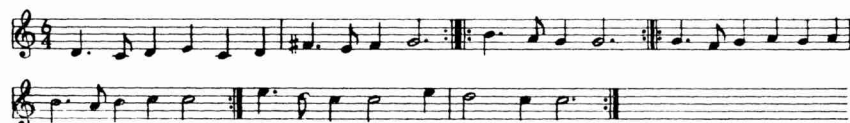


nischer Vokalmusik beträchtlich war (Brief vom 6. Januar 1667). Nun ist es interessant, daß, wenn wir unserem Ms. trauen dürfen, die Kaiserin auch Interesse an einheimischer Wiener Musik hatte. Dieses Interesse wird mit der volkstümlichen Tätigkeit des Kapellmeisters Schmelzer in Verbindung zu bringen sein. Es handelt sich entweder um Lieblingsstücke der Kaiserin oder um ihre eigenen Kompositionen. Der erste Teil der Suite ist fast identisch mit Schmelzers „Gavotta Tedesca“ (DTÖ, S. 58), während der vierte Tanz der kaiserlichen Suite mit dem St.M.W., S. 142, mitgeteilten Stück eng verwandt ist. Ich stelle gegenüber Schmelzer:



Margareta:



Ich vermute, daß Schmelzer, der ja die Tänze zu allen Hoffestlichkeiten und Faschingsunterhaltungen, sowie zu allen Opernballetten schrieb, der Lieblingskomponist der Kaiserin geworden war. Wie dem auch sei, wir sehen, daß die österreichische Hocharistokratie ein Exponent der volkstümlichen Musik war. So wie sich die Wiener Adligen des Barock zum Rahmen ihrer Geselligkeit die „Bauernhochzeit“ und „Wirtschaft“ wählten, so wie sie ihre Konversation im Wiener Dialekt führten, so wie sie auch den volkstümlichen Hofprediger Abraham a Santa Clara zu ihrem Liebling machten, so wurde in den Musikzimmern des österreichischen Kaiserpaares und der Erzherzöge und Erzherzoginnen volkstümliche Wiener Musik gemacht. Unser Manuskript ist ein Dokument dieser Kultur, auf der zum Teil der Stil der Wiener Vorklassiker und Klassiker beruht.

Die Handschrift zeigt noch andere Seiten aristokratischer Hausmusikpflege, die bei anderer Gelegenheit erörtert werden mögen. Diesmal kam es mir nur auf die Hervorhebung des Volksmusikalischen an.

ZWEI FUGEN AUS DEM WOHLTEMPERIERTEN KLAVIER IN NEUER BELEUCHTUNG

VON LUDWIG MISCH

Im Folgenden werden zwei Fugen aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers einer neuen Untersuchung auf ihre Form hin unterzogen. Eine solche Arbeit scheint der Rechtfertigung zu bedürfen. Denn kein Werk der Musikkultur wird ja zum Studium der Fuge mehr verwendet als

das Wohltemperierte Klavier und insbesondere dessen erster Band. Wie sollte es da noch Neues zu entdecken geben?

Es sei deshalb daran erinnert, daß erst Busoni die Form zweier Fugen des Wohltemperierten Klaviers (e-moll und fis-moll des I. Teils) richtig erkannt und entgegen der herrschenden Meinung vom dreiteiligen Schema ihre Zweiteiligkeit klargestellt hat¹. Aber auch Busoni hat noch nicht alle Formprobleme geklärt, die von Riemann („Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier“) oder Iliffe („Forty-eight preludes and fugues of Joh. Sebastian Bach analysed for the use of students“) unbefriedigend, widerspruchsvoll oder zum Widerspruch herausfordernd beantwortet worden sind. Und wer sich nicht damit begnügt, in einer Fuge die „Durchführungen“ zu zählen und einem konventionellen Schema anzupassen, sondern das Bedürfnis fühlt, im musikalischen Werk die formbildende Idee zu verstehen, wird Nachprüfungen vermeintlich „gesicherter Ergebnisse“ auf diesem Gebiet mit weniger Befremdung entgegennehmen. Die beste Rechtfertigung der folgenden Aufsätze aber werden hoffentlich ihre Ergebnisse sein.

I. Die d-moll-Fuge

Riemann, Iliffe und Busoni unterlegen übereinstimmend der d-moll-Fuge einen dreiteiligen Plan. Aber Iliffe, der den Anfang des zweiten Teils (Modulatory Section) in Takt 8 und den des dritten Teils (Recapitulatory Section) in Takt 39 ansetzt, sieht die Disposition anders als Riemann und Busoni, die den Mittelteil von Takt 13 bis 20 rechnen. Unter Voraussetzung des dreiteiligen Schemas lassen sich beide Auffassungen begründen, das heißt aber zugleich: Keine von beiden kann beanspruchen, als die richtige oder auch nur als die besser überzeugende anerkannt zu werden.

Sollte Bachs Formgebung wirklich so „problematisch“ sein, daß sie nur mehr oder weniger subjektive Deutungen, nicht aber eine unbezweifelbare Feststellung des ihr zugrunde liegenden Planes zuläßt? Oder ändert sich das Bild, wenn die Betrachtung unabhängig von einer vorgefaßten Lehrmeinung, dafür aber mit vermehrter Sorgfalt vorgenommen wird? Schon Busoni hat bei seiner Analyse etwas gesehen, was Riemann und Iliffe entgangen ist. Er stellt nämlich fest, daß die Taktgruppen 17 bis 20 und 39 bis 42 „vollkommen symmetrisch“ sind, und zwar ist die zweite (tonische) „eine genaue Transposition der ersten (Dom.)“. Er erwähnt außerdem in seiner Formübersicht ausdrücklich die Vollkadenz („close in dominant key“), mit der die erste der bezeichneten Taktgruppen schließt. Aber er hat die entdeckten Spuren nicht weiter verfolgt und dadurch nicht genug gesehen. Indem er an den Nachweis der aufgefundenen Parallelstellen die Bemerkung knüpfte „This method of proce-

¹ Entsprechendes glaubt Verf. in seinem Aufsatz „Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier“ (Musikforschung Jg. 1 Heft 1) für die c-moll-Fuge des I. Bandes nachgewiesen zu haben.

ture, so frequently employed by Bach, is important as typical of the sonata-form later evolved“, verlor er den Weg: die Blickrichtung auf die „spätere“ Sonatenform ließ ihn das Nächstliegende vergessen, die „altklassische“ Sonatenform des Bach-Zeitalters.

Was Busoni nicht gesehen oder nicht beachtet hat, ist nun nachzuholen: 1. Die Oberstimme der Takte 30 bis 35 ist die Quarttransposition der Baß-Stimme der Takte 9 bis 14. In den Takten 36 bis 38 ist dieser Parallellauf zwar unterbrochen, bis mit Takt 39 die von Busoni aufgewiesene Quarttransposition des Gesamtinhalts der Taktgruppe 17 bis 20 einsetzt; dafür aber greift in den übersprungenen Takten eine andere Art der Analogiebildung Platz: vom 2. Viertel Takt 36 bis zum 1. Achtel Takt 38 stellt der Baß sich als leicht variierte Wiederholung des Baßverlaufs vom 2. Viertel Takt 15 bis zum 1. Achtel Takt 17 dar. Man darf also schon vor eingehenderer Untersuchung und Vergleichung dessen, was sich in den Takten 9 bis 16 und 30 bis 38 am gemeinsamen Leitfaden abspielt, feststellen, daß zwei große Abschnitte der Fuge (Takt 9 bis 20 bzw. Anfang 21 und Takt 30 bis 42 bzw. Anfang 43) in Parallelbildung angelegt sind.

2. Die scharf gliedernde Vollkadenz in der Dominanttonart Takt 20/21, die mit derselben Kadenz in der Haupttonart am Schluß der Fuge korrespondiert, liegt fast genau in der Mitte der Gesamtlänge von 44 Takten. Man braucht kaum mehr zu sehen, um zu erkennen, daß die Fuge zweiteilig disponiert ist. Die weitere Analyse hat dieses Resultat nur noch zu bestätigen, indem sie das bald strenge, bald freiere und mitunter steigernde Symmetrie-Verhältnis der beiden Teile in allen Einzelheiten nachweist.

Der I. Teil wird durch ein dreiteiliges Zwischenspiel, das A genannt sei, in zwei Hauptabschnitte gegliedert. Der erste enthält die übervollständige Exposition, der zweite zwei durch ein eintaktiges Zwischenspiel (B) getrennte Engführungen je zweier Stimmen.


Der II. Teil weist, wie zur Vereinfachung der Darstellung vorweggenommen werden darf, die gleiche Hauptgliederung durch ein dem Zwischenspiel A eng verwandtes Zwischenspiel auf, und der zweite Abschnitt des II. Teils unterscheidet sich von dem des I. Teils dem Grundriß nach nur durch eine Verkürzung der ersten Engführung und ein längeres (dreitaktiges) Zwischenspiel zwischen dieser und der zweiten. Daß auch die beiden ersten Abschnitte einander entsprechen und worauf ihre Kongruenz beruht, kann erst bei näherer Betrachtung klar werden.

*

Da das auf dem Quintton endende Thema „real“ beantwortet wird, läßt die Exposition der ersten Aufstellung von Dux und Comes ein eintaktiges Zwischenspiel folgen, das zur Einsatz-Tonart des zweiten Thema-Paares zurückmoduliert. Der „überzählige“ Auftritt, der sich, so dicht wie der Comes, an den zweiten Dux anschließt (Takt 8), zeigt

übrigens eine so auffallend veränderte Zeichnung, daß es auf den ersten Blick fraglich scheint, ob diese Gestalt noch das Thema selbst verkörpert oder schon eine zwischenspielmäßige Zerlegung in Motive darstellt². Aber die Logik der Beziehung zu den benachbarten Formelementen und die Eindeutigkeit der „Parallelstelle“ überzeugen, daß die Variante wirklich für das Thema steht. Den Schluß der Exposition zu sequenzmäßiger Weiterführung aufgreifend, verwendet *Zwischenspiel A* zwei Takte hindurch³ das Schlußmotiv des Themas nebst dem ihm zugehörigen Fragment des 1. „Kontrapunkts“ und einem ergänzenden Motiv, das abwechselnd den Terzschrift des Thema-Bruchstücks in der Untersexta und die Sechzehntelbewegung des „Kontrapunkts“ in der Oberterz (Dezime) verdoppelt. Der 3. Takt des *Zwischenspiels* (Takt 12) zeigt — in Ankündigung des Folgenden — unter einer „liegenden Stimme“ die Umkehrung des Thema-Kopfes, kontrapunktiert durch eine (dem 2. Takt des Themas ähnliche) Phrase, in der die beiden zuvor „vertikal“ verknüpften Motive jetzt „horizontal“ verbunden sind.

Die Dominanttonart, in die *Zwischenspiel A* (mit Stauung durch Vorhalt) einmündet, beherrscht den zweiten Abschnitt. Die erste der beiden Engführungen, die sich zwischen Ober- und Mittelstimme abspielt, verklammert die Quintstransposition des Themas, die zum Unterschied vom Comes die Durterz verwendet, mit einer auf der Dominant-Quinte einsetzenden Umkehrung. Da diese, aus ihrer Tonart ausbrechend, in der Subdominante der Haupttonart (neapolit. Sextakkord) anlangt, bedarf es des kurzen *Zwischenspiels B*, um die Dominanttonart wiederzugewinnen. Sie wird durch die zweite Engführung, die das Thema wieder in Urgestalt bringt, gründlich befestigt: zwei Zwillingsvarianten des Comes⁴ überlagern sich in Baß- und Mittelstimme und führen zu einer a-moll-Schlußkadenz.

Warum das eintaktige Bindeglied zwischen den beiden Engführungen einen Erkennungsbuchstaben erhalten hat, wird sich bei Betrachtung des II. Teils zeigen. Schon jetzt aber ist auf das Motiv „m“ im Rhythmus  hinzuweisen, das den Schluß der ersten Engführung mit dem Anfang des *Zwischenspiels* in der Oberstimme (Takt 16) vernietet und hier zum ersten und vorläufig einzigen Mal erscheint.

*

Der dominantisch beginnende II. Teil bringt zu Anfang zwei durch ein *Zwischenspiel* getrennte Engführungen mit je drei Thema-Auftritten. In der ersten Engführung wird die Dominantstransposition des Themas (mit Durterz) überwölbt durch ihre Umkehrung,

² Auf der Quinte des Dominantklanges einsetzend, springt das Thema unter Terzstransposition seines Sechzehntelmotivs in die Harmonie des Neapolitan. Sextakkords.

³ Da das Thema auftaktig ist, ist auch das *Zwischenspiel* auftaktig. Zur Vereinfachung der Darstellung sei aber Zählung nach vollen Takten erlaubt, soweit nicht speziell Rhythmisch-Metrisches in Frage steht.

⁴ Der Baß verwendet zuerst die originale Moll-, dann die Durterz, die Mittelstimme erst die Dur- und dann die Mollterz.

unter der eine auf der Terz einsetzende Umkehrung des Dux hinzutritt⁵. Die andere Engführung verkoppelt zwei auf der Quinte eintretende Umkehrungen des Dux (die zweite mit Durterz im Sechzehntelmotiv) durch die Urfassung des Dux.

Das bedeutet zunächst eine Steigerung in der Ausnutzung der schon zuvor aufgebotenen Kunstmittel der Umkehrung und der Engführung. Im besonderen erscheinen die beiden dreigliedrigen Engführungen als gesteigerte Weiterbildungen der vorangehenden zweigliedrigen, denn die erste dreigliedrige (Takt 21—23) wächst aus einer stimmvertauschenden Wiederholung der ersten zweigliedrigen (Takt 13—15) heraus:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Takt 13-15' and the bottom staff is labeled 'Takt 21-23'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'r', 'sua', and 'frei'. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

und wie die zweite zweigliedrige (Takt 17—19) zwei Zwillingvarianten des Comes ineinanderschlingt, so liegen der zweiten dreigliedrigen (Takt 27—31) zwei entsprechende Zwillingvarianten der Umkehrung des Dux (auseinandergefaltet!) zugrunde:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Takt 17-19' and the bottom staff is labeled 'Takt 27-31'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'r', 'sua', and 'frei'. The top staff has a bass clef and the bottom staff has a treble clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Da nach der Gruppe der dreigliedrigen Engführungen die schon erwähnte (und später noch näher nachzuweisende) Parallelität der beiden Teile beginnt, ist nun klarzustellen, wie diese Engführungspartie sich gestaltlich zu der Exposition verhält, der sie räumlich entspricht. Erstens liegt das tonartliche Kontrastverhältnis der zweiteiligen Sonatenform vor: während die Exposition die Haupttonart repräsentiert, nimmt die ihr gegenüberliegende Engführungspartie die Dominanttonart zum Ausgangspunkt einer Rückmodulation, die über die alterierte Tonika zur Subdominante der Haupttonart führt. Funktionell bildet je eine der Engführungen das symmetrische Gegenspiel je eines Themenpaares der Exposition:

⁵ Nach den Ausgaben von Kroll, Busoni und Stade hat der Baß zwei Einsätze. Es scheint logischer, anzunehmen, daß die Mittelstimme den ersten Einsatz hat.

Exposition

1. Dux — Comes
T — D
2. Dux — Thema-Variante
T — (... S — D) — T

Engführungen

1.
D — T
2.
D — (T alter.) — S.

Mehr noch: beide Engführungen haben trotz ihrer drei Thema-Auftritte den gleichen metrischen Grundriß wie die Themenpaare der Exposition:

Grundriß der Engführung
Takt 21-25



Grundriß d. Engführung
Takt 27-31
s. im vorhergehenden
Notenbeispiel

So ist der erste Abschnitt des II. Teils als eine zugleich kontrastierende und gesteigerte Nachbildung der Exposition zu verstehen, gleich dieser zweigeteilt durch ein Zwischenspiel, das zum Ausgleich der Zusammendrängung dreier Thema-Auftritte in dem ursprünglich zweien zugemessenen Raum etwas länger ist als das der Exposition.

Mit dem letzten Takt dieses Abschnitts (Takt 30) beginnt in der Oberstimme die erwähnte Quarttransposition der Baß-Stimme des ersten Teils (von Takt 9 ab). An diesem Faden entwickelt sich das im folgenden Takt anschließende *Zwischenspiel* nach dem Muster von *Zwischenspiel A*, mit den Besonderheiten, daß es, an eine Umkehrung des Themas anknüpfend, dessen Schlußmotiv in Umkehrung verwendet und das (im Kontrapunkt der Duodezime eingesetzte) Ergänzungsmotiv der Mittelstimme entsprechend verändert, dagegen im Schlußtakt (33) den Kopf des Themas in gerader Bewegung (von der Terz aus) nachbildet (statt der Umkehrung im analogen Takt 12).

Von den beiden *Engführungen*, die diesem nunmehr als *A'* zu bezeichnenden *Zwischenspiel* noch folgen, ist die erste das getreue, nur um einen Takt verkürzte tonische Gegenbild der dominantischen nach *Zwischenspiel A*; sogar die Durterz in Thema und Umkehrung ist beibehalten. Da diese Alteration aber die Tonika in eine Dominante der Subdominante verwandelt, kann das *Zwischenspiel*, verfrüht einsetzend, die Baßlinie der Parallelstelle (2. Viertel Takt 15) aufgreifen, um sie zu einer Modulation zu benutzen, die dem Wege von *Zwischenspiel B* folgt, aber über die Dominante hinaus bis zur Tonika führt. Um die Ähnlichkeit der beiden *Zwischenspiele* noch zu verstärken, verbindet sich das früher hervorgehobene Motiv *m* mit der Sechzehntelfigur der Oberstimme des eintaktigen *Zwischenspiels B* (Takt 16), um als Oberstimme des dreitaktigen *Zwischenspiels B'* (Takt 36—38) zu laufen:



Die Kongruenz der abschließenden Engführungen der beiden Teile ist die schon von Busoni erkannte, die den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildete.

Es scheint kaum nötig, noch ausdrücklich hinzuzufügen, daß die Form der d-moll-Fuge den Plan des zweiteiligen Sonatensatzes durchführt.

Zur Vereinfachung der Übersicht sind in der nachfolgenden schematischen Formskizze alle auf der Tonika beginnenden Varianten des Themas in gerader Bewegung als Dux* und die auf der Dominante einsetzenden als Comes* bezeichnet. Von den Umkehrungen ist nur eine, die ausnahmsweise von der Terz des Dux ausgeht, durch einen Stern kenntlich gemacht worden. Bei den übrigen, auf der Quinte von Dux oder Comes eintretenden durften Varianten unberücksichtigt bleiben.

I. Teil

1. Exposition

Dux — Comes

Zwischenspiel (1. Takt)

Dux — Thema-Variante

Zwischenspiel A → Dom.

2. Zweigliedrige Engführungen

a) Comes*— Comes Umkehrung

Zwischenspiel B (1 Takt)

b) Comes*— Comes*

Schlußkadenz Dominante

II. Teil

1. Dreigliedrige Engführungen

Comes*— Dux Umkehrung*

Comes Umkehrung (vergl. a)

Zwischenspiel (2 Takte)

Dux-Umkehrung — Comes Umkehrung

Dux (vergl. b)

Zwischenspiel A' → Ton.

2. Zweigliedrige Engführungen

a) Dux*— Dux Umkehrung

Zwischenspiel B' (3 Takte)

b) Dux*— Dux*

Schlußkadenz Tonika mit Orgelpunkt-Verlängerung

II. Die H-dur-Fuge

Riemann vermerkt in seiner Analyse der H-dur-Fuge als „seltsam“, daß „der erwartete modulierende Mittelteil“ gänzlich ausbleibe. Trotzdem nimmt er eine dreiteilige Form an, denn „als Ersatz bietet uns... der Meister ein paar sich ganz ungezwungen ergebende Umkehrungen des Themas“ und „die als Mittelteil fungierende, besonders interessante, aber wie gesagt uns die Modulation fast ganz vorenthaltende dritte Durchführung schließt mit dem Thema im Tenor ab, und zwar beginnt dieser Themaesatz in E-dur (Subdominant-Tonart) und endet in cis-moll (Parallele der Subdom.), so schließlich wenigstens noch eine kleine Digression machend, die wir aber nahe vorm Schlusse zu finden gewohnt sind.“

Wie weit Riemann den Mittelteil, den er in Takt 18 beginnen läßt, wirklich rechnet, wird aus seinen etwas unbestimmten Ausführungen nicht ganz klar. Denn er sagt später, der Schlußteil beginne nach dem auf die

erwähnte Durchführung folgenden Zwischenspiel⁶, den letzten Dux und Comes nebst 2 Takten „Schlußbestätigung“ umfassend.

Wie dem auch sei, die von Riemann angegebene Disposition ist abweichend von der von Iliffe, der den Anfang der „Modulary Section“ in Takt 13 ansetzt, und auch verschieden von der Analyse Busonis, für den der Mittelteil in Takt 9 anfängt.

Was von vornherein gegen alle drei Auffassungen spricht, ist das Mißverhältnis der Proportionen, das sich bei jeder von ihnen ergibt:

Nach Riemann haben Teil II und III zusammen die Länge von Teil I, nach Iliffe zählt Teil I rund⁷ 13 Takte, Teil II rund 15, Teil III 6 Takte, und nach Busoni umfaßt Teil I 8, Teil II 20, Teil III 6 Takte.

Noch verdächtiger aber ist das jeweils entstehende Bild einer Formgebung, die im Rahmen der angeblichen konventionellen Dreiteiligkeit so willkürlich erscheint, als gehe sie aus einem planlosen Spiel der kontrapunktischen Fantasie hervor. Busoni hat wohl Ähnliches empfunden, als er schrieb: „The second Part is ... of peculiar stiffness in the partial symmetry of its construction“.

Es gilt also auch hier zu prüfen, ob nicht die Voraussetzung des dreiteiligen Schemas zu einer Mißdeutung der Form geführt hat. Aber ein Überblick über die Anordnung und Beschaffenheit der einzelnen Formglieder, die im fugentechnischen Sinne zu unterscheiden sind, scheint vorerst der Annahme eines zweiteiligen Planes ebensowenig einen Stützpunkt zu bieten. Nach einer Exposition, in der sich Dux und Comes in allen vier Stimmen ohne Unterbrechung ablösen, leitet ein auf drei Stimmen beschränktes Zwischenspiel von $2\frac{1}{2}$ Takten zu einem Dux, dem ein zweites Zwischenspiel in Gestalt einer durch Stimmvertauschung und Zufügung einer vierten Stimme umgeformten Quinttransposition des ersten folgt. Eingebettet zwischen diesem und einem dritten, wiederum dreistimmigen Zwischenspiel, das eine leicht veränderte und auf drei Takte verlängerte Quarttransposition des ersten darstellt⁸, liegt eine „thematische“ Partie, die auf den ersten Blick als eine „überevollständige Durchführung“ gelten zu müssen scheint, obwohl sie Umkehrungen des Themas mit Auftritten in gerader Bewegung abwechseln läßt: denn drei Einsätze folgen unmittelbar aufeinander, ein vierter sogar in Engführung und ein fünfter im Abstand nur eines halben Überleitungstakts. Eine letzte unvollständige Durchführung läßt noch einmal Dux und Comes gepaart erscheinen und läuft dann in zwei zur Tonika kadenzierenden Schlußtakt aus.

⁶ Es beruht wohl auf einem Druckfehler, daß zu lesen ist: „nach sechs [statt drei] Takten Zwischenspiel“.

⁷ Die angenommenen Einschnitte fallen nicht mit den Taktstrichen zusammen; es kommt aber hier nicht auf Zählung der Takt-Bruchteile, sondern nur auf eine summarische Übersicht an.

⁸ Die Oberstimme setzt in Quinttransposition ein, wird aber sogleich, bevor sie selbst in die Quarttransposition überspringt, von der Mittelstimme in Quarttransposition kontrapunktiert. Die Änderung der Baßfigur im letzten Takt der Transposition ist durch die verlängernde Fortsetzung des Zwischenspiels bedingt.

Stehen diese Formglieder überhaupt in einem verständlichen Verhältnis zueinander, oder bilden sie eine bloße Aufeinanderfolge im kompositionstechnischen Rahmen einer Fuge? Gerade die offensichtlichen Parallelbildungen wirken verwirrend: die einander analogen Zwischenspiele sind so angeordnet, daß sie einer Einteilung des Ganzen in symmetrische Abschnitte zu spotten scheinen.

Den Schlüssel zum Verständnis der Struktur gibt die Harmonik. Der H-dur-Fuge fehlt, wie ja Riemann schon hervorgehoben hat, der „Modulationsteil“, d. h. ein besonderer (mittlerer) Abschnitt, der eigens der Einführung und Ausbreitung einer kontrastierenden Tonart vorbehalten ist. Aber sie enthält Modulationen. Mit Recht bezeichnet Riemann den auf das zweite Zwischenspiel folgenden Thema-Auftritt im Alt als „in Fis-dur stehend“. Denn das Thema erscheint hier in der Zeichnung des Dux⁹, transponiert in die Oberquinte, deren Tonart nicht einfach durch Umdeutung der Dominante gewonnen, sondern im Wege einer Modulation über Tonika-Parallele und Wechseldominante erreicht ist. Es repräsentiert also offenbar die Tonart der Dominante zum Unterschied vom („tonalen“) Comes, der nur die dominantische Funktion der Haupttonart darstellt¹⁰. Nun bildet aber diese Fis-dur-Transposition des Themas, die sich vom 2. Achtel Takt 16 bis zum 1. Viertel Takt 18 erstreckt, räumlich genau den Schluß der ersten Hälfte des ganzen Stückes¹¹. Und da die zweite, zur Haupttonart zurückmodulierende Hälfte ihren Anfang in der zuvor erreichten Kontrasttonart nimmt — die allerdings schnell wieder zur Dominante der Haupttonart umgedeutet wird —, so entspricht die Harmonieführung der Fuge unverkennbar dem Plan des alten zweiteiligen Sonatensatzes!

Hätte danach die Halbierungslinie als Grenzlinie zwischen zwei organisch bedingten Teilen zu gelten¹², so wäre zunächst ein bei der ersten Übersicht erscheinendes „Vexierbild“ aufgelöst: die vermeintliche „überkomplette“ Durchführung (mit dem nicht motivierbaren Hin und Her von gerader Bewegung und Umkehrung) existiert überhaupt nicht; der Dux in Fis-dur gehört in den Zusammenhang des ersten Teils, und die vier folgenden Thema-Auftritte bilden eine komplette Durchführung mit je einem Themenpaar in Umkehrung und in gerader Bewegung.

Unter dem nunmehr gewonnenen Gesichtspunkt aber erscheinen die beiden Teile in einem Verhältnis klarer, wenn auch an einer Stelle durchbrochener Symmetrie:

⁹ Die Schlußvariante ist in diesem Zusammenhang unerheblich. Sie ist aber in anderer Hinsicht bemerkenswert: als Vorbereitung entsprechender Varianten bei den sofort folgenden Umkehrungen.

¹⁰ Das gilt selbstverständlich für den Comes schlechthin. Aber in der H-dur-Fuge macht gerade die tonale Beantwortung den Unterschied zwischen dem Comes als solchem und der Quinttransposition im Sinne von Fis-dur deutlich.

¹¹ Da das Thema auftaktig ist, liegt sein Schlußton natürlich jenseits des die Gesamtlänge der Komposition halbierenden Taktstrichs.

¹² Es ist dieselbe, die nach Riemann den ersten Teil vom Mittelteil sondert, aber — unnötig zu betonen — unter einem anderen Gesichtspunkt gefunden und einer anderen Folgerung zugrunde gelegt.

Der Exposition gegenüber steht am Anfang des zweiten Teils als entsprechendes Gegenstück ebenfalls eine komplette Durchführung mit ähnlich dichter Aufeinanderfolge der Thema-Einsätze. Sie beginnt bezeichnenderweise mit Umkehrungen — Umkehrung bedeutet hier zugleich „Umkehr“, Rückweg! —, die so angelegt sind, daß die erste, nach Zeichnung des Dux, aber mit dem Anfangston des Comes beginnend, eine zur Tonika modulierende Dominante repräsentiert, während die zweite, nach Zeichnung des Comes, mit dem Anfangston des Dux einsetzend, eine tonische Einheit darstellt¹³. Damit entsteht sozusagen das Spiegelbild der durch den eigentlichen Dux und seine tonale Beantwortung gegebenen Harmoniebewegung. Ein in Engführung folgender Dux und ein Thema-Auftritt in der Subdominante¹⁴, beide wieder in gerader Bewegung, vervollständigen die Durchführung. Daran schließt sich wie an die Exposition ein dreistimmiges Zwischenspiel, das, wie schon gezeigt, die leicht modifizierte Quarttransposition des andern ist. Nach den korrespondierenden Zwischenspielen bringen beide Teile noch je zwei Thema-Auftritte, die in eigentümlicher Gegensätzlichkeit einander entsprechen: am Ende des ersten Teils der Dux und seine, einer „realen Beantwortung“ gleichlautende Versetzung in die Dominant-Tonart, zu der erst ein eingeschobenes Zwischenspiel (das vierstimmige) moduliert; am Schluß des zweiten Teils Dux und (tonaler) Comes als ungeteilte Einheit. Trotz des unter dem Gesichtspunkt formaler Symmetrie „überschüssigen“ Zwischenspiels vor Ende des ersten Teils bestätigt sich, was der Harmonieverlauf schon verriet, daß die Form der H-dur-Fuge der Disposition des „altklassischen“ Sonatensatzes folgt.

Im einzelnen zeigt der Vergleich der beiden Teile noch Folgendes: 1. der scheinbar alleinstehende Dux nach dem 1. Zwischenspiel und seine Quinttransposition nach dem 2. Zwischenspiel gehören (wie auch Riemann annimmt) im Sinne einer unvollständigen Durchführung zusammen, so daß jeder Teil der Fuge zwei durch ein Zwischenspiel getrennte Durchführungen, eine komplette und eine inkomplette, enthält. 2. Die anfangs irreführende Analogie der Zwischenspiele ist sinnvoll abgestuft: die dreistimmigen Zwischenspiele trennen (oder verbinden) je zwei

¹³ Beide Umkehrungen nehmen den Schlußton in Richtung abwärts statt aufwärts. Das ist bei der ersten Umkehrung bedingt durch die vorhergehende Auswechslung des Leittons gegen die Dominantseptime, bei der zweiten durch den vorzeitigen, in Engführung erfolgenden Eintritt des anschließenden Dux (s. Anm. 9). — Die Umkehrung des Comes ist außerdem nur bis zum Quintsprung aufwärts getreu; der Terzschrift, mit dem der Comes fortfährt, ist durch den Sekundschritt des Dux ersetzt.

¹⁴ Während Busoni etwas ungenau sagt: „The position of the theme answers here to the subdominant key; but its harmony is that of C minor“, gibt Riemann, wie schon oben zitiert, zutreffender an, daß „dieser Themaesatz in E-dur (Subdominanttonart)“ beginne und „in cis-moll (Parallele der Subdom.)“ ende. Genau beschrieben, setzt das Thema in E-dur ein und weicht von einer strengen Transposition nach E-dur nur insofern ab, als es sich mit der aufwärts alterierten Quinte (his statt h) dem nach cis-moll übergehenden Harmonieverlauf anpaßt. — Beide „Tonarten“ repräsentieren nach dem erweiterten Begriff der „Tonalität“ die Subdominante.

benachbarte Durchführungen, während das vierstimmige innerhalb einer Durchführung liegt.

Da das zweite Zwischenspiel der einzige Formbestandteil ist, der sich der Symmetrie der Gesamtanlage entzieht, bildet es offenbar die eigentliche Ursache der Mißdeutbarkeit der Form. Und solange diese auffallende Asymmetrie auch innerhalb des einmal erkannten Planes noch als „Anomalie“, d. h. nicht begründet, erscheint, kann sie einen Zweifel über die Schlüssigkeit der Gesamtlösung hinterlassen. Daraus ergibt sich die Frage, warum nicht im Interesse formaler Übersichtlichkeit dem zweiten Zwischenspiel an entsprechender Stelle ein viertes gegenübergesetzt ist, oder warum das zweite Zwischenspiel seinen Platz nicht zwischen den beiden ungetrennt aufeinanderfolgenden Durchführungen (der zweiten und dritten) gefunden hat, anstatt „irreführend“ innerhalb der zweiten Durchführung zu stehen. Die Antwort ist andeutungsweise schon in den vorangehenden Ausführungen enthalten und hier nur noch zu präzisieren: Das zweite Zwischenspiel ist eingeführt, um zur Dominant-Tonart zu modulieren¹⁵, den Eintritt der Dominant-Tonart als solcher spürbar zu machen, das tonartbegründende Spannungsverhältnis Tonika-Dominante zum Spannungsverhältnis zweier Kontrast-Tonarten zu steigern. Die vierte Durchführung ist Bestätigung der im Verlauf des zweiten Teils wiederhergestellten Haupttonart. Ein hier zwischen Dux und Comes eingeschaltetes Zwischenspiel wäre sinnwidrig in zweifacher Hinsicht: einmal, weil die Auflösung der Einheit Dux—Comes der Dominantfunktion größere Selbständigkeit einräumen würde, als mit dem Zweck der harmonisch entspannenden Schlußwirkung vereinbar wäre; sodann weil eine Sonderung von Dux und Comes in der vierten Durchführung die Modulations-Idee der zweiten Durchführung zunichte machen würde. Und da nach Maßgabe der Sonatenform die Modulation zur Kontrast-Tonart im I. Teile vor sich gehen muß, ist das zweite Zwischenspiel unentbehrlich an dem ihm zugewiesenen Platz. Überflüssig aber ist ein Zwischenspiel zwischen dem Dominantschluß des ersten und dem Dominantanzugang des zweiten Teils. Darum hätte eine Verlegung des zweiten Zwischenspiels in die Mitte des Ganzen zugunsten einer wahrnehmbaren Scheidung der zweiten von der dritten Durchführung nichts anderes bedeutet, als den Sinn der Formgebung einer nur schematischen Symmetrie aufzuopfern. Im übrigen ist das ungetrennte Nebeneinander zweier Durchführungen nur eines unter vielen Beispielen, die veranschaulichen, daß in der Bachschen Fuge das alte Prinzip der Gliederung nach Durchführungen nicht nur dem harmonischen Plan untergeordnet ist, sondern unter Umständen sogar vor der harmoniebedingten Disposition ignoriert wird.

¹⁵ Die beiden andern Zwischenspiele modulieren innerhalb der Tonart; beide führen zum Dux, dem Repräsentanten der Tonika: das erste von der Dominante, das dritte von der Subdom.-Parallele aus.

Nachstehende Zusammenfassung veranschaulicht das gewonnene Formbild:

I. Teil		II. Teil		
Haupt-Tonart	{	A. Exposition	A' Durchführung 3	} Dom.-Tonart umgedeutet z. Rückmodul.
		Dux	Umkehrung Dux	
Erweiterung der Haupt-Tonart	{	Comes	Umkehrung Comes	} Wiederher- stellung der Haupt-Tonart
		Dux	Dux	
		Comes	Thema in Subdomin.	
		B. Zwischenspiel 1 (3st.)	B' Zwischenspiel 3 (3st.)	
Modulat. zur ↓ Dom.-Tonart	{	C. Durchführung 2 (inkompl.)	C' Durchführung 4 (inkompl.)	} Bestätigung der Haupt- Tonart
		Dux	Dux	
		Zwischenspiel 2 (4st.) = B''	Comes	
		Thema in Dom.-Tonart	Schluß z. Tonika	

NACHRUF FÜR PAUL HIRSCH

VON OTTO ERICH DEUTSCH

Am 25. November 1951 ist in Cambridge (England) der weltbekannte Musiksammler Paul Hirsch, siebenzig Jahre alt, gestorben.

Er war am 24. Februar 1881 in Frankfurt am Main als einer von drei begabten Söhnen einer wohlhabenden Familie geboren. Obzwar er Kaufmann blieb, solange er in seiner Vaterstadt verweilte, und zuletzt auch Vizepräsident der Industrie- und Handelskammer Frankfurt-Hanau war, konnte er sich von früher Jugend an der Musik widmen. Als Violinspieler und als Sammler war er zunächst und blieb er hauptsächlich ein Mozartianer. Seine erste literarische Arbeit war der kleine „Katalog einer Mozart-Bibliothek“, 1906 als Privatdruck zum 150. Geburtstag des Meisters erschienen. Seine letzte Arbeit, gemeinsam mit C. B. Oldman, dem Generaldirektor der Bibliothek des British Museum verfaßt, wird eine Bibliographie der britischen Beethoven-Drucke sein, die zu Lebzeiten dieses Meisters gedruckt worden sind. Eine Liste aller seiner Aufsätze ist als Freundesgabe und als Anhang zu der Festschrift erschienen, die die Cambridger „Music Review“ im Februar 1951 herausgab. Paul Hirschs stets wachsende Sammlung von Noten und Musikbüchern war seit 1908 wiederholt auf deutschen Ausstellungen in Proben vertreten; besonders auf der großen Frankfurter Musikausstellung von 1927, deren Hauptkatalog von seiner Bibliothekarin, Frau Dr. Kathi Meyer-Baer (jetzt in New Rochelle, N. Y., lebend) verfaßt war. Mit ihr zusammen hat Paul Hirsch auch die vier prächtigen Katalogbände seiner Musiksammlung geschrieben: