Jahrhunderts praktisch Kunde von den damaligen zeitgenössischen Techniken wie Stimmtausch und Sequenz³. Moderne Autoren haben Prototypen für viele, wenn nicht für alle technischen Mittel in Bachs (zweistimmigen) Inventionen entdeckt, ohne jedoch auf das Wesen und die Bedeutung ihrer Entdeckungen, wie

¹ Kongreß-Referat Berlin 1974. – Meine Wahl fiel auf ein Referat dieser Art, weil von der Kongreßleitung in der Einladung zum Kongreß ausdrücklich Referate erbeten wurden, „die für den öffentlichen Vortrag geeignet und deren Thematik von allgemeinem Interesse ist.“

² Einige Beispiele: Invention I: Umkehrung: T. 3–4 (Oberstimme = o), Vergrößerung: T. 3–4, 21 (Unterstimme = u), Stimmtausch: z. B. T. 7–8, Krebsbewegung: T. 19 (u). Invention II: Kanon: T. 3, 13, Doppelter Kontrapunkt: T. 3, 13; T. 3 (o) = T. 13 (u) eine Quarte abwärts; T. 3 (u) = T. 13 (o) eine Quinte aufwärts, Tonleiter: T. 22 (u). Invention IV: Orgelpunkt: T. 29–33, Sequenz: T. 11 f., zur Steigerung: Gegenbewegung: T. 50. Invention VI: Doppelter Stimmtausch: T. 1–8; 21–28 A B, 43–50 B A, Doppelter Stimmtausch und gleichzeitige Umkehr: T. 18–19 (u); T. 60–61 (o). Invention VII: Engführung: T. 11–12. Invention VIII: Kanon: T. 1–9; 12–14; 26–31, Sequenz: T. 21–23. Invention IX: Doppelter Stimmtausch: T. 1–9, Doppelter Kontrapunkt: T. 7 (o) = T. 11 (u) transp. Quarte abwärts; T. 7 (u) = T. 11 (o) transp. Quinte aufwärts; T. 1–3 (u) = T. 17–19 (o) transp. Quarte aufwärts; T. 1–4 (o) = T. 17–19 (u) transp. Quarte abwärts; T. 20–22 (u) = T. 22–24 (o) Sekunde aufwärts; T. 21–22 (o) = T. 23–24 Sekunde abwärts. Invention XI: Stimmtausch mit Umkehrung: T. 4–5, motivische Krebsführung: T. 10, T. 16 vgl. T. 3 (Sechzehntel), Engführung: T. 11. Invention XII: Umkehrung: T. 1 (u), 4 (o), 14 (u), 18 (o), 21 (u), 22 (o) vgl. T. 1, Abspaltung: T. 9–10. Invention XIII: Pausenüberbrückung: T. 7–8, 16–17. Invention XIV: Vierfache Sequenz: T. 14–17, Stimmtausch: T. 3–4. Invention XV: mel. Umkehrung: T. 1 f., Doppelter Kontrapunkt: T. 1–2 (o) = T. 6–7 (u) transponiert eine Quarte abwärts; T. 1–2 (u) = T. 6–7 (o) transponiert eine Quinte aufwärts; Engführung: T. 12 u. T. 16, Pausenüberbrückung: T. 4, Grundgestalt und Umkehrung gleichzeitig: T. 19, Abspaltung: T. 14–16. Die ganze Invention ist ein Beispiel für konsequente Durchführung aus einem Motiv. Invention XVI: Doppelter Kontrapunkt: T. 1–2 (o) = T. 3–4 (u) transponiert eine Quarte abwärts; T. 12–13 (u) = T. 14–15 (o) transponiert eine Quinte aufwärts; T. 12 (2. Hälfte)–13 (o) = T. 14 (2. Hälfte)–15 transponiert eine Quarte abwärts, Sequenz mit Moll-Dur-Wechsel: T. 8–9.

³ A) J. de Garlandia, *De Musica Mensurabili positio*: 1) Sequenzbeispiele: CS I 111a, 113a, 115b, 2) Stimmtausch: 116a; B) Franco, *Ars Cantus Mensurabilis*: Sequenz: CS I, 133a, b; C) W. Odington, *De Speculatione Musicae*: Stimmtausch: CS I, 246.

sie sich auf die Geschichte der Polyphonie in ihren vielfältigen Stilen beziehen, einzugehen. Bachs sparsame Einführungsworte zu den zweistimmigen Inventionen enthüllen in erstaunlichem Maße eine kritische Grundlage (sowohl in der Arbeitsweise als auch in der etymologischen Ableitung) für die Entdeckung und Einschätzung dieser Techniken im historischen Zusammenhang.

Wenden wir uns nun der Introdution Bachs zu, dessen pädagogische Absichten in der „*Aufrichtige(n) Anleitung*“ drei Ebenen musikalischer Entwicklung berühren: 1. die zweihändige Koordination auf der Tastatur, 2. das Erfinden guter *inventiones* und ihre genaue und geeignete Durchführung. Letztere gibt uns einen Vorgeschmack auf die Komposition selbst. Die dritte Absicht scheint sich nur auf die Arbeitsweise zu beziehen, denn: „*nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren . . .*“. Hier wird auf eine Ausbildung des Gehörs durch kontrapunktische Übungen abgezielt, eines Gehörs, das in der Lage ist, schöpferisch eine, zwei, dann drei reale Stimmen gleichzeitig zu hören. Um die Wahrnehmungsfähigkeit des Schülers zu stärken, verwendet Bach in den meisten zweistimmigen Inventionen wiederholte, leicht faßbare Motive.

Gehörbildung wird damit zur Voraussetzung für sowohl sauberes und „cantables“ Spiel als auch für das Komponieren. Dies kann nur in aufeinanderfolgenden Stadien erreicht werden. Um einen Schwerpunkt auf die letzte Betrachtung zu legen, ist es wichtig zu wissen, daß Alessandro Scarlatti um 1715 mit Unterbrechungen an einem Werk von ähnlicher pädagogischer Anlage arbeitete. Die letzte Toccata aus seinen *Toccate per cembalo, per bene principiare a sonare et al nobile portamento delle Mani, si avverte al Discepolo studioso di ponere le dita in quelli Segni che li vengono accenati dalle Mani* ist datiert „*Napoli 1723*“, in dem Jahr, in dem Bachs endgültige Fassung der Inventionen entstand. Bei Scarlatti wird der Schüler zunächst in den einstimmigen Komplex eingeführt, d. h. in Passagen, gebrochene Akkorde, die zum Ursprung dieses Genres parallel laufen. Danach gelangt man zu zweistimmigen Werken derselben Gattung⁴. Sowohl bei Bach als auch bei Scarlatti liegt der Schwerpunkt nicht auf der Durchführung rein formaler Pläne, sondern auf der Erfindung und Verwirklichung musikalischer Einfälle in einem organischen Zusammenhang.

Es sollte nicht überraschen, daß das pädagogische „*progressen*“ in Bachs spezifischer Bedeutung deutliche historische Parallelen im 11.–13. Jahrhundert hat. Das Problem, zwei gleiche, schematische, motivische Stimmen als Zusammenhang zu begreifen, sie tatsächlich aus einer organischen einheitlichen Vorstellungskraft heraus zu komponieren, stellt eine Herausforderung für Komponisten und Theoretiker von John Cotton bis zu Anonymus IV dar. Letzterer empfand, daß die Aufgabe bisweilen rationale Erklärungen überstieg und zog, wie Bach, Beispiele zu Rate⁵. Besonders aufschlußreich sind Bemerkungen des Autors des Vatikanischen Ottoboni-Traktats (lat. 3025 V f. 46r, Zeile 29–35), die sich auf die Schwierigkeit, ein zweistimmiges Organum zu komponieren, beziehen: „*. . . et est maxima difficultas in organo cum nullus organizator debet hoc ignorare*“⁶.

Das von Bach hervorgehobene Schlüsselproblem ist dasselbe, nämlich das Hören und Aufeinanderbeziehen von verschiedenen am Anfang jeder Invention vorangestellten melodischen Keimen in einen polyphonen Zusammenhang. Die Parallelen in den kontrapunktischen Verfahren beider Epochen beziehen sich auf vergleichende stilistische Analyse.

Die Frage ist demnach: Sind die unterschiedlichen Stimmen schematisch und mechanisch erfaßt, oder meisterte der mittelalterliche Komponist tatsächlich zwei unabhängige Linien und bezog sie gleichzeitig aufeinander, um eine organische neue Einheit zu schaffen?

⁴ G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels*, Berlin 1936, Bd. II, S. 772–774.

⁵ F. Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden 1967, Teil I, S. 84, Teil II, S. 11–12.

⁶ Vgl. F. Flindell, *Aspekte der Modalnotation*, Mf 17 (1964), S. 365–366.

Mit diesen Kriterien kommen wir zu einigen Beispielen:

Das Melisma über dem Wort „*prophetica*“ in *Omnis curet homo* aus zwei Handschriften der St.-Martial-Schule (ca. 1150) zeigt eine Lösungsart des Hörproblems, eine schematische, rationalisierte Lösung mit winzigen motivischen Zellen, die sowohl Gegenbewegung und Krebs als auch vierfache Sequenz darstellt⁷. Bemerkenswert ist, daß Stimmtausch bereits im Codex Calixtinus (f. 185) auftritt⁸.

Die beiden nächsten Beispiele enthüllen ein zweites Stadium der Entwicklung kontrapunktischer Kunstgriffe, die um 1200 vorherrschend waren. Im Unterschied zum St.-Martial-Beispiel ist hier der Ausgangspunkt ein Corpus allgemein bekannter, vorgegebener, wiederholbarer melodischer Bruchstücke. In keinem Fall war dieser Vorgang nur auf die polyphone Praxis beschränkt, wie dieses Beispiel aus einem zeitgenössischen monophonen französischen Lai zeigt. Das *Douce dame* des Gautier de Dargies⁹ stellt ganz charakteristisch eine Wiederholung von melodischen Figuren und interessanterweise ihre melodische Abänderung dar. Betrachten wir beides: die Form und Kompositionsart, die später polyphone Beispiele hervorbrachten, so ist es relativ einfach, aus dem monophonen Repertoire eine Grundlage für Perotins Techniken der motivischen Wiederholung (in *R*), Sequenz und Stretto-Kombination (*Q*) herzuleiten (vgl. Beispiel 1)¹⁰. Dieses Beispiel stammt aus dem Organum *Viderunt*. Die Quadrupla zeigen enorm viele andere kontrapunktische Merkmale und geben uns damit eine Reihe von Urbildern für spätere imitative Polyphonie. Perotins Genius hob diese Werke auf eine höhere Erfahrungsebene, ja zu einer bis dahin unbekanntesten gesteigerten polyphonen Synthese. Mit Carl Dahlhaus möchte ich übereinstimmen, daß musikalische Motive, wie auch Worte, mehrsinnig sind¹¹. In einem anderen Zusammenhang klängen Perotins Motive wie flüchtige Fetzen voll unerheblicher modalen Energie. Es ist jedoch der Orgelpunkt, der dem Ganzen Zusammenhang verleiht. Er erfüllt und integriert die abwechselnden *ordines* zu einzigartiger Beschaffenheit.

Wenden wir uns anderen Techniken zu: Das nächste Beispiel ist dem dreistimmigen Organum *Cumque evigilasset*¹² entnommen. Dort zeigt sich ein Kanon am Schluß. Wenn Krebsumkehrung und Wortdeutung durch musikalische Symbolik auftreten, z. B. im Conductus *Naturas deus regulis* (T. 44–46)¹³ (vgl. Beispiel 2) oder Ostinato und Ostinato-Variation (ebenda T. 244–253, I)¹⁴, offenbart sich eine bewußte Meisterschaft in der gleichzeitigen Beziehung aller Stimmen

⁷ Übertragung nach der Hs. Br. Mus. Add. 36881, f. 2 verso und Paris B.N. lat. 3549, f. 26 verso bei H. Anglès, *La música del Ms. de Londres, Brit. Museum Add. 36881*, *Bulletín de la Biblioteca de Catalunya*, Vol. 8 (1928–1932), 1934, S. 307–308.

⁸ Ca. 1137–40. Faksimile und Übertragung bei A. Hughes, *The Birth of Polyphony*, NOHM, Bd. II, S. 302. Auch L. Treitler, *The Polyphony of St. Martial*, *JAMS* 17 (1964), S. 37–39.

⁹ Paris, B.N. fr. 12615, aus *La douce pense* übertragen bei A. Jeanroy, L. Brandin, P. Aubry, *Lais et Descorts Français du XIII^e Siècle*, *Mélanges de Musicologie Critique*, Paris 1901, S. 80–81.

¹⁰ Das Beispiel ist Teil einer Übertragung aus der Dissertation des Verfassers *The Achievements of the Notre Dame School*, Diss. Ann Arbor University Microfilms (Mic 59–4614) 1959, S. 369. Mittleres System: Ma f. 15 verso, F f. 2 verso.

¹¹ *Bach und der „lineare Kontrapunkt“*, *Bach-Jahrbuch* 49, 1962, S. 70: „Musikalische Motive sind nicht anders als Worte, ‚äquivok‘, sie können ihre Bedeutung wechseln.“ Die Bemerkungen L. Treitlers während des Symposiums *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule* (Kongreßbericht Salzburg 1964, Bd. II, S. 72): „But we may want to consider these symmetries primitive in a broader sense: voice exchanges, imitations, inversions, retrogressions (sic), retrograde inversions, and invertible counterpoint are techniques whereby voices are coupled mechanically. They are automatic, anti-creative processes and in this sense they share the spirit of parallel organum“, scheinen im Licht der gegenwärtigen Studie besehen einfältig.

¹² F f. 40 recto. Dieses Beispiel entstammt: *Terribilis est*. Vgl. L R, S. 63.

¹³ F f. 212 recto. Die symbolisierten Worte sind „*retrahit et tribuit*“.

¹⁴ F f. 213 verso, drittes System, Melisma über „*om-(nium)*“.

zueinander. Garlandia beabsichtigte mit der Erklärung seiner *colores* (besonders bei Stimmtausch) eine theoretische Brücke zu dieser Meisterschaft zu schlagen¹⁵.

In einer späteren Zeit, von etwa 1220 an, trifft man auf Beispiele immer größerer Virtuosität wie *Clavus pungens*, ein zweistimmiger Conductus (F. f. 358–359v), der drei verschiedene Kanons und doppelten Stimmtausch enthält¹⁶.

Am Schluß des Eingangsmelismas wird ein Kanon im Intervall der Sekunde versuchsweise ausgeführt, das zweite und das Schlußmelisma enthalten Kanons in der Prim. Symmetrie ist gewährleistet durch Ordnung der Stimmeinsätze in allen drei Kanons. Die St.-Victor-Hs. BN 15139 bietet ein voll entwickeltes Beispiel von doppeltem Kontrapunkt, nämlich *Transfretasse legitur*¹⁷. Hier findet keine Stimmkreuzung statt. Hier wird ein Hinweis auf Auffassungen von Stimmumfang und Entfernung, wie sie in der Renaissance entwickelt wurden, gegeben.

Ein letzter Gedanke: In dem Barock-Wort „inventiones“ (bei Bach) steckt eine gewisse Affinität zum mittelalterlichen Terminus. Bachs Gebrauch des Wortes mag zurückgeführt werden auf Farinas *Paduanen* (1627), B. Marinis Sammlung *Sonate, symphonie . . . con altre curiose e moderne inventioni* und G. B. Vitalis *Artificii Musicali* (1689)¹⁸. Letzteres Werk hat sogar gewisse Ähnlichkeiten mit Bachs *Inventio I* (in *capriccio secondo* T. 1 und 5–6) und *Inventio VI* (*capriccio primo*, Gegenbewegung und zweiteilige Struktur). *Inventiones* bedeutet in diesem Zusammenhang: musikalische Einfälle, die schon gefunden sind.

Ich habe bereits an anderer Stelle auf die mittelalterliche Bedeutung des Wortes „invenire“ hingewiesen. Genau genommen bedeutet es zur Zeit Francos (CS I, 132b) nicht nur „erfinden“ oder „komponieren“. Franco (und Odington, CS I, 247a) deutet auf etwas Umfassenderes¹⁹. Die Idee für die Komposition wurde buchstäblich in den zeitgenössischen, zur Verfügung stehenden Formeln gefunden, oder man kam selbst darauf. Bach behielt auch im wesentlichen ein unpersönliches Moment in seiner Auffassung von „inventiones“ bei, indem er Suchen und Finden von musikalischen Formeln dem Schaffensprozeß gleichsetzte. Falls Bach den Terminus „inventio“ aus seinen rhetorischen Studien als Schüler bezog²⁰, benutzte er ihn als Titel, z. B. *Inventio* für jedes Stück, nicht als Terminus „inventiones“ = Ideen.

Hermann Kretzschmar verstand diese Bedeutungsschattierung folgendermaßen: „Dazu gehört nach Bach zweierlei: man muß Inventionen, d. h. Einfälle haben oder finden, und man muß sie zweitens durchzuführen verstehen. Beides, meint er, ist eine leichte Sache. Seht Euch nur diese Stücke an: Wie habe ich meine Inventionen (Ideen) bekommen? Ich habe sie aus der Skala

¹⁵ Vgl. Anmerkung 3, A, 1.

¹⁶ E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame-Conductus*, Regensburg 1939, S. 34. Gröninger erwähnt nur einen Kanon. Die Anfangsilbe des zweiten Verses enthält auch einen kurzen Kanon.

¹⁷ Folio 269. Vgl. Y. Rokseth, *Le Contrepoint Double Vers 1248*, *Mélanges de Musicologie*, Paris 1933, S. 10–11.

¹⁸ Vgl. L. Torchi (Hrsg.), *L'Arte Musicale in Italia*, Bd. 4, S. 154; vollständiger Titel: *Artificii Musicali ne'quali si contengono Canoni in diverse maniere. Contrapunti doppii, Inventioni curiose, Capritii e sonate di Gio. Battista Vitali*. Auf S. 174 findet man eine dreistimmige *Sinfonia*.

¹⁹ Vgl. E. F. Flindell, *The Hybrid Conductus and the Origin of the Cantio*, AMS Abstracts 1970; Th. Gerold, *Histoire de la Musique des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris 1936, S. 328: im Hinblick auf CS I, 132b: invenire = trouver; L. Traube, *Einleitung in die lat. Philologie des Mittelalters*, München 1911 (Nachdr. 1965), S. 89. Traube zitiert R. Bacons *Opus Tertium* (1267): „Multi vero inveniuntur, qui sciunt loqui Graecum“ („gewiß kann man viele finden, die Griechisch sprechen können“).

²⁰ Vgl. H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 110; Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Leipzig 1915, 2. Aufl. „Inventio“ müßte, wenn die rhetorische Analogie standhalten sollte, dem Werk als solchem gleichgesetzt werden.

oder aus dem Dreiklang geholt“²¹. Der mittelalterliche Polyphonist fand seine Materialien unter anderen Umständen in den damaligen zeitgenössischen musikalischen Gebilden²², als wir sie in diesen Beispielen erkennen konnten.

Engführung und Sequenz: Viderunt, F 2 verso

The musical score for 'Viderunt, F 2 verso' consists of four staves. The top staff features two 'R' markings above it, indicating a specific rhythmic or melodic pattern. The second and third staves have 'Q' markings above them. The bottom staff has a [fc] - marking below it. The score illustrates complex rhythmic and melodic patterns characteristic of medieval polyphony.

Sequenz, Krebsgang, Krebsumkehrung und Wortdeutung: Naturas deus regulis, F 212 recto

The musical score for 'Naturas deus regulis, F 212 recto' consists of four staves. The bottom staff contains the Latin text: "it qui re - tra - hit et tri - bu - it". The score illustrates complex rhythmic and melodic patterns characteristic of medieval polyphony.

²¹ H. Kretzschmar, *Bach-Kolleg*, Leipzig 1922, S. 61.

²² Der Ursprung von Bachs Technik, eine ganze Invention aus einem am Anfang erscheinenden Motiv (z. B. Invention 14) zu entwickeln, kann auf den Ursprung des Rondellus im 12. Jahrhundert zurückgeführt werden. Vgl. F. L. Harrison, *Rota and Rondellus in English Medieval Music*, Proceedings of the Royal Musical Association, Bd. 86 (1959–60), S. 98f. Diese interessante Frage sprengt jedoch den Rahmen der vorliegenden Studie.