

Konstruktion und Ausdruck

Materialien zur Analyse und Interpretation von Bachs "Inventio" in C-Dur

Hubert Wißkirchen

Veröffentlicht in: Musik und Bildung, Mainz 1986, Heft 10, Schott, S. 888 - 894

Ziel des vorliegenden Beitrages ist es, Anregungen zur Verbesserung und Erweiterung des Methodenarsenals für den Musikunterricht in der gymnasialen Oberstufe zu geben. Das geschieht in der Form, daß Unterrichtsmaterialien und Unterrichtsergebnisse konkret und detailliert vorgestellt werden. Einige didaktische Erläuterungen vorweg sind allerdings nötig:

Zunächst werden *Visualisierungsmodelle* vorgelegt (A, B, C, D, E). Solche graphischen Fixierungen analytischer Befunde sind in der Regel weniger umständlich und klarer als verbale Beschreibungen. A und E zeigen, wie man die Werkgestalt darstellen kann. Wichtig ist, daß die Graphik so angelegt ist, daß das in der Zeit Zerfließende räumlich auf einen Blick überschaubar wird. Dann hat man eine gute Grundlage für die Analyse und Interpretation, aber auch für den hörenden Nachvollzug geschaffen. E ist so entstanden, daß auf einer über den verkleinerten Notentext gelegten Folie - Durchschlagpapier erfüllt denselben Zweck - die verschiedenen Varianten von Thema und Kontrapunkt durch Verbinden der Notenköpfe mit verschiedenen Farben nachgezeichnet wurden. (Mangels Farben erscheint der Kontrapunkt in E als punktierte Linie.) Dann wurde das Ganze nach strukturhomogenen Abschnitten auseinandergeschnitten und neu zusammengeklebt. Der dreiphasige Ablauf des Stückes mit dem in jeder Phase ähnlich auftretenden Dreischritt der Gestaltungsprinzipien wird auf diese Weise besonders betont. Ein noch wichtigeres Ergebnis ist es, daß Form als ästhetisches Spiel¹⁾ erlebbar wird, das zwar bestimmten Regeln folgt, aber sehr kreativ und abwechslungsreich mit ihnen verfährt. Eine solche Formdarstellung provoziert neben Lösungen immer auch neue Fragen, läßt also den Schüler an ästhetischer Reflexion teilhaben, vermittelt ihm die Erfahrung, daß die Auseinandersetzung mit einem ästhetischen Gegenstand ein tendenziell nie abgeschlossener Prozeß ist, und speist ihn nicht - wie die im Unterricht leider häufig noch allzu vordergründig praktizierte "Formenlehre" - mit starren Zuordnungen und Klassifikationen ab. Während E sehr gut die Gestaltungsprinzipien in den Blick rückt, bildet A genauer die Struktur und Gestalt des Stückes ab. (Mit Farben läßt sich das optimieren.) Vor allem wird die zeit-räumliche Dimension durch die Abbildung im Elfliniensystem und in *einer* Zeile plastisch greifbar und schnell überschaubar. Eine andere Intention dieser Darstellungsform ist es, den Schüler im genauen Lesen und Erschließen des Notentextes zu üben.

B 3, C und D zeigen, wie man einzelne Parameter visualisiert. (D ist wieder mit Hilfe einer Deckfolie von A "abgenommen".) Wichtig ist, daß diese Einzeldarstellungen so angeordnet werden, daß ihre Zuordnung zueinander sichtbar ist. Nur so gelingt es, die isolierten Zugriffe in einer Interpretation wieder zusammenzuführen. Sinn machen die Einzelergebnisse ja nur, wenn sie als Indizien oder Argumente innerhalb einer übergreifenden Fragestellung fungieren, hier der Frage nach den formkonstituierenden Prinzipien und Merkmalen. Dabei bekommen dann auch "trockene" musiktheoretische Daten Farbe, wenn z. B. der Modulationsplan (C) nicht nur eine in sich ausgewogene harmonische Disposition offenlegt, sondern auch eine frappierende Kongruenz - allerdings auch weitere Fragen stimulierende "Abweichungen"! - mit anderen Teilgestalten, z. B. der zeit-räumlichen Morphologie (D), sichtbar macht.

Die Ergebnisse der Interpretation der Gesamtgestalt und der Teilstrukturen bzw. -gestalten werden ebenfalls - durch Zusätze in den vorhandenen Darstellungen (vgl. z. B. D) oder in eigenen "Zeilen" (vgl. B 1, B 2) - visualisiert. Dabei ist es günstig, auch bei der Abbildung solcher abstrakter Ergebnisse wenn möglich gestaltanaloge Elemente zu berücksichtigen. (In B 1 ist das deutlicher als in B 2.) Ein Buchstabenschema allein wird selten der Komplexität der Musik gerecht.

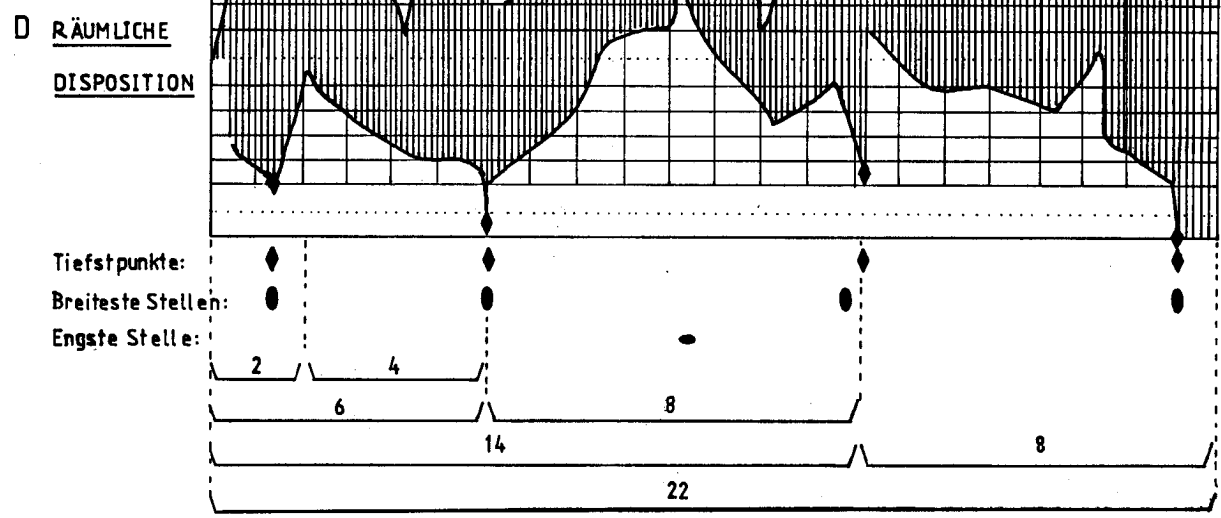
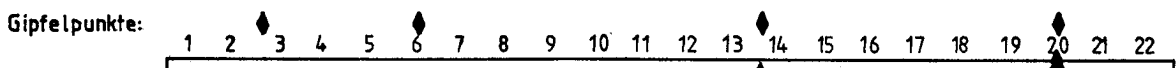
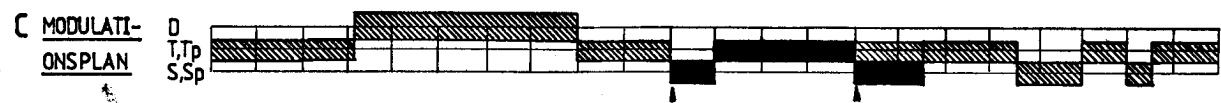
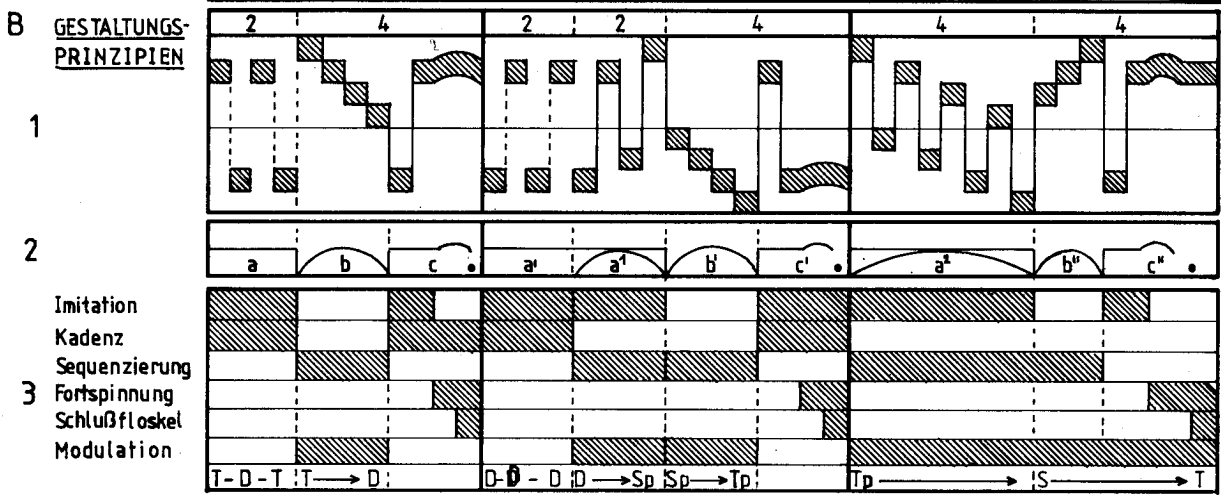
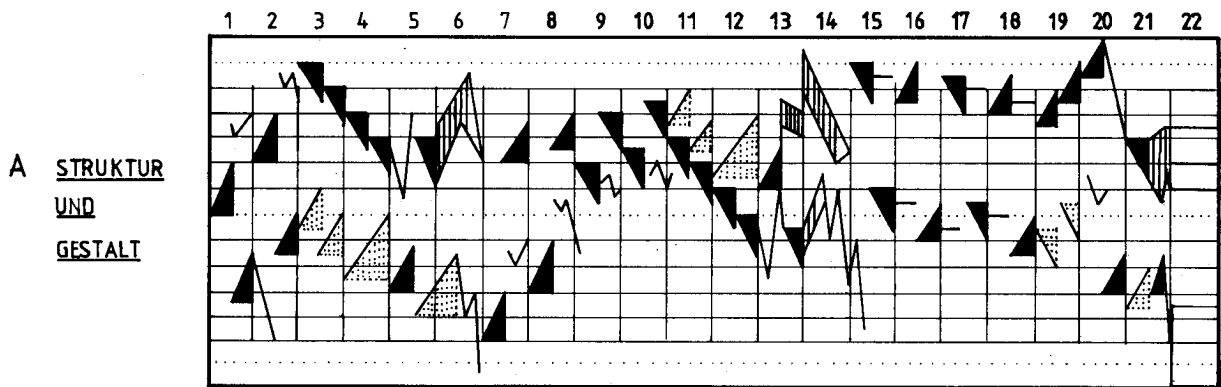
Der Wert solcher Visualisierungsmodelle liegt neben ihrer größeren methodischen Stringenz und Anschaulichkeit auch in der Eröffnung von Handlungsmöglichkeiten für den Schüler, besonders hinsichtlich einer sinnvollen häuslichen Arbeit. - Die mangelnde Nutzung häuslicher Arbeit stellt ein großes Defizit des Musikunterrichts dar, das nicht nur die Lernintensität mindert, sondern unerschwinglich beim Schüler und in der Öffentlichkeit zur Abwertung oder zu einer einseitigen Sicht des Faches führt! - Dadurch, daß der Schüler die im Unterricht erarbeiteten Ergebnisse zu Hause graphisch darstellt, eignet er sie sich besser an. Dadurch daß er nach einem bestimmten Verfahren, das im Unterricht erläutert wurde, zu Hause Analysen konkret durchführt und fixiert, bereitet er sich besser auf den Unterricht vor und wird bei der Diskussion der Ergebnisse mit mehr Verständnis und Engagement folgen. Vor allem wird der Unterricht auf diese Weise von eher "mechanischen" Tätigkeiten entlastet und erhält mehr Raum für die eigentliche und lebendige Auseinandersetzung mit der Musik.

Es versteht sich von selbst, daß nicht alle hier mitgeteilten Darstellungsformen im Unterricht an diesem einen Stück angewendet werden können und daß man bei der Handhabung der einzelnen Methoden mit Blick auf die Unterrichtsintention und die Schülergruppe flexibel vorgehen muß. Zwischen den beiden extremen Möglichkeiten, der vollständigen Erstellung durch die Schüler selbst und der kompletten Vorgabe durch den Lehrer, liegen viele fruchtbare Zwischenformen. Daß eine Anpassung an die jeweiligen unterrichtlichen Möglichkeiten auch hinsichtlich der Detailliertheit und graphischen Qualität erfolgen muß, ist ebenfalls eine Selbstverständlichkeit.

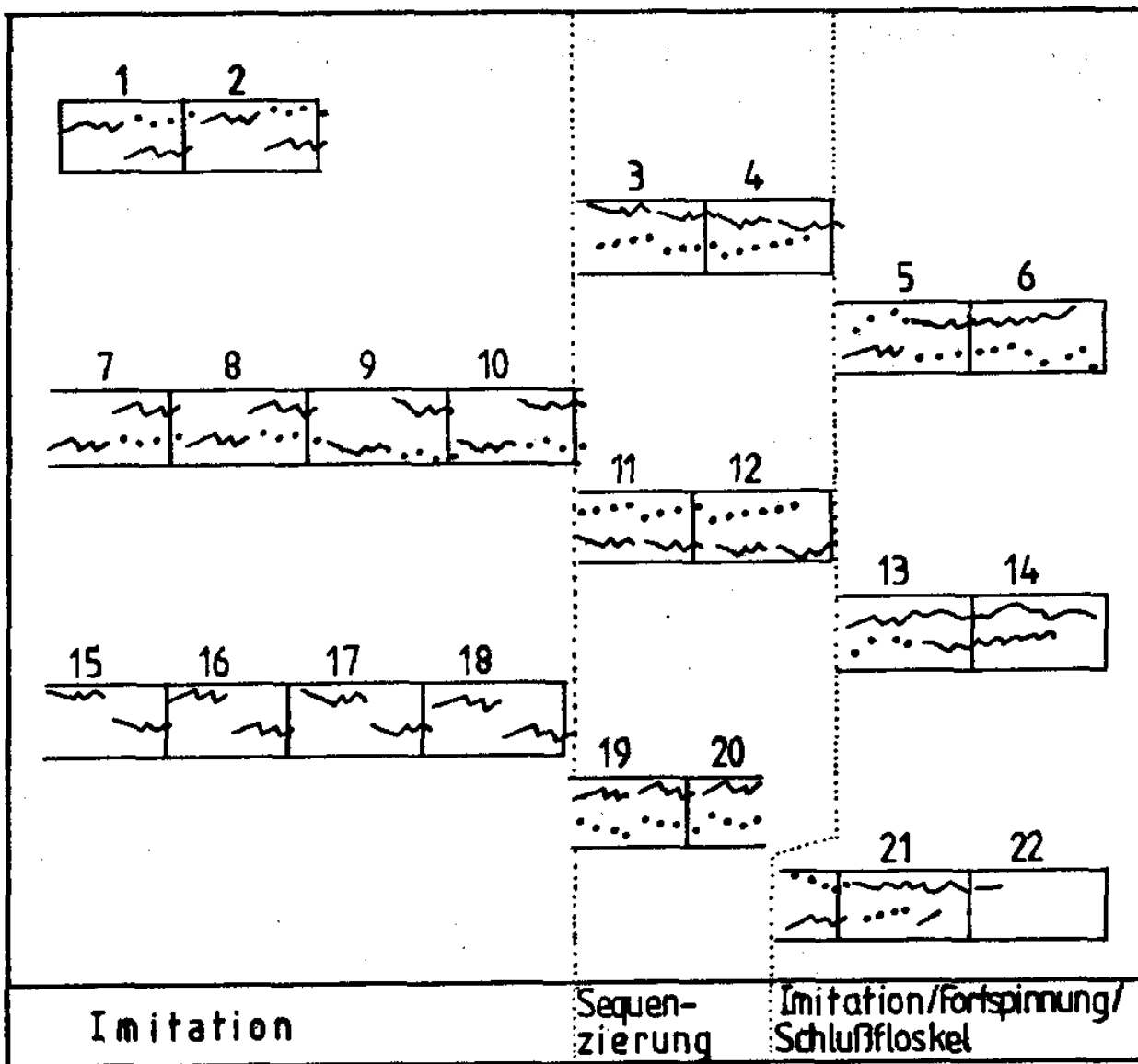
Ausschließlich aus dem Stück selbst ist eine Interpretation nicht möglich. Scheinbar werkimmanent gefundene Prinzipien verdanken sich vorgängig schon vorhandenen leitenden Fragestellungen, z. B. der Frage nach der "Einheit in der Mannigfaltigkeit". Der Konstituierung eines solchen Fragehorizontes sowie der Findung und Präzisierung von Untersuchungsperspektiven dienen die *Texte* (F). Aus ihnen wird das für die Barockmusik maßgebliche Kategoriensystem der *Ars oratoria* (Inventio, Elaboratio, Dispositio, Decoratio, Elocutio) durch Vergleich der Texte untereinander (vgl. G) und in dauernder Rückkopplung mit der analytischen und interpretatorischen Arbeit an der Musik erschlossen (vgl. I). Es vermittelt nicht nur ein deutliches Bild vom Wesen des Kunstwerks im Spannungsfeld zwischen "Poiesis" und "Praxis", sondern bildet für den Schüler überdies ein hilfreiches Instrumentarium, nicht zuletzt bei Klausuren. Durch die "querschießenden" Fragen - Was ist das Grundmaterial, der Erfindungskern (Inventio)? Welche Arten der Verarbeitung des Grundmaterials liegen vor (Elaboratio)? Nach welchen Prinzipien werden die Teile und das Ganze angeordnet (Dispositio)? usw. - und durch die graphische Fixierung der analytischen Daten wird das umständliche und obsoletere "Nach erzählen" des Ablaufs (nach dem Muster: "Das Stück beginnt..., dann folgt..., darauf erscheint..., in der linken Hand findet man...") vermieden, und der Schüler lernt eine, auch auf andere Musik übertragbare², aspekt- und kategorienbezogene Analyse- und Interpretationsform, bei der Rationalität und Sensibilität in gleicher Weise gefragt sind.

Der erlebnismäßigen und auditiven Sensibilisierung dient der *Interpretationsvergleich* (Decoratio, Elocutio). Durch den Vergleich der unterschiedlichen Einspielungen (H) wird nämlich nicht nur eine Reflexion über das (nicht eindeutige!) Wesen des vorliegenden Stückes provoziert, sondern vor allem ein wiederholtes genaues Hinhören. Dadurch erhält das Stück die Möglichkeit, sich dem Schüler selbst zu vermitteln. Die in diesem Beitrag akzentuierten Intentionen - die konsequente methodische Durchführung und Kohärenz der einzelnen Untersuchungsperspektiven und die Multiperspektivität, die es ermöglicht, den Unterrichtsgegenstand in den Erfahrungshorizont des Schülers zu bringen - dienen letztlich diesem obersten Ziel jeden Musikunterrichts. Arbeitsunterricht und ästhetische Erfahrung sind keine Gegensätze, sie gehören zusammen. Ein Gegenstand wie die *Inventio* von Bach öffnet sich nur dem, der zu Anstrengung und wiederholtem Bemühen bereit ist. Ganz deutlich wird dabei allerdings für die Schüler auch die Erfahrung, daß nicht jede Musik nur dazu da ist, um den Hörer zu unterhalten in dem Sinne, daß sie ihn in einen Zustand ichbezogenen Wohlgefallens versetzt, sondern daß es auch Musik gibt, die für den, der ihr mit wachem Interesse und Phantasie entgegenkommt, darüber hinausgehende geistige Erlebnisse und Erfahrungen bereithält.

Das vorliegende Modell ist noch nicht der Unterricht. Was hier nach systematischen Gesichtspunkten sukzessiv dargestellt wird, ist im Unterricht vielfältiger ineinander verwoben. Was hier aus Gründen der Konzentration an *einem* Stück dokumentiert wird, muß im Unterricht aufgelöst werden in eine Sequenz mit - je nach thematischem Rahmen, in den das Stück eingebunden ist - wechselnden Schwerpunkten unter Einbeziehung vergleichbarer und kontrastierender Stücke. Nicht aufgegeben werden sollte bei dieser größeren "Breite" die "Tiefe", die gründliche Erarbeitung und das gründliche Kennenlernen.



E SYNOPTISCHE FORMDARSTELLUNG



F Texte

J. S. Bach: (Titel der Inventionen)

"Auffrichtige Anleitung,

Wormit denen Liebhabern des Clavires besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein 1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren Progressen 2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.

Verfertigt

von

Anno Christi 1723

Joh. Seb. Bach
Hochf. Anhalt.-Cöthnischen
Capellmeister"

Arnold Schmitz: Die oratorische Kunst J. S. Bachs. In: J. S. Bach, hrsg. v. W. Blankenburg, Darmstadt 1970, Wiss. Buchgesellschaft, S. 63:

"Um das Problem der oratorischen Kunst bei Bach anzugehen, erinnere ich an das häufig zitierte Zeugnis, das ein sach- und fachkundiger Freund, der Magister Joh. Abraham Birnbaum, Dozent der Rhetorik an der Universität Leipzig, unserem Meister ausgestellt hat: 'Die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er (Bach) so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem unersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten.'

Gehen wir von diesem sehr klar formulierten Zeugnis aus und fragen wir uns: welches sind denn die Teile und Vorteile, die die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Rednerkunst nach der Auffassung Bachs und seiner Zeitgenossen gemeinsam hat? Nun, es sind die Teile, die die Rhetorik als Lehre, wiederum von der Antike her, selbst nennt: die *Inventio*, d. h. die Lehre von der

Auffindung des Stoffes, des Materials; die *Dispositio*, d. h. die Lehre von der Gliederung, dem Aufbau der Rede; die *Decoratio*, d. h. die Lehre vom Schmuck der Rede; die *Elocutio* oder *Pronuntiatio*, d. i. die Lehre vom rednerischen Vortrag."

Hermann Keller: Die Klavierwerke Bachs, Leipzig 1950, S. 110:

"Die Aufgabe, die sich Bach stellte, war: aus einem einzigen Thema ohne irgendeine Abschweifung ein ganzes Stück zu entwickeln. Da freie Zwischenspiele fehlen, sind die Inventionen noch gedrängter in der Form als die Mehrzahl der Fugen Bachs, und da jedes Thema seine ihm allein angemessene Verarbeitung fordert, sind sie sämtlich in der Form verschieden ... Es gehört dieselbe geistige Konzentration dazu, die Invention 'schön' zu finden, wie ein philosophisches Werk mit Genuß zu lesen."

Joh. Matthesen: Der vollkommene Capellmeister, 1739, S. 235:

"Mancher meinet, wenn er etwa ein wenig Vorrath an Erfindungen hat, so sey es mit seiner Composition schon gut bestellt. Es ist aber weit gefehlet, und mit der Erfindung allein nicht ausgerichtet; wiewol sie sicherlich fast die Helffte der Sache begreift: denn von der Erfindung muß der Anfang gemacht werden. Und wer wol anfängt, hat halb vollendet. Allein es heißt auch wiederum: Ende gut, alles gut. Dazu gehören *Einrichtung*, *Ausarbeitung* und *Zierde*, die sonst mit ihren oratorischen Kunstnahmen heissen: *Dispositio*, *Elaboratio* & *Decoratio*; ..."

J. Haydn (Zit. n. MuB 7/8 1983, S. 72):

"Ich setzte mich hin ans Klavier, fing an zu phantasieren. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen. Und das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt: sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben; aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen."

J. J. Quantz: "Vom guten Vortrage...", Auszug aus seinem "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" (1752), zit. nach dem Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage (Breslau 1789), Kassel 1974, Bärenreiter-Verlag, S. 100 - 110:

"Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat.

Man weis, was bey einer Rede ein guter Vortrag für Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer thut; man weis auch, wie viel ein schlechter Vortrag der schönsten Rede auf dem Papiere schadet; man weis nicht weniger, daß eine Rede, wenn sie von verschiedenen Personen, mit eben denselben Worten gehalten werden sollte, doch immer von dem einen besser oder schlimmer anzuhören seyn würde, als von dem andern. Mit dem Vortrage in der Musik hat es gleiche Bewandniß: so daß, wenn ein Stück entweder von einem oder dem andern gesungen, oder gespielt wird, es immer eine verschiedene Wirkung hervorbringt ...

Ein guter Vortrag muß zum ersten: *rein und deutlich seyn*. Man muß nicht nur jede Note hören lassen, sondern auch jede Note in ihrer reinen Intonation angeben; damit sie dem Zuhörer alle verständlich werden ... Gedanken, welche an einander hangen sollen, muß man nicht zertheilen, so wie man hingegen diejenigen zertheilen muß, wo sich ein musikalischer Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, ohne Einschnitt oder Pause anfängt ...

Ein guter Vortrag muß ferner: *rund und vollständig seyn*. Jede Note muß in ihrer wahren Geltung, und in ihrem rechten Zeitmaße ausgedrückt werden ...

Der Vortrag muß auch: *leicht und fließend seyn*. Wären auch die auszuführenden Noten noch so schwer: so darf man doch dem Ausführer diese Schwierigkeit nicht ansehen ...

Ein guter Vortrag muß nicht weniger: *mannigfaltig seyn*. Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man saget, immer in einerley Farbe spielt; wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weis, der wird niemanden besonders rühren. Es muß also eine stetige Abwechslung des Forte und Piano dabey beobachtet werden ...

Der gute Vortrag muß endlich: *ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn*. Im Allegro, und allen dahin gehörenden muntern Stücken muß Lebhaftigkeit; im Adagio, und denen ihm gleichen Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Ziehen und Tragen der Stimme herrschen. Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen ... Man muß sich auch mit dem Zusatze der Auszierungen, mit denen man den vorgeschriebenen Gesang, oder eine simple Melodie, zu bereichern, und noch mehr zu erheben suchet, darnach richten. Diese Auszierungen, sie mögen nothwendig oder willkürlich seyn, müssen niemals dem in der Hauptmelodie herrschenden Affecte widersprechen ...

... sein Vortrag wird also allezeit *rührend seyn* ...

Ich habe oben gesaget, daß man durch den Zusatz der Manieren die Melodie bereichern, und mehr erheben müsse. Man hüte sich aber, daß man den Gesang dadurch nicht überschütte, oder unterdrücke. Das allzu bunte Spielen kann eben sowohl, als das allzu einfältige, dem Gehöre endlich einen Ekel machen ...

Ein jeder Instrumentalist muß sich bemühen, das Cantabile so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muß im Lebhaften, das Feuer guter Instrumentalisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen suchen ..."

Johann Nikolaus Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (1802), Basel 1950, Amerbach-Verlag, S. 33ff.:

"Am liebsten spielte er auf dem Klavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bei seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Klavichord für das beste Instrument zum Studieren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und ich glaube nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar tonarmen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument ...

Bei der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach..."

Nikolaus Hamoncourt: Bach und die Musiker seiner Zeit. In: Der musikalische Dialog, Salzburg 2/1985, S. 53 und 59:

"Da seine Werke sowohl emotional als auch rational bis ins Letzte durchgearbeitet waren, mußte er, als einziger Komponist seiner Zeit, die Grenzen zwischen ‚Werk‘ und ‚Aufführung‘, die so wesentlich die Barockmusik bestimmen, immer wieder aufheben: Er

schrieb dem Interpreten alle damals denkbaren Details der Ausführung seiner Werke vor, vor allem die Artikulation und die Verzierungen. Er mußte dies tun, weil es in seiner durchgearbeiteten Werksicht keine Interpretierfreiheit gab, weil für seine Werksicht Verzierungen nur dann einen Sinn hatten, wenn sie die Aussage verstärkten, wenn sie notwendig waren, und nur in dieser einzigen Form notwendig ...

Wenn wir versuchsweise ein Instrumentalwerk Bachs (etwa ein Adagio aus einer Solosonate für Violine oder die Flötenstimme zu 'Aus Liebe will mein Heiland sterben' aus der Matthäus-Passion) der ausgeschriebenen Verzierungen entkleiden und versuchen, selbst welche zu erfinden, dann bemerken wir, wie bitter recht Birnbaum hatte. Diese Stücke, diese Stimmen *müssen* ausgeziert werden, aber keiner von uns Musikern, von Bachs Zeit bis heute, hat die Kraft der Phantasie eines Bach, alle Versuche müssen versanden angesichts der so natürlichen und einzig richtigen Verzierungen Bachs. Bach hatte recht - auch wenn die Musiker seiner Zeit dies nicht einsehen wollten."

G Auswertung der Texte

Kategorien:	Schmitz	Bach	Keller	Mattheson
Inventio	Inventio: Aufindung des Stoffes, des Materials	gute inventiones	ein einziges Thema	Erfindung (Anfang der Compositio)
Elaboratio		wohl durchzuführen	ohne Ausschweifung, Verarbeitung	Ausarbeitung (elaboratio)
Dispositio	Dispositio: Gliederung, Aufbau	(Composition)	ein ganzes Stück entwickeln	Einrichtung (dispositio)
Decoratio	Decoratio: Schmuck			Zierde (decoratio)
Elocutio:	Elocutio/Pronuntiatio: Vortrag	reine spielen (Spieltechnik) cantabile Art im Spielen		
Rezeption:	Vorschmack von der Composition (pädagogischer Aspekt) (Modellkomposition)		geistige Konzentration, wie philosophisches Werk, "geistiger" Genuß	

Kategorien:	Haydn	Quantz	Forkel	Harnoncourt
Inventio	Idee			
Elaboratio	den Regeln der Kunst gemäß ausführen	Ausarbeitung		durchgearbeitet
Dispositio	den Regeln der Kunst gemäß ausführen			
Decoratio		Auszierungen (passend zum Affekt und im richtigen Maß)		Verzierungen von Bach ausgeschrieben, keine Interpretierfreiheit
Elocutio:		wie der Vortrag eines Redners: rein u. deutlich, rund u. vollständig, leicht u. fließend, mannigfaltig, ausdrückend, rührend, cantabile, wie ein Sänger	wie eine Rede, mannigfaltig in den Schattierungen	
Rezeption:	formale Geschlossenheit überträgt sich auf das "Herz" des Hörers			rational und emotional bis ins Letzte durchgearbeitet

H Interpretationsvergleich

	Martin Galling Vox SVBX 5436	Kenneth Gilbert Polydor 415 112 AH	Ralph Kirkpatrick DG 198 020	Tatjana Nikolajewa AR 200 639-366	Glenn Gould CBS 61601
Tempo	Viertel = 63	Viertel = 58	Viertel = 79	Viertel = 93	Viertel = 62
Agogik	ohne jede Nuancierung	Dehnung der dem Motiv vorausgehen den Note	leichte Dehnungen, rit. am Ende der Teile	leichte Tempomodifikationen	leichte Tempomodifikationen
Dynamik	gleichbleibend (Cembalo)	gleichbleibend (Cembalo)	leichte Nuancierungen (Clavichord)	vielfältiger Wechsel, deutliche Abstufungen und Übergänge (Klavier)	wechselnd, Stufungen und Spannungsbögen (Klavier)
Klangbild	dünn, zirpend	voll, präsent, Raumwirkung	voll, präsent, im Stereopanorama wandernder Klang	lebendig wechselnd, Abstufungen "hart" - "weich", rechte und linke Hand deutlich	lebendig wechselnd, Abstufungen hart" - "weich", rechte und linke Hand deutlich

				getrennt	getrennt
Artikulation	durchgehend legato	legato - leichtes non legato	legato	vielfältig wechselnd, betonte Einzeltöne	non legato, mit vielfältigen Nuancierungen
Phrasierung	eingeebnet glatt, nur das augmentierte Motiv abgesetzt	Motive deutlich durch Dehnung(s.o.) abgehoben	wenig abgehobene Details	sehr deutliches Abheben von Motiven und Teilen	sehr deutliches Abheben von Motiven und Teilen
"Texttreue"	absolute Texttreue	absolute Texttreue	absolute Texttreue	Hinzufügung von Prallern / Mordenten	Hinzufügung von Prallern / Mordenten, langen Vorschlägen und Durchgangsnoten
Generelle Kennzeichnung	motorischer, emotionsloser Ablauf, "objektives" Spiel, "Nähmaschinenbarock", ohne Ausdruckskonzept	relativ geringe Individualisierung, dennoch einigermaßen "sprechend", "bedeutsam wohlgesetzter Dialog"	relativ geringe Individualisierung, aber ausdrucksvoll: "lebendiger Dialog"	starke Individualisierung, ungemein impulsiv, mit wechselndem Ausdruck, sehr "sprechend", "lebhaft-spritziger, teilweise schalkhaft-ver-schmitzter Dialog"	sehr starke Individualisierung, ungewöhnlich expressiv bei gleichzeitiger Klarheit der Diktion, sehr "sprechend", bis zum Einzelton durch-artikuliert, "intensiver, ernsthaft nachdrücklicher und grüblerischer Dialog"

I Untersuchungsergebnisse

Inventio: (s. Notenbeispiel)

The image shows a musical score for a piece in 7/8 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the treble staff, there are three arrows labeled '1', '2', and '3' indicating different phases of the music. '1' is a diatonic ascent of four notes. '2' is a triple figure with a trill-like motion. '3' is a concluding figure. Below the main notation, there is a simplified diagram with vertical lines and notes, representing the rhythmic structure of the phase and its counterpoint.

Grundmotiv und Kontrapunkt bilden trotz ihrer rhythmischen Gegensätzlichkeit diastematisch eine Einheit. Der Kontrapunkt ist die Umkehrung der in der Terzenphase mit ihrer immanenten Zweistimmigkeit enthaltenen Linie. Neben anderen Varianten des Kontrapunkts hat vor allem die eine große Bedeutung, die nichts anderes als die augmentierte Anfangsphase ist (T. 3 ff. linke Hand u. a.).

Der Gesamttablauf von Grundmotiv und Kontrapunkt läßt dreiorganisch aufeinander bezogene Phasen erkennen:

- diatonischer Anstieg (4 Töne),
- nochmals von unten ausholende Terzenfigur mit weiterem Anstieg über einen Quintsprung (4 Töne),
- Auffangen der durch die großen Intervalle erzeugten Energie des Anstiegs in der auslaufenden, nun wieder diatonischen und verlangsamen Schlußfigur (4 Töne). Vorbereitet wird die Verlangsamung durch die immanente Zweistimmigkeit der 2. Phase.

Elaboratio:

Der Einheitlichkeit der thematischen Grundkonstellation entspricht die Einheitlichkeit der Gesamtform: Alle Elemente sind aus dem Grundmaterial abgeleitet. Grundmotiv und Kontrapunkt treten immer wieder in verschiedener Form und Kombination auf. Die verwendeten Verarbeitungstechniken sind:

- Umkehrung (z. B. T. 3 ff., r. H.),
- Augmentation (z. B. T. 3 ff., l. H.),
- Abspaltung (augmentierte Form der 1. Phase des Motivs in T. 3 ff. und die Terzenphase T. 6),
- Fortspinnung (z. B. T. 5/6),

- Sequenzierung (z. B., T. 3 ff.),
- Imitation (z. B., T. 1/2)
- doppelter Kontrapunkt/Stimmtausch (z. B., T. 3 ff. = T. 11 ff.)

Etwas freieres Material tritt nur in den Takten 6, 14 und 21 auf. Das Stück zeigt also eine sehr große Ökonomie und Konzentration (Prinzip der Ableitung der Mannigfaltigkeit aus der Einheit).

Dispositio:

Der Gesamtablauf ist zwar einheitlich und zusammenhängend, aber trotzdem interessant und abwechslungsreich gegliedert. In der fließenden Bewegung sind zwei Einschnitte markiert (T. 6 und 14), und zwar durch die nur hier auftretende punktuelle Unterbrechung der ansonsten komplementärhythmisch durchlaufenden Sechzehntelbewegung und durch die schon erwähnten freieren Schlußfloskeln. Jeder der 3 Abschnitte läßt in auffallender Analogie zum Grundmaterial 3 Phasen erkennen (vgl. B). Im 1. Teil sind das: a (T. 1/2): Eröffnung (Imitation, Kadenz) - b (T. 3/4): Weiterführung/Entfaltung (Sequenzierung, Modulation) - c (T. 5/6): Zusammenfassung/Schluß (Zusammenfassung: 1. Anknüpfung an die Imitation der Anfangsphase, 2. Verbindung der Grundform des Motivs aus der Anfangsphase mit der Umkehrung aus der zweiten Phase, 3. Anknüpfung an das Prinzip der Weiterführung/Entfaltung in der Fortspinnung).

Der zweite Abschnitt (T. 7 - 14) wiederholt diese drei Phasen mit Veränderungen (z. B. Stimmtausch). Neu ist der Einschub einer Mischform zwischen 1. und 2. Phase in T. 9/10: Imitation und Sequenzierung als bisher getrennte Prinzipien sind hier verbunden. Der 3. Abschnitt (T. 15 - 22) ersetzt die Eröffnungsphase durch die Mischform, folgt aber ansonsten wieder den Prinzipien der beiden vorausgehenden Teile. Ein allzu durchsichtiger, mechanischer Ablauf wird durch geistvolle Kombinatorik bei der Handhabung der Gestaltungsprinzipien vermieden. So wird z. B. der bisherige generelle Bewegungstrend (a: aufwärts, b: abwärts, c: aufw./abw.) im 3. Teil umgekehrt. Phantasievoll in der Balance von Klarheit/Ausgewogenheit und Abwechslung ist die Gestaltung des Modulationsgangs (C) und der äußeren Morphologie (D): Die Linie der Spitzentöne schafft Fernbeziehungen und übergreifenden Zusammenhang. Die Einschnitte (T. 6 und 14) werden dadurch zusätzlich markiert. Die breitesten Stellen und die Tiefpunkte liegen unmittelbar vor oder an den Schlüssen (T. 6, 14, 22), die engste Stelle und der Spitzenton der linken Hand genau in der Mitte (T. 11). Die hier angedeutete Symmetrie, die sich auch in den Spitzentönen des dritten und des drittletzten Taktes sowie im Modulationsplan zeigt, bleibt aber subkutan und wird überspielt von der klaren Proportionierung nach Taktzahlen, die ungefähr den Regeln des Goldenen Schnitts entsprechen: Die Zahlen folgen so aufeinander, daß jede einzelne die Summe der beiden vorausgehenden ist (6, 8, 14, 22). Nimmt man aber die zweite, strengere Regel des Goldenen Schnitts $-A:B = B:(A+B)$, konkret: $5/8 (0.625) = 8/13 (0.615) = 13/21 (0.619)$ -, dann ergeben sich nur Näherungswerte: $6/8 (0.75) \approx 8/14 (0.57) \approx 14/22 (0.636)$.

Decoratio:

Verzierungen (Praller, Mordente) sind von Bach sparsam im Stück verteilt, konnten aber nach damaliger Praxis vom Interpreten nach "gusto" hinzugefügt werden (vgl. Quantztext). Diese Möglichkeit nutzen Nikolajewa und Gould. In Bachs Reinschrift des Werkes sind - von ihm selbst oder von einem Schüler - als Anregung für improvisatorische Ausgestaltung des Textes Durchgangsnoten zwischen den Terzen eingetragen worden (vgl. Anmerkungen von R. Steglich in der Henle-Ausgabe, S. 71):



Diese Variationspraxis wird nur von Gould aufgegriffen, und zwar zur Pointierung der an sich schon dialogisch-lockeren Stelle T. 15 -18. Interessant ist die Diskussion des Problems der Verzierungen auf dem Hintergrund des Harnoncourt-Textes und der Tatsache, daß verschiedene Handschriften teilweise unterschiedliche Verzierungen enthalten.

Etocutio :

Von dem Quantz-Text her lassen sich die verschiedenen Einspielungen gut aufschlüsseln. Nur die Einspielung von Galling verzichtet auf persönliche Einfärbung des Vortrags. Ansonsten wird eine bunte Palette unterschiedlicher Deutungen des Stückes geboten. Hier zeigt sich die ganze Spannweite der das Kunstwerk konstituierenden Aspekte: Kalkül und Intuition, gestreiche Kombinatorik und empfindsame Kundgabe, Objektivierung und Individualisierung, Ordnung und Freiheit, strenges "Maßwerk" und lebendige Nuancierung sind aufeinander bezogene Pole eines komplexen Zusammenhangs.

Anmerkungen

¹ Unter dem Spielaspekt hat Christoph Richter die vorliegende Invention ausführlich analysiert (Musik als Spiel, Wolfenbüttel 1975, S. 117ff.)

² Vgl. etwa H. H. Eggebrecht: "Prinzipien des Schubert-Liedes", in : Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, S. 162ff.