

Zudem scheint ein solcher Opernabend noch durch eine Musik, die mit dem Werke gar nichts zu tun hatte, eröffnet worden zu sein: „Durch eine Instrumental-Introduction . . . welche gemeiniglich der Ouverture vorangeht“ (S. 217).

Endlich befinden sich in diesem Werk zwei sehr persönliche Mitteilungen, die sich mit Beethoven beschäftigen. Zunächst erzählt Reicha:

„Der berühmte L. v. Beethoven, weldien zum Freund gehabt zu haben wir uns zum Ruhme rechnen und mit welchem wir mehr als 20 Jahre verlebt haben, führte auf dem Fortepiano improvisierte Fantasien aus, welche in ihrer Entstehung stets noch weit mehr Erfolg und Bewunderer hatten, als seine wirklichen Kompositionen. Er versicherte uns einst, 25 Jahre vor seinem Tode, in einem Anfall von Laune, daß er den Entschluß gefaßt, von nun an so zu komponieren, wie er fantasierte, das heißt, alles sogleich und unverändert zu Papier zu bringen, was seine Einbildungskraft ihm Gutes eingäbe, ohne sich um das Übrige zu bekümmern. Man kann aber nicht sagen, daß er dieses Versprechen erfüllt hätte. Denn obwohl seine Kompositionen, welche sich von jener Epödie herschreiben, meistens in einem mehr oder minder romantischen Stil komponiert sind, so enthalten sie doch so viele kunstreiche Schönheiten, Durchführungen der Ideen, und die Beachtung eines vorher bestimmten Plans, daß die freie Improvisation dieses nicht erreichen könnte“ (S. 283).

An einer andern Stelle fügt Carl Czerny als Übersetzer eine eigene Anmerkung hinzu:

„Auf diese Art (— Unterlegung von Worten bei einer bereits vollständig abgeschlossenen Komposition —) hat auch Beethoven seine große Fantasie für Fortepiano, Orchester und Chor (op. 80) komponiert, indem er, nachdem das ganze Tonstück schon vollendet war, sich vom Dichter nach seiner Angabe die Worte verfassen, und den schon geschriebenen Chorstimmen unterlegen ließ. Er erzählte mir, daß dieses erst in den letzten Tagen vor der öffentlichen Produktion dieses, damals von ihm selbst vorgetragenen Werkes, und folglich in großer Eile geschehen konnte“ (S. 193, Anm.).

## J. S. Bachs „Musikalisches Opfer“

Bemerkungen zu den bisherigen Untersuchungen und Neuordnungsversuchen

VON WILHELM PFANNKUCH, KIEL

Es gibt wohl kaum ein Spätwerk J. S. Bachs, das sich im Laufe der letzten drei Jahrzehnte so viele Deutungs- bzw. Ordnungsversuche und Bearbeitungen hat gefallen lassen müssen wie das „Musikalische Opfer“. Lange Zeit hindurch war Ph. Spitta's Charakterisierung des Werkes als eines Konglomerats von Stücken, „denen sowohl der äußere typographische als der innere musikalische Zusammenhang fehlt“<sup>1</sup> von der musikwissenschaftlichen Literatur mehr oder weniger unbedenken mitgeschleppt worden, und noch W. Graeser meinte: „Die Stücke sind durch das gemeinsame Band des Themas zu einem blühenden Strauß vereint, doch keine ordnende Hand hat sie verknüpft“<sup>2</sup>. Wie für Spitta war auch noch für Graeser das „Musikalische Opfer“ lediglich eine „Studie für Größeres“, für die „Kunst der

<sup>1</sup> Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1873, II, S. 845.

<sup>2</sup> Bach-Jahrbuch 1924, S. 3 ff.

Fuge“. Hiermit konnte sich die Musikforschung der 20er Jahre jedoch nicht mehr zufriedengeben. Es schien undenkbar, daß gerade dem „Musikalischen Opfer“ als dem zweitletzten größeren Werk Bachs, das zudem noch dem König von Preußen gewidmet war, kein höherer Formgedanke zu Grunde liegen sollte, in erster Linie schon deshalb nicht, weil es — chronologisch gesehen — in einer Abfolge von Werken steht, die den Formgedanken im Sinne barocker Architektur und formaler Konstruktion und damit mehr als bloße Tendenzen zur Verinnerlichung und Konzentration auf rein geistige Bezirke in den Vordergrund treten lassen<sup>3</sup>:

- seit 1732 Choralkantaten (1, 14, 137, 140 u. a.)
- 1738 h-moll-Messe (bis zum Beginn der Parodie)
- 1739 *Klavierübung III* (Orgelmesse)
- 1742 *Klavierübung IV* (Goldberg-Variationen)
- 1747 Kanonische Veränderungen über „*Vom Himmel hoch!*“  
*Musikalisches Opfer*
- 1750 *Kunst der Fuge*

Diese Erkenntnis führte nach W. Graesers epochemachender Neuordnung und Instrumentation der „*Kunst der Fuge*“<sup>4</sup>, der einige Jahre später eine konzertmäßige Neuauflage von H. Th. David<sup>5</sup> folgte, zu einer Reihe von Untersuchungen auch des „Musikalischen Opfers“. Der ausübende Musiker steht damit vor einer Fülle von Deutungen und Neuordnungen des Werkes und damit gleichzeitig vor zahlreichen Problemen, nicht zuletzt dadurch, daß sich die Untersuchungen zum allergrößten Teil in fachwissenschaftlichen Periodika und dort sogar oftmals an versteckter Stelle befinden und bisher in Deutschland noch immer kein komplettes Aufführungsmaterial vorliegt<sup>6</sup>.

Mögen diese Bemerkungen dazu dienen, durch eine kritische Untersuchung der Deutungen bzw. Fassungen ein wenig Licht und damit Ordnung in die Fülle des Vorhandenen zu bringen.

<sup>3</sup> Von den hier aufgezählten Werken sind die beiden letzten nicht mehr oder — wie im Falle des „Musikalischen Opfers“ — doch nicht mehr eindeutig für bestimmte Instrumente komponiert. — Husmann sieht in dieser Werkabfolge zwar eine Konzentration auf das Klavier, weist aber gleichzeitig darauf hin, in welchem Maße es sich um eine Verengung und Konzentration der Bachschen Instrumentalkomposition schlechthin handelt, und stellt das gesamte Spätwerk geradezu als eine systematische Demonstration seiner Formenwelt überhaupt dar (Bach-Jahrbuch 1938, S. 56).

<sup>4</sup> Bach-Jahrbuch 1924, S. 1 ff. sowie Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft Jg. XXVIII, 1.

<sup>5</sup> Erschienen im Verlag F. C. Peters in Leipzig, Erstaufführung 1928 in Kiel unter der Leitung von Fritz Stein.

<sup>6</sup> Folgende Drucke sind im Laufe der Zeit erschienen:

1747 Erstdruck

1832 Neudruck von Breitkopf & Härtel in Leipzig (enthält nur die Sonate und den Spiegelkanon Nr. 13)

1866 Neudruck von C. F. Peters in Leipzig (F. A. Roitzsch) (enthält außer dem eben Genannten das 6st. Ricercar in der Ausgabe für Orgel und die kanonische Fuge in Partiturforn)

1885 Ausgabe der Bach-Gesellschaft in Bd. 31, 2 der Bach-Gesamtausgabe

1937 Neudruck von C. F. Peters in Leipzig (L. Landshoff) (enthält alle Stücke)

1952 Studienpartitur (H. Gal) im Verlag Boosey & Hawkes Ltd., London. (Die Ausgabe folgt in Anordnung und Text der Bach-GA).

An praktischen Ausgaben einzelner Stücke liegen mehrere vor, u. a.

1830 2 Ricercare im Rahmen der Ausgabe der „Kunst der Fuge“ von C. F. Peters in Leipzig als Klavierwerke

— das 6st. Ricercar in verschiedenen Orchesterfassungen von G. Lenzewski, E. Fischer, A. v. Webern,

E. B. Wheaton, H. Ferguson u. a., in Klavierfassung von F. Busoni

— 8 Kanons in Orchesterfassungen von G. Lenzewski

— die Triosonate in Ausgaben von R. Franz, M. Seiffert, A. Casella u. a.

— das komplette Aufführungsmaterial lediglich in den Fassungen von David und Vuataz (s. u.)

Der Erstdruck des Werkes (1747) enthält folgende Stücke<sup>7</sup>:

5 Bl.	1 v	Titel		
Querfolio	1 r	leer		
	2 v	} Widmung		
	2 r			
	3 v	leer		
		Dedikationsexemplar:		
		Bachs handschriftliche Eintragung		
		„Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“		
	3 r	} <i>Ricercar a 3</i>	paginiert: 1	
	4 v		2	
	4 r		3	
	5 v		4	
	5 v	<i>Canon perpetuus super Thema Regium</i>		
	5 r	leer		
1 Bg.	1 v	gedruckter Klebezettel:		
Hochfolio		„Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta“		
		Dedikationsexemplar:		
		Bachs handschriftliche Eintragung „Thematis Regii Elaborationes Canonicae“		
	1 r	gestochene Überschrift „Canones diversi super Thema Regium“		
		} <i>Canon a 2</i>		
			<i>Canon a 2 Violini in Unisono</i>	
			<i>Canon a 2 per Motum contrarium</i>	
			<i>Canon a 2 per Augmentationem contrario Motu</i>	
			„Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis“	
		} <i>Canon a 2 (per tonos)</i> <sup>8</sup>		
			„Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis“	
	2 v	<i>Fuga canonica in Epidiapente</i>		
	2 r	leer		
4 Bl.	1 v		paginiert: 1	
Querfolio	1 r		2	
	2 v		3	
	2 r	} <i>Ricercar a 6</i>	4	
	3 v			5
	3 r			6
	4 v	} <i>Canon a 2 quaerendo inventietis</i>	7	
			<i>Canon a 4</i>	
	4 r	leer		
			J. G. Schübler sc (ulpsit)	
3 Bg.	einzel	für Traversa, Violino und Continuo		
Hochfolio		<i>Sonata</i>		
		<i>Canone perpetuo</i>		

<sup>7</sup> Beschreibung des Erstdrucks nach G. Kinsky, Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs, Wien 1937, S. 62 ff. und nach H. Th. David, J. S. Bachs Musical Offering . . . , S. 89 ff. (s. u.).

<sup>8</sup> Die Bezeichnung „Canon per tonos“ stammt nicht von Bach, sondern von J. Chr. Oley († 1789), dem laut David (s. u.) in Bernburg und Ascherleben (Thüringen) als Organist tätig gewesenen vermutlichen Sohn eines Bach-Schülers. Von ihm stammen außerdem die ersten Auflösungen dieses Modulationskanons sowie des 4st. Kanons Nr. 11, ferner die Idee, dem Krebskanon Nr. 3 seine eigene Umkehrung anzuschließen.

Das Werk besteht demnach aus folgenden 13 Stücken:

- |        |   |  |
|--------|---|--|
| Nr. 1  | <i>Ricercar a 3</i>                       | 3st. Fuge, Thema in Urgestalt.   |
| Nr. 2  | <i>Can. perp. super Th. R.</i>            | 3st. Kanon in der Doppeloktave, Th. R. auf 6 Takte verkürzt als c. f. in der Mittelstimme.   |
| Nr. 3  | <i>Canon a 2</i>                          | 2st. Krebskanon.   |
| Nr. 4  | <i>Canon a 2 . . . in Unis.</i>           | 3st. Kanon im Einklang, Th. R. in Urgestalt als c. f. in der Unterstimme.                    |
| Nr. 5  | <i>Canon a 2 per Motum contrarium</i>     | 3st. Kanon in Gegenbewegung, Th. R. auf 5 Takte verkürzt als c. f. in der Oberstimme.        |
| Nr. 6  | <i>Canon a 2 per Augmentationem c. M.</i> | 3st. Kanon in Vergrößerung und Gegenbewegung, Th. R. verziert als c. f. in der Mittelstimme. |
| Nr. 7  | <i>Canon a 2 (per tonos)</i>              | 3st. Modulationskanon in der Quinte, Th. R. verziert als c. f. in der Oberstimme.            |
| Nr. 8  | <i>Fuga canonica . . .</i>                | 3st. Kanon in der Quinte, Th. R. in Urgestalt.   |
| Nr. 9  | <i>Ricercar a 6</i>                       | 6st. Fuge, Thema in Urgestalt.   |
| Nr. 10 | <i>Canon a 2 qu. inv.</i>                 | 2st. Kanon in Gegenbewegung.   |
| Nr. 11 | <i>Canon a 4</i>                          | 4st. Kanon im Einklang (Oktave).   |
| Nr. 12 | <i>Sonata</i>                             | Generalbaßbearbeitung des Themas.  |
| Nr. 13 | <i>Canone perpetuo</i>                    | 3st. Spiegelkanon.   |
- Nr. 11 steht als einziges Stück in g-moll, alle übrigen in c-moll<sup>9</sup>.

Eine Zusammenfassung ergibt folgenden Bestand:

- 1 3st. Fugenbearbeitung des Themas (Nr. 1)
- 1 6st. Fugenbearbeitung des Themas (Nr. 9)
- 1 freie Generalbaßbearbeitung des Themas (Nr. 12)
- 5 Kanons: das Th. R. erscheint als prinzipiell intakter Cantus firmus entweder in der Urgestalt oder in verkürzter oder verzierter Form. Der Kanonvorgang spielt sich ausschließlich zwischen den beiden das Thema kontrapunktierenden Stimmen ab. Es handelt sich also um Kanons über das Thema (vgl. Bach: *Canones diversi super Th. R.*).
  - 3st. Can. perp. in der Doppeloktave (Nr. 2)
  - 3st. Kanon im Einklang (Nr. 4)
  - 3st. Kanon in Gegenbewegung (Nr. 5)
  - 3st. Kanon in Vergrößerung und Gegenbewegung (Nr. 6)
  - 3st. Modulationskanon in der Quinte (Nr. 7)
- 5 Kanons: das Th. R. wird in mehr oder weniger veränderter Form zur Kanonmelodik, es nimmt also am Kanonvorgang direkt teil. Es handelt sich um Ausarbeitungen des Themas (vgl. Bach: . . . *Elaborationes Canonicae*).
  - 3st. Can. perp. (Spiegelkanon) (Nr. 13)
  - 2st. Krebskanon (Nr. 3)
  - 2st. Kanon in Gegenbewegung (Nr. 10)
  - 4st. Kanon im Einklang (Oktave) (Nr. 11)
  - 3st. Kanon in der Quinte (kanonische Fuge) (Nr. 8)

Auf Grund dieser systematischen Zusammenfassung ergeben sich bereits einige Handhaben für eine mögliche Ordnung des Werkes:

<sup>9</sup> David (a. a. O., S. 176 ff.) macht deutlich, daß der Kanon Nr. 11 lediglich aus raummäßigen Gründen in g-moll notiert worden ist, weil dadurch Hilfslinien vermieden werden konnten.

Für die Anfangs- bzw. Schluffunktion des 3st. bzw. des 6st. Ricercars sprechen folgende Beobachtungen:

- a) Die dem 3st. Ricercar vorangehende Seite ist leer bzw. im Dedikationsexemplar mit Bachs handschriftlicher Eintragung versehen (s. o.).
- b) Im Dedikationsexemplar sind vor dem 3st. Ricercar die Titel und Widmung enthaltenen Blätter fest eingebunden.
- c) Am Ende der letzten der das 6st. Ricercar und die beiden noch folgenden Kanons enthaltenden Seiten findet sich der Stechervermerk Schüblers.

Dagegen wäre lediglich einzuwenden, daß dem 6st. Ricercar noch zwei Kanons (Nr. 10 und 11 — für beide gilt die nur der Nr. 10 hinzugefügte Vorschrift „*quaerendo inveniatis!*“) folgen.

Die insgesamt 10 Kanons lassen sich ohne Schwierigkeiten in 2 Gruppen einteilen (s. o.):

- a) Kanons der kontrapunktierenden Stimmen mit dem Th. R. als intaktem Cantus firmus in einer dritten Stimme,
- b) Kanons, deren Thematik das mehr oder weniger veränderte Th. R. selbst ist<sup>10</sup>.

Eine solche Gruppierung würde sich mit den beiden im Dedikationsexemplar vorhandenen Kanonüberschriften wörtlich decken:

- a) *Canones diversi super Thema Regium*,
- b) *Thematis Regii Elaborationes Canonicae*.

Jedoch lassen sich auch hier Einwände erheben:

- a) Der in allen Exemplaren befindlichen gestochenen Überschrift „*Canones diversi super Thema Regium*“ folgt an erster Stelle ein Kanon ohne Cantus firmus.
- b) Die handgeschriebene Überschrift „*Thematis Regii Elaborationes Canonicae*“ findet sich nur im Dedikationsexemplar auf der Vorderseite des ersten Kanonblattes. In allen gewöhnlichen Exemplaren befindet sich an dieser Stelle obenerwähnter Klebezettel mit dem Akrostichon auf das Wort „*Ricercar*“<sup>11</sup>.

Zwei andere Umstände sprechen aber wiederum für die Einteilung in zwei Kanongruppen:

- a) Alle Kanons mit dem Thema als intaktem Cantus firmus sind 3stimmig<sup>12</sup>.
- b) In beiden Gruppen lassen sich bei der Betrachtung der Satzbehandlung (nur in der 1. Gruppe) bzw. der Stimmenaufteilung (in beiden Gruppen) gleiche Zahlenverhältnisse (jeweils 2-2-1) herstellen, nämlich:

Kanons mit C. f.:

2 Kanons mit dem C. f. in der Oberstimme	Nr. 5 und 7
2 Kanons mit dem C. f. in der Mittelstimme	Nr. 2 und 6
1 Kanon mit dem C. f. in der Unterstimme	Nr. 4
und	
2 Kanons für hohe, mittlere und tiefe Stimme	Nr. 2 und 7
2 Kanons für 2 hohe und 1 mittlere Stimme	Nr. 5 und 6
1 Kanon für 2 hohe und 1 tiefe Stimme	Nr. 4

<sup>10</sup> F. Smend gibt für den gleichen Sachverhalt folgende termini technici: Cp-Kanons und thematische Kanons (Bach-Jahrbuch 1933, S. 17).

<sup>11</sup> R. Gerber läßt die Frage offen, ob das Ricercare-Prinzip (*ricercare* = wiederauffinden) nicht als für das ganze Werk gültig zu deuten sei, und sieht in dieser ausgesprochenen Vermutung einen eventuellen Beweis für eine versteckte innere Ordnung (Das Musikleben, Jg. 1, 1948, S. 68). — Die Tatsache, daß sich der Klebezettel mit dem Akrostichon auf das Wort „*Ricercar*“ in sämtlichen Exemplaren außer dem Dedikationsexemplar nach dem eröffnenden Ricercar und vor der Reihe der Kanons befindet, würde m. E. Gerbers Vermutung nur bestätigen.

<sup>12</sup> Zwei weitere Kanons (Nr. 8 und 13) sind ebenfalls 3stimmig. Der Canon perpetuus Nr. 13 ist ein Generalbaßstück. Die kanonische Fuge Nr. 8 weist zumindest im Anfang viele Gemeinsamkeiten der Baßführung mit dem Kanon Nr. 13 auf, was fraglos auf die Zusammengehörigkeit dieser beiden Kanons hindeuten dürfte. In beiden erscheint darüber hinaus das Th. R. nicht als Cantus firmus.

Kanons ohne C. f.:

- 2 Kanons für 2 hohe und 1 tiefe Stimme Nr. 8 und 13
- 2 Kanons für 2 hohe bzw. 1 mittlere und 1 tiefe Stimme Nr. 3 und 10
- 1 Kanon für 2 hohe, 1 mittlere und 1 tiefe Stimme Nr. 11

Die Deutungs- bzw. Neuordnungsversuche des „Musikalischen Opfers“ lassen sich in 3 Gruppen einteilen:

1. Gruppe: Die originale Reihenfolge der Stücke wird nicht geändert und erfährt eine Deutung in einem bestimmten Sinne. Hierher gehören die Untersuchungen von A. Orel<sup>13</sup>, H. Husmann<sup>14</sup> und E. Schenk<sup>15 16</sup>.
2. Gruppe: Die originale Reihenfolge der Stücke erfährt nur geringfügige Änderungen. Hierher gehört die vorzügliche Urtextausgabe von H. Landshoff<sup>17</sup>.
3. Gruppe: Die originale Reihenfolge der Stücke wird nach bestimmten Gesichtspunkten entscheidend geändert. Hierher gehören die Neuordnungen des Werkes von H. Th. David<sup>18</sup>, H. J. Moser und H. Diener<sup>19</sup>, K. H. Pillney<sup>20</sup>, R. Gerber<sup>21</sup>, W. Graeser<sup>22</sup>, R. Vuataz<sup>23</sup>, E. Krieger<sup>24</sup> und I. Markevitch.

In der folgenden Übersicht über die verschiedenen Neuordnungen sind die Fassungen der in der 2. und 3. Gruppe erwähnten Forscher zusammengestellt:

Original	Landshoff 1937	David 1928	Moser-Diener <sup>25</sup> 1928	Pillney 1931 7	Gerber 1948	Graeser	Krieger 1930 7	Vuataz 1937	Markevitch 1952
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	13	4	13	2	8	2	3
3	10	4	3	2	3	3	13	3	2
4	11	5	10	5	11	4	12	4	5
5	3	6	11	6	10	5	2	5	4
6	4	7	8	7	8	6	3	7	10
7	5	12	12	12	12	7	4	8	8
8	6	13	4	13	2	8	5	10	6
9	7	3	2	3	5	12	6	6	7
10	8	10	5	10	4	13	7	13	11
11	9	11	6	11	6	10	10	11	12+13
12	12	8	7	8	7	11	11	12	
13	13	9	9	9	9	9	9	9	9

<sup>13</sup> Die Musik, Jg. 30, 1937/38, S. 82 ff. und 165 ff.

<sup>14</sup> Bach-Jahrbuch 1938, S. 56 ff.

<sup>15</sup> Anzeiger der phil.-histor. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1953, Nr. 3 (S. 51 ff.)

<sup>16</sup> Auf dem Deutschen Bachfest 1928 in Kassel wurde eine Fassung von J. Neyses aufgeführt. Laut Programmbuch handelt es sich hierbei jedoch lediglich um eine Instrumentation. Die Besprechung dieser Aufführung durch K. Ameln (Singgemeinde V. S. 11 f.) weist darauf hin, daß die spärlich vorhandenen Besetzungsvorschriften Bachs z. T. hierbei geändert wurden.

<sup>17</sup> Erschienen im Verlag C. F. Peters in Leipzig 1937.

<sup>18</sup> Bachfeier der Stadt Leipzig, Leipzig 1928; vor allem aber die ausgezeichnete Studie des Verfassers „J. S. Bach's Musical Offering; history, interpretation and analysis“, New York 1945.

<sup>19</sup> Jahrbuch der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Jg. 2, 1928/29, S. 56 ff.

<sup>20</sup> Herrn Prof. Pillney möchte ich für die freundliche Mitteilung seiner Fassung des Werkes verbindlichst danken.

<sup>21</sup> Das Musikleben, Jg. 1, 1948, S. 65 ff.

<sup>22</sup> Zeitschrift für Musik, Jg. 96, S. 339. Es handelt sich um einen nachgelassenen Aufführungsplan von W. Graeser, mitgeteilt von A. Heuß (zitiert nach Moser, a. a. O.).

<sup>23</sup> Ars Viva-Verlag (Hermann Scherchen), Zürich 1937.

<sup>24</sup> Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, Jg. 10, S. 111 ff. (Besprechung von O. Brodde). Ich danke Herrn Krieger für die mir außerdem gegebenen wertvollen Hinweise. Zur Fassung von Igor Markevitch, die erst nach Fertigstellung dieser Ausführungen bekannt wurde, vgl. Fußnote 39.

<sup>25</sup> H. Diener hat sich spätestens zur Aufführung des „Musikalischen Opfers“ auf dem 28. Deutschen Bachfest 1951 in Bremen der Fassung von R. Gerber angeschlossen.

## 1. Gruppe: Deutungsversuche der originalen Reihenfolge.

Orel: Das Werk zerfällt in 2 Teile, von denen der eine dem „horizontalen“ (kontrapunktischen) Prinzip (Nr. 1–11), der andere dem „vertikalen“ (Generalbaß-) Prinzip (Nr. 12 und 13) verhaftet ist. Die noch weiter unterteilbaren Großteile sind — jeder für sich — sukzessive entstanden und nicht vorher geplant. Jeder „Verarbeitung“ des Themas — gleichgültig, ob in strenger kontrapunktischer oder in freier Generalbaß-Setzweise — folgt als „Signet“ oder „Epigramm“ ein Kanon bzw. eine Kanongruppe.

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	} Fugenverarbeitung mit Epigramm	} 1	} I	
Nr. 2	<i>Can. perp. super Th. R.</i>				
Nr. 3–7	<i>Canones diversi . . .</i>	} kontrapunktische Variationenreihe mit der Wiederkehr des reinen Themas als Abschluß	} 2		
Nr. 8	<i>Fuga canonica</i>				
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	} Fugenverarbeitung mit Epigramm	} 3		
Nr. 10/11	2 Kanons <i>quaer. inv.</i>				
Nr. 12	<i>Sonata</i>	} Generalbaßverarbeitung mit Epigramm	} 4		} II
Nr. 13	<i>Canone perpetuo</i>				

Husmann: Das Werk zerfällt in 2 Teile, die sich inhaltlich mit den nacheinander fertiggestellten und an den König abgeschickten Sendungen Bachs decken. Jeder der beiden Teile gliedert sich in kanonische, nichtkanonische und — nur der 2. Teil — generalbaßverwendende Stücke.

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	Nichtkanonisches Klavierstück (Erstdruck: Querformat!)	} A	} I
Nr. 2–8	<i>Canones diversi . . .</i>	Kanonische Stücke (für Klavier unausführbar)	} B	
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	Nichtkanonisches Klavierstück (Autograph: Querformat!)	} A	} II
Nr. 10/11	2 Kanons <i>quaer. inv.</i>	Kanonische Stücke für 1 und 2 Klaviere	} B	
Nr. 12/13	<i>Sonata</i> und <i>Can. perp.</i>	freie Generalbaßstücke für Triobesetzung	} C	

Schenk: Das Werk schreitet analog der in den „Kunstbüchern“ G. B. Vitalis<sup>26</sup> und J. Theiles<sup>27</sup> gehandhabten Praxis vom strengen schulmäßig-kontrapunktischen Satz kontinuierlich bis zu freien Generalbaßstücken fort, ohne dabei in einzelne Unterteile zu zerfallen (reines „Progressionsprinzip“).

Bei Orel, Husmann und Schenk springt letzten Endes das gleiche Ergebnis heraus, das Schenk als Einziger mit seinem „Progressionsprinzip“ ausspricht. Von hier aus gesehen scheint dieser Versuch einer Deutung der einleuchtendste zu sein. Zieht

<sup>26</sup> G. B. Vitali, *Artificii Musicali*, Modena 1681.

<sup>27</sup> J. Theile, *Kunstbuch*, Naumburg 1691.

man aber in Betracht, daß bei seiner Betrachtungsweise alle satzmäßigen Unterscheidungsmerkmale innerhalb der Reihe der kontrapunktischen Stücke zwangsläufig fortfallen müssen, dann ist diese Deutung als „eine in der Schwierigkeit kontinuierlich fortschreitende Variationenreihe“ doch nicht ganz glücklich zu nennen. Orel und Husmann dagegen finden beide 2 – allerdings verschieden aufgebaute – Großteile und gelangen durch ihre – wiederum verschiedenen – Unterteilungen zu formalen Gliederungen, in denen jeder der beiden Großteile als eine Art „Reihung“ erscheint<sup>28</sup>.

Orel:

<u>Fuge + Epigr.</u>	<u>Var.-reihe + Fuge</u>	<u>Fuge + Epigr.</u>	<u>Gb.-Bearb. + Epigr.</u>
Th. Kanon	Kanon Th.	Th. Kanons	Th. Kanon
.....A.....	.....B.....	.....A.....	/ / .....C.....

Husmann:

<u>Nichtkanonisch</u>	<u>Kanonisch</u>	<u>Nichtkanonisch</u>	<u>Kanonisch</u>	<u>Generalbaß</u>
.....A.....	.....B...../	/.....A.....	.....B.....	.....C.....

Diese Deutungen sind jedoch als Grundlage für eine konzertmäßige Aufführung des Werkes denkbar ungeeignet, weil sie es offenbar ausgesprochen oder unausgesprochen mehr unter dem Gesichtspunkt eines Lehr- bzw. „Schau“-Werkes sehen und demzufolge zwangsläufig das Moment barocker Architektonik, wie es in allen Bachschen Spätwerken vorliegt oder doch mit Sicherheit als im Augenblick der Konzeption der Werke vorhanden gewesen angenommen werden darf, unberücksichtigt lassen müssen<sup>29</sup>.

2. Gruppe: Geringfügige Änderungen der originalen Reihenfolge.

Landshoff: Seine Fassung unterscheidet sich vom Original nur insofern, als die beiden Kanons Nr. 10 und 11, die ursprünglich dem 6st. Ricercar folgen, mit in den Ablauf der anderen Kanons einbezogen werden (vgl. obenstehende Übersicht). Da auch für diese Fassung die für die in der 1. Gruppe zusammengestellten Untersuchungen ermittelten Ergebnisse Gültigkeit besitzen, bedarf sie keiner näheren Stellungnahme.

3. Gruppe: Neuordnungsversuche.

Die hierher gehörigen Fassungen zerfallen in 2 Komplexe (s. u.: a–d und e–h). Beiden Komplexen ist ein formales „Rahmenprinzip“ gemeinsam, indem die beiden Ricercari Anfangs- bzw. Schlußfunktion übernehmen. Innerhalb dieses „Rahmens“ nehmen die Fassungen a–d eine Teilung der 10 Kanons in 2 Gruppen zu je 5 Kanons vor („Kontrapunkt-Kanons“ mit dem Th. R. als Cantus firmus und „thematische Kanons“ ohne Cantus firmus) und stellen die Triosonate zwischen diese beiden Gruppen, so daß sich ein über das Rahmenprinzip hinausgehendes „Symmetrieprinzip“ ergibt. Hierauf verzichten die Fassungen e–h.

<sup>28</sup> Diese „Reihung“ als formales Bauprinzip würde der Schenkschen Variationen-„Reihe“ nicht widersprechen.  
<sup>29</sup> Die von Husmann gleichzeitig angeschnittene Frage der Aufführbarkeit für Klavier und damit die Frage nach der Instrumentation überhaupt soll hier, da es sich um eine Betrachtung der formalen Zusammenhänge handelt, offengelassen werden.



a) David<sup>30</sup>: An erster Stelle steht die Gruppe der Kanons mit dem Thema als Cantus firmus; in der der Triosonate folgenden Kanongruppe tritt das Thema dann aus seiner Unberührtheit heraus<sup>31</sup>. Dieses Symmetrieprinzip mit gleichzeitig innewohnender Steigerung ist konsequenterweise auf die Aufeinanderfolge der Kanons innerhalb der beiden Gruppen angewendet.

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>		I
5 Kanons mit C. f.:			
Nr. 2	<i>Can. perp. super Th. R.</i>	„unendlicher“ Kanon	} II
Nr. 4	<i>Canon a 2 V. in Unis.</i>	einfacher Kanon	
Nr. 5	<i>Canon a 2 per Mot. contr.</i>	1 Komplikation	
Nr. 6	<i>Canon a 2 per Augm. c. M.</i>	2 Komplikationen	
Nr. 7	<i>Canon a 2 (per tonos)</i>	„endlicher“ Kanon	
Nr. 12	<i>Sonata</i>		III
5 Kanons ohne C. f.:			
Nr. 13	<i>Can. perp. (Spiegelkanon)</i>	„unendlicher“ Kanon	} IV
Nr. 3	<i>Canon a 2 (Krebskanon)</i>	hohe Instrumente	
Nr. 10	<i>Canon a 2 (Gegenbewegung)</i>	tiefe Instrumente	
Nr. 11	<i>Canon a 4</i>	hohe und tiefe Instrumente	
Nr. 8	<i>Fuga Canonica</i>	„endlicher“ Kanon	
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>		V

Symmetrieachse ist die Triosonate und in ihr der 2. Satz (Allegro). Symmetrische Gegenüberstellung mit gleichzeitig innewohnender Steigerung liegt vor zwischen den Ricercari (3stimmig — 6stimmig), den Kanongruppen (Thema unberührt — Thema einbezogen), den Eckstücken beider Kanongruppen („unendlich“ — „endlich“).

Symmetrische Entsprechung liegt vor zwischen den Anfangsstücken beider Kanongruppen (beide ausdrücklich als „perpetuus“ bezeichnet<sup>32</sup>),

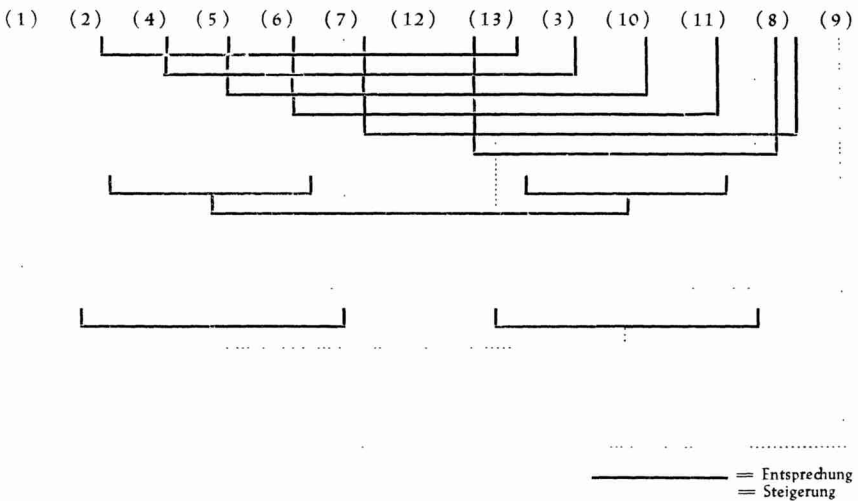
<sup>30</sup> Da es sich offensichtlich um die chronologisch früheste Fassung handelt, darf man annehmen, daß sie den Fassungen b—d als Vorbild gedient hat — jedenfalls läßt die Übernahme des Symmetrieprinzips mit der Triosonate als Symmetrieachse darauf schließen. Um so unverständlicher bleibt die z. T. völlig andere Anordnung der einzelnen Kanons in den Fassungen b und c. — Erst nach der Fertigstellung dieser Ausführungen wurden dem Verf. durch die freundliche Hilfe von Herrn Prof. Johann Nepomuk David — wofür ihm an dieser Stelle gedankt sei — nähere Einzelheiten von dessen Fassung bekannt. J. N. David verfährt ebenfalls nach dem Symmetrieprinzip: 3st. Ricercar — Triosonate — 6st. Ricercar. Was die Kanons anbelangt, teilte er mir mit: „... die Canons wurden geordnet nach den Möglichkeiten, die das Thema selbst entbietet; und dann nach den canonischen Contrapunkten, wobei die Stücke geordnet wurden nach dem Zeitabstand, in dem die C(ontra)p(unkte) einsetzen...“ — Übrigens betont J. N. David, daß es sich bei seiner Fassung um keine selbständige Arbeit handele, sondern er lediglich nach den Anregungen und Vorschlägen seines Wiener Lehrers Joseph Labor vorgegangen sei.

<sup>31</sup> Diese doppelte Beziehung zwischen den beiden Kanongruppen — symmetrische Entsprechung mit gleichzeitiger Steigerung — entspricht der diastisch-zyklischen Gestalt des 1. Allegros der Triosonate, das damit zum eigentlichen Mittelpunkt des ganzen Werkes wird.

<sup>32</sup> Auch die Kanons Nr. 4—6, 10 und 11 sind ihrem Wesen nach „ewige“ Kanons, nur sind sie nicht als solche bezeichnet.

- den Mittelteilen beider Kanongruppen (Steigerung vom satz- bzw. klangmäßig Einfachen — 2-Stimmigkeit — zum Schwierigeren — 4-Stimmigkeit),
- den 2. Stücken beider Kanongruppen (Einklang bzw. Krebs),
- den 3. Stücken beider Kanongruppen (Gegenbewegung),
- den 4. Stücken beider Kanongruppen (Koppelung zweier vorher einzeln angewandter Satz- bzw. Klangtechniken),
- den 5. Stücken beider Kanongruppen (Kanon in der Quinte bzw. Fuga... in Epiadiapente),
- den Eckstücken der 2. Kanongruppe (jeweils am Anfang zeigen sich gewisse Übereinstimmungen in der Baßführung<sup>33</sup>).

Zwischen den einzelnen Stücken des gesamten Werkes herrscht eine Vielzahl von Beziehungen, die die Davidsche Fassung deutlich sichtbar macht.



b) Moser/Diener: Die Zählung der Stücke nach dem Erstdruck weicht erheblich von der originalen Reihenfolge ab. Die Neufassung, „deren Ordnungsprinzip für sich selbst sprechen wird“<sup>34</sup>, gliedert folgendermaßen:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	I
Nr. 13/3/10/11/8	5 Kanons über das <i>thema regium</i>	II
Nr. 12	Triosonate	III
Nr. 4/2/5/6/7	5 Kanons über den jeweiligen Kontrapunkt mit dem <i>thema regium</i> als c. f.	IV
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	V

<sup>33</sup> Diese Beziehung motiviert in genügender Weise die von David für beide Stücke geforderte gleiche Besetzung.

<sup>34</sup> Zitiert nach Moser, a. a. O.

Bei den Kanons „über“ das Th. R. handelt es sich nicht um Bachs „*Canones . . . super Th. R.*“, sondern um die „*. . . Elaborationes . . .*“; dagegen sind die Kanons „über den jeweiligen Kontrapunkt . . .“ in Wirklichkeit Bachs „*Canones diversi super Th. R.*“. Im Einzelnen wird übersehen, daß der Canon perpetuus Nr. 13 im Erstdruck der Sonate folgt und auch die gleichen Instrumente wie diese erfordert. Schon aus diesem Grunde wären beide Kanongruppen besser miteinander vertauscht worden, um so mehr, als für den Hörer wie auch für den Seher des Werkes — wenn man dieses einmal als „Schaumusik“ betrachtet — Kanons, in denen das eigentliche Thema des Ganzen in abgewandelter Form erscheint, doch erst motiviert sind, wenn zuvor das Thema selbst als Ganzes und in unveränderter Form, also in der Gestalt eines Cantus firmus aufgetreten ist<sup>35</sup>. Das würde dann dem nur von der Triosonate unterbrochenen Ablauf der 10 Kanons eine sich immer mehr steigende Entwicklung in der Art einer Variationenkette gegeben haben<sup>36</sup>. Auch gegen die Ordnung der Kanons innerhalb der Gruppen ist einiges einzuwenden: wird im Großen — vom ganzen Werk her gesehen — bei der Gliederung ein bestimmtes Prinzip — in diesem Falle das der Symmetrie — nicht nur angestrebt, sondern auch konsequent durchgeführt, so hätte diesem Verfahren entsprochen werden müssen, indem wiederum ein bestimmtes Prinzip — wobei es offen bleiben kann, welches — bei der Gliederung der Kanongruppen in sich anzuwenden gewesen wäre. Beginnt die 1. Kanongruppe mit einem Canon perpetuus, so ist z. B. nicht einzu- sehen, weshalb nicht auch die 2. Gruppe mit einem solchen beginnen sollte, zumal der hier in Frage kommende Canon Nr. 2 im Erstdruck die Reihe der *Canones diversi* eröffnet und im übrigen durch den ihm innewohnenden Charakter einer französischen Ouvertüre zu einem Eröffnungstück geradezu praedestiniert erscheint. c) Pillney: Seine Fassung unterscheidet sich von der eben besprochenen Mosers insofern grundlegend, als die Kanongruppen als Ganzes miteinander vertauscht worden sind, so daß ein sinnvoller Zusammenhang entsteht. Die Anordnung der einzelnen Kanons innerhalb der Gruppen ist jedoch die gleiche wie bei Moser. d) Gerber: Das hervorstechendste Merkmal dieser Fassung ist die Übertragung des Symmetrieprinzips im großen auf die Anordnung der einzelnen Kanons innerhalb der beiden Kanongruppen.

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	I
5 Kanons, deren Melodik aus dem „ <i>thema regium</i> “ entwickelt ist:		
Nr. 13	3-Stimmigkeit	} II
Nr. 3	2st. Krebs f. hohe Instr.	
Nr. 11	4-Stimmigkeit	
Nr. 10	2st. Spiegel f. tiefe Instr.	
Nr. 8	3-Stimmigkeit	
Nr. 12	<i>Sonata</i>	III

<sup>35</sup> Vgl. hierzu F. Smend (Bach-Jahrbuch 1933, S. 17): „... daß jeder . . . thematische Canon ein tiefer in den Gegenstand eindringendes Geschehen ist, als der künstlichste Cp.-Canon es sein kann, denn es bedeutet eine weit größere Intensität, wenn der Kanonvorgang von dem thematischen Kern des Ganzen Besitz ergreift, als wenn er die innerlich davon nicht berührte Hauptsache nur begleitet . . .“.

<sup>36</sup> Einer solchen sich immer mehr steigenden Variationenreihe würde dann — wie bei David (a. a. O.) — als krönender Abschluß das Thema in der Urgestalt (*Ricercar a 6*, Nr. 9) folgen: vgl. hierzu Orels Deutung (s. o.).

5 Kanons mit dem „*thema regium*“ als Cantus firmus:

Nr. 2	C. f. verkürzt Mittelstimme	} IV
Nr. 5	C. f. verkürzt Oberstimme	
Nr. 4	C. f. normal Unterstimme	
Nr. 6	C. f. verziert Mittelstimme	
Nr. 7	C. f. verziert Oberstimme	
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	V

Bei der an und für sich konsequenten Übertragung des Symmetrieprinzips ist hier lediglich einzuwenden, daß dies bei der 2. Kanongruppe nicht ganz gelungen ist. Handelt es sich bei der 1. Gruppe um eine echte Symmetrie um die Mittelachse des 4st. Kanons Nr. 11 herum — Kriterium ist lediglich die Stimmzahl —, so kann davon bei der 2. Gruppe nicht die Rede sein, da um das Zentrum des Kanons Nr. 4 herum unter Berücksichtigung der von Gerber herangezogenen Gesichtspunkte (Beschaffenheit des Cantus firmus sowie sein Platz innerhalb des 3st. Satzes) sich je ein Block von 2 Kanons, aber nicht zwei einzelne Kanons anordnen lassen, wie es eine echte Symmetrie erfordern würde (1. Gruppe: a-b-c-b-a, dagegen 2. Gruppe: ab-c-ab). Jedoch werden durch die Vorwaltung eines gemeinsamen Prinzips bei der Großgliederung wie bei der Kleingliederung die Mängel der Moserschen Fassung gewissermaßen richtiggestellt. Bestehen bleibt jedoch m. E. die unlogische Anordnung der Kanongruppen als Ganzes (s. o.).

e) Graeser:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	(A)
Nr. 2–8	7 Kanons	(B)
Nr. 12	Triosonate	} (C)
Nr. 13	<i>Canone perpetuo</i>	
Nr. 10/11	2 Kanons	(B)
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	(A) <sup>37</sup>

f) Vuataz:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	(A)
Nr. 2–5 und 7	5 Kanons	} (B)
Nr. 8, 10, 6, 13, 11	5 Kanons	
Nr. 12	Triosonate	
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	(A)

Eine Anordnung wie diese entbehrt m. E. völlig jedes logischen Zusammenhangs. Nach welchen Gesichtspunkten diese Teilung der 10 Kanons in 2 Komplexe vorgenommen worden ist, konnte nicht ermittelt werden (wie auf den ersten Blick hin sichtbar, hat sie jedenfalls nichts mit der Einteilung nach dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein eines Cantus firmus zu tun)<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Wo hier — verglichen mit der Moserschen Fassung — ein „gleichsinniger“ Aufführungsentwurf, wie Moser feststellt, vorliegt, ist nicht zu ermitteln.

<sup>38</sup> Gemeinsamkeiten mit der Davidschen Fassung, die dieser (a. a. O.) angibt, liegen lediglich in der Instrumentation vor. Von den 13 Stücken des Werkes instrumentiert Vuataz 7 in der gleichen Weise wie David.

## g) Krieger:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	(A)	}	I
Nr. 8	<i>Fuga canonica</i>	(B)		
Nr. 13	<i>Canone perpetuo</i> (Spiegelkanon)	}	}	II
Nr. 12	Triosonate			
Nr. 2–7	} 8 Kanons	}	}	
Nr. 10/11				
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	(A)		

h) Markevitch<sup>39</sup>:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	(A)	}	Thema mit Variationen	
Nr. 3	<i>Canon a 2</i> (Krebskanon)	}			(B)
Nr. 2	<i>Canon perpetuus super Th. R.</i>				
Nr. 5	<i>Canon a 3 per Mot. contr.</i>	}			(C)
Nr. 4	<i>Canon a 2 Viol. in Unis.</i>				
Nr. 10	<i>Canon a 2</i> (Gegenbewegung)	}			
Nr. 10	<i>Canon a 2</i> (Gegenbewegung), Umkehrung des Vorigen				
Nr. 8	<i>Fuga canonica in Epiadiapente</i>	}			
Nr. 6	<i>Canon a 3 per Augmentationem c. m.</i>				
Nr. 7	<i>Canon a 4 (per tonos)</i>	}			
Nr. 12 + 13	Triosonate und <i>Canon perpetuus</i> : Largo-Allegro, Andante, Can. perp., Allegro				
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	(A)			

Die Fassungen e–h sind im Grunde genommen nur mehr oder weniger einschneidende Änderungen der originalen Reihenfolge. Sie weichen von dieser nur dadurch ab, daß das 6st. *Ricercar* als Schlußstück erscheint und der Triosonate eine gewisse Sonderstellung eingeräumt wird. Innerhalb des von den beiden *Ricercari* gebildeten Rahmens sind sie bemüht, die originale Folge der Kanons möglichst beizubehalten bzw. (Vuataz) diese als geschlossenen Block zu bringen. Graeser versucht bereits, der Triosonate eine Art Zentralstellung zu geben, muß aber infolge seiner die originale Folge berücksichtigenden Tendenz scheitern, da sich kein richtiges Gleichgewicht ergibt. Kriegers Ordnungsversuch ist dagegen als der von den Fassungen e–h glücklichste Versuch anzusprechen. Er macht aus der Not eine Tugend, verzichtet auf einen Mittelpunkt und bringt statt dessen nur 2 Teile (3st. *Ricercar* und „Generalbaßstücke“ — kontrapunktische Stücke und 6st. *Ricercar*)<sup>40</sup>. Lediglich die Fassung h bildet hiervon eine Ausnahme. Sie benutzt zwar ebenfalls die beiden *Ricercari* als Rahmen des Ganzen, bringt die Kanons als geschlossenen Block (wobei nicht einzusehen ist, weshalb gerade der Canon Nr. 10 in umgekehrter Form eingeschoben wird), dem die Triosonate folgt. Die vorgeschlagene Lösung, den wie

<sup>39</sup> J. S. Bach, Das musikalische Opfer, Orchesterfassung von Igor Markevitch, Hawkes & Sons, Ltd., London (Boosey & Hawkes), 1952.

<sup>40</sup> Die Hauptstärke dieser Bearbeitung scheint mir jedoch in der sehr differenzierten, „registermäßigen“ Instrumentation zu liegen; vgl. hierzu C. Heinzen (Die Musik, Jg. 25, 1932/33, S. 897 ff.).

die Triosonate instrumentierten Canon perpetuus Nr. 13 als 3. Satz in den Ablauf der Sonate einzuschieben, wirkt im ersten Augenblick verblüffend; es ist jedoch ein gefährliches Unterfangen, den inneren Zusammenhang eines Stückes wie der Triosonate durch Einschreibungen zu zerstören. Die Kanons sind ohne Berücksichtigung von Stimmzahl, Cantus firmus, Überschriften wie Canon perpetuus usw. ausschließlich nach dem Gesichtspunkt der musikalischen Wirkung geordnet, wie denn auch in dieser Fassung die Hauptstärke in der äußerst wirksamen Instrumentation zu suchen ist.

Von diesen insgesamt acht Fassungen, die in den Kreis eingehenderer Betrachtung gezogen wurden, sind es nur zwei, die dem Werk einen sinnvollen Zusammenhang geben und deshalb für eine konzertmäßige Aufführung in erster Linie in Frage zu kommen scheinen. David und Gerber berücksichtigen unter Zugrundelegung eines bestimmten Bauplanes formale, architektonische und satztechnische Kriterien am konsequentesten<sup>41</sup> und kommen daneben durch die Vermeidung jeder Gleichförmigkeit dem Hörer am meisten entgegen. Davids Studie (s. o.) über das Werk erörtert grundlegend alle auftauchenden Probleme. Sowohl David als auch Gerber haben für die Stellung der Kanons innerhalb der beiden Kanongruppen jeweils einheitlich ein bestimmtes Prinzip angewandt: David gibt jeder Gruppe einen Rahmen, der einen Steigerungsmittelteil umschließt, während Gerber jeweils einen Canon innerhalb jeder Gruppe als Höhepunkt und damit gleichzeitig als Symmetrieachse ersehen läßt. Da sich gegen Gerbers Verfahren im Einzelnen (s. o.) einige Bedenken geltend machen lassen, soll abschließend folgende Gliederung vorgeschlagen werden:

Nr. 1	<i>Ricercar a 3</i>	I
	5 Kanons mit C. f.:	
Nr. 2	} wie bei David: } gegensätzliche Entsprechung der } Eckstücke, Steigerung innerhalb } der Mittelgruppe	} II
Nr. 4		
Nr. 5		
Nr. 6		
Nr. 7		
Nr. 12	Triosonate	III
	5 Kanons ohne C. f.:	
Nr. 13	} wie bei Gerber: } reines Symmetrieprinzip in } Bezug auf die Stimmzahl	} IV
Nr. 3		
Nr. 11		
Nr. 10		
Nr. 8		
Nr. 9	<i>Ricercar a 6</i>	V

Beide Kanongruppen stehen (s. o.) in doppelter Beziehung zueinander, was durch die Gegenüberstellung von Steigerung und Symmetrie unterstrichen werden würde<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Wichtig ist, daß sich dies erreichen läßt, ohne dem Werk Gewalt anzutun.

<sup>42</sup> Diese Gegenüberstellung müßte allerdings auch in der Instrumentation ihren Ausdruck finden. — Setzt man voraus, daß in den meisten Fällen für eine Aufführung nur ein Streichorchester als Grundlage des Klangapparates zur Verfügung steht, so scheint bei Benutzung der Davidschen Fassung folgende, die oben erwähnten