

## Bach: Toccata und Fuge in d-Moll

Orgel: Paul Wißkirchen  
Erläuterungen: Hubert Wißkirchen

In einem Brief an Zelter vom 22.6.1830 schreibt der berühmte Komponist Felix Mendelssohn-Bartholdy, der im Jahr zuvor Bachs Matthäuspassion 100 Jahre nach ihrem Entstehen wiederaufgeführt und damit der Vergessenheit entrissen hatte, folgendes:

"Der Organist in Weimar, nachdem er mir gesagt hatte, ich möge wählen, ob er mir was Gelehrtes oder was für die Leute vorspielen sollte (denn für die Leute müsse man nur schlechte, leichte Sachen komponieren), gab auf mein Bitten was Gelehrtes; es war aber nicht viel an dem Ding; er modulierte hin und her, bis man schwindlig wurde, und es wollte nicht neu werden; er machte eine Menge Eintritte, und es wollte keine Fuge werden. Als ich ihm was spielen sollte, ließ ich die D-Moll-Toccata von Sebastian los und meinte, das sei gelehrt und zugleich auch für die Leute, d.h. für gewisse; aber siehe, kaum hatte ich angefangen, so schickte der Superintendent seinen Bedienten und ließ sagen: man möchte gleich mit dem Orgelspiel aufhören, da es Wochentag sei und der Lärm ihn im Studieren störe."

Mendelssohns Einschätzung der d-Moll-Toccata ist durch die Geschichte bestätigt worden: Die d-Moll-Toccata hat den Gegensatz zwischen "schwerer" Musik und populärer Musik wie kaum ein zweites Werk überwunden. Vor allem die Klavierübertragung von Carl Tausig vor gut hundert Jahren und die aufwendige Orchesterbearbeitung von Stokowsky aus dem Jahre 1927, die als Schallplatte weiteste Verbreitung fand, haben dieses Werk über den Kreis der Orgelmusikfreunde hinaus so bekannt gemacht, daß in Organistenkreisen diese d-Moll-Toccata im Unterschied zu der anderen Toccata von Bach, der Dorischen Toccata, gelegentlich die "epidemische" genannt wird. Schon in Bachs Zeit scheint sich dieses Stück einer großen Beliebtheit erfreut zu haben. Dafür spricht jedenfalls die Fülle der Handschriften, in denen das Werk überliefert ist. Die d-Moll-Toccata ist ein Jugendwerk Bachs. Wahrscheinlich entstand sie in Arnstadt, wo Bach von 1703 - 1707 seine erste Organistenstelle innehatte. Die Bezeichnung Toccata kommt vom ital. toccare = schlagen, gemeint ist: die Tasten schlagen, niederdrücken. Toccata war also ursprünglich nicht mehr als eine Bezeichnung für Klavier- und Orgelstücke. Doch mit der Zeit bildeten sich zwei feste Typen von Toccaten heraus: 1. der improvisatorische Typ, der sich in vollen oder gebrochenen Akkorden im Wechsel mit Tonleiterpassagen und sonstigem schnellen Laufwerk impulsiv und kontrastreich ohne Bindung an ein Thema entfaltet. Wenn Bachs Toccata auch nicht zu diesem Typ gehört, so hat ihr Anfang doch noch viel von der Unmittelbarkeit der Improvisation. Das Stück hört sich an, als sei es nicht komponiert, sondern entstehe im Moment der Aufführung:

Wir hören Abschnitt 1 - 4 (grafische Darstellung, s. u.)

1 - 4

Bei 1 und 3 finden wir schnelles Laufwerk, bei 2 und 4 Akkorde, also gleichzeitiges Spielen mehrerer Töne, u. zw. zunächst einen gebrochenen Akkord (d.h. die Töne setzen nacheinander ein), dann einen vollen Akkord.

Wir hören noch einmal 2:

Der Eindruck der Improvisation, der Erfindung aus dem Augenblick heraus, entsteht einmal durch die starken Kontraste, zum anderen dadurch, daß die einzelnen Teile durch Fermaten, d. h. durch längere, nicht genau festgelegte Pausen getrennt sind. Noch deutlicher als am Anfang kommt dieser improvisatorische Toccaten-Typ im Schlußteil zur Geltung, der auf unserer Zeichnung nicht mehr drauf ist. Hier hören wir noch deutlicher den kontrastreichen Wechsel von virtuosen schnellen Läufen und pathetischen, kompakten Akkord- und Klangballungen:

### Schlußteil (Recitativo)

Insgesamt aber gehört unsere Toccata zu dem zweiten Toccaten-Typ, der dreiteiligen Toccata, deren improvisatorische Anfangs- und Schlußteile eine Fuge in der Mitte umschließen. Der Reiz dieser Form liegt darin, daß hier zwei gegensätzliche musikalische Gestaltungsprinzipien gemischt werden, nämlich die freie, ungebundene Fantasie, eben die Toccata, und die an ein einziges Thema gebundene Fuge. Hören Sie im Vergleich zu den abwechslungsreichen, von starken Gefühlsgegensätzen bestimmten Toccatateilen, den ruhigen, gleichmäßigen, Fluß der Fuge, bei der die konstruktive Architektonik im Vordergrund steht.

### Anfang der Fuge (4 Reihen)

Bach hat die Verbindung des Gegensätzlichen so gelöst, daß er die Gegensätze zwar beibehalten, aber vermittelt hat, indem er sie in gewisser Weise einander angenähert hat: Die Toccatateile bekommen trotz aller Buntheit einen

planvollen Aufbau und werden mit der Fuge eng verknüpft, wie wir noch sehen werden. Die Fuge ihrerseits ist lockerer gebaut und fließt leichter dahin als sonst bei Bach üblich.

Wir wollen uns daraufhin nun den 1. Toccateteil und den Anfang der Fuge, die auf unserem Zettel grafisch abgebildet sind, etwas genauer anschauen.

Im 1. Abschnitt wird eine blitzartig aufzuckende Bewegung über eine fallende Linie nach unten geführt. Dieser Vorgang wiederholt sich, mit einer Variante beim zweiten Mal, insgesamt dreimal:

1

Gegenüber diesen scharf konturierten Linien besteht der 2. Abschnitt aus vollem massivem Klang. Der 1. der beiden Akkorde wird von unten nach oben aufgebaut und fängt damit den jähren Absturz des 1. Abschnitts auf:

2

Der 3. Abschnitt ist gekennzeichnet durch virtuose, auf- und abwärtsstürmende Linienzüge, die im 4. Abschnitt wieder von vollem Akkordklang, ähnlich wie im 2. Abschnitt, aufgefangen werden. Als neues Moment tritt zwischen die beiden Akkorde in 4 eine freischweifende lineare Passage, die die Auflösung des ersten, sehr dissonanten Akkordes hinauszögert und damit die pathetische Wirkung erhöht:

3 + 4

Der 5. Abschnitt bringt eine erste Vermischung der bisher getrennten Bereiche Linie und Klang. Dadurch daß jeder zweite Ton jeweils der gleiche ist, entsteht eine Achse, um die sich die anderen Töne in leicht getupften Linienzügen zunächst auf-, dann abwärts bewegen. Man hört also diese Stelle als Zweistimmigkeit.

5

Abschnitt 6 besteht aus 3 Elementen, die mit a, b und c benannt sind. a ist ein schneller Linienzug,

a

b besteht aus Akkordsäulen,

b

c ist eine freischweifende Tonleiterpassage, wie wir sie aus Abschnitt 2 kennen

c

Abschnitt 6 integriert also die bisher getrennten Momente: Linie/Akkordklang und freischweifende Passage, indem er sie in buntem schnellen Wechsel einander ablösen. läßt.

6 ganz

Dabei sind die einzelnen Momente nicht bloß additiv kombiniert und durcheinandergewürfelt, sondern echt integriert, denn sie haben sich einander angeglichen: Die Linie a ist eine Folge gebrochener Akkordklänge. Wenn ich je vier aufeinanderfolgende Töne dieser Linie gleichzeitig spiele, entsteht eine Folge von 4 Akkorden, die identisch sind mit dem akkordischen Motiv b.

Wir hören zunächst

a als Linienzug, wie es da steht

dann

a als Akkordfolge

dann

b

Wir haben deutlich die Anpassung an das Akkordmotiv b gehört.

Umgekehrt enthält das Akkordmotiv b einen deutlichen, wenn auch langsamen Linienzug.

Wir hören einmal die Baßstimme von b, die absteigende 4-Tonlinie:

Baß von b

Die volle Angleichung von Linie und Klang bringt Abschnitt 7.

Diese virtuose Passage ist nichts anderes als die Auflösung des vorausgehenden Akkordes in Bewegung.

Wir hören den Schlußakkord von 6:

Achten Sie nun darauf, wie in 7 dieser Akkord in schneller Bewegung umschrieben wird, d.h. es kommen keine neuen Töne vor, sondern die Töne des Akkordes kehren in schneller Bewegung immer wieder.

Schlußakkord von 6 + 7

Abschnitt 8 bildet mit pompösen Akkordfolgen den Abschluß dieses 1. Toccatenteils. Ähnlich wie in 4 ist die Akkordik aufgelockert durch eine freischweifende Linie, die allerdings hier im Pedal gespielt wird und durch ihre gemessene Bewegung einen majestätisch-deklamatorischen Charakter bekommt

8

Überschauen wir diesen 1. Teil noch einmal im Überblick, so springt der klare, logische Aufbau ins Auge. Das Grundprinzip ist die Abwechslung von Linie und Klang. Die ungeradzahigen Teile (1,3,5,7) sind vom Linienwerk geprägt, die geradzahigen Teile sind akkordisch. Ein starres Durchhalten dieses Prinzips, wäre allerdings banal. Deshalb werden die beiden Sphären, wie wir gesehen haben, auf verschiedene Weise gemischt. Die ungeradzahigen Teile gleichen die Linien zunehmend dem Klang an. 1 ist reine Linie. In der zweiten Hälfte von Teil 3 kommen zum erstenmal Klangbrechungen vor, Teil 5 ist zweistimmig, Teil 7 ist reine Klangbrechung. Die geradzahigen Teile

beginnen in 2 mit reinem Klang. In 4 Kommt zu dem Klang ein Linienzug, in 6 werden die Sphären bunt gemischt und integriert, 8 ist wie 4 eine Akkordfolge mit einer Linie in der Mitte,

Der Zusammenhang in dieser nur scheinbar freien Fantasie ist aber noch stärker. Auf unserer Zeichnung sehen sie in der Vertikalen je 4 durchgezogene und 4 gestrichelte Linien übereinander. Die durchgezogenen Linien zeigen jeweils den Ton d, den Grundton unseres Stückes. Die gestrichelte Linie zeigt den Ton a, die fünfte Stufe der d-Moll-Tonleiter. Schauen wir uns das mal bei 1 genauer an : Die obere Linie ist der Ton a

jeweils spielen!

dann d - - a - - d usw.

Der Linienzug im 1. Abschnitt umspielt diese beiden zentralen Töne in der Weise, daß die 3 Teile jeweils von a nach d fallen:

spielen 1 (a-d) 2-----

Anfangs- und Endton sind a und d

Im 3. Abschnitt ist das d als Baßton deutlich beherrschend.

Der 3. Abschnitt beginnt im 1. Teil zweimal mit einer Umspielung des d und endet mit a. Der abwärts führende Lauf beginnt wieder umgekehrt beim a und mündet im tiefen d des 4. Abschnitts.

Im 5. Abschnitt ist a die Achse, um die die melodische Linie sich dreht. Der Abschnitt beginnt mit a-d und endet mit d.

Im 6. Abschnitt wiederholt sich immer wieder in den Motiven a und b der vom d zum a absteigende untere Linienzug.

Der 7. Abschnitt ist ein dissonanter Klang der nach der Auflösung nach d drängt. Diese Auflösung wird im 8. Abschnitt mit einigen Umwegen dann erreicht.

Die Fuge (auf unserem Zettel stehen die beiden ersten Einsätze des Themas) gehorcht demselben strengen Formprinzip. Das Thema dreht sich wie Abschnitt 5 um die Achse a.

Wir hören im Vergleich den Anfang von 5 und das Fugenthema.

Der untere Linienzug dieses Themas sinkt vom a zum d ab, wobei der Ton unter d einbezogen wird wie in Abschnitt 1.

Wir hören den unteren Linienzug des Themas: agfedcisd und den Anfang von 1

Bei dem zweiten Einsatz des Themas in der Fuge ist nun d die Drehachse. Es ließen sich noch weitere Beziehungen zwischen Fuge und Toccata aufzeigen. Das Wenige genügt aber schon, um zu zeigen, wie sehr die einzelnen - auf den ersten Blick heterogenen - Elemente integriert sind.

Noch ein paar kurze Bemerkungen zur Fuge. Das Thema, das wir eben kennengelernt haben, kehrt in der Fuge immer wieder, wobei es mal oben, mal unten, mal in der Mitte erscheint. Allerdings ist diese Fuge, wie schon gesagt, in Anpassung an die Toccata sehr locker gebaut. Es gibt keine komplizierten Ineinanderschachtelungen verschiedener Themeneinsätze und ähnliches. Im Gegenteil: Zwischen den einzelnen Themeneinsätzen sind längere Zwischenstücke eingeschoben, die den spielerischen Charakter betonen. Hören wir noch einmal den Anfang der Fuge bis zum 4. Themaesinsatz.

Fuge 1.- 4. Einsatz

Manchmal nähert sich die Fuge in längeren Episoden noch stärker dem spielerischen Charakter der Toccata an.

Folgende einstimmige Passage reflektiert deutlich das Passagenwerk der Toccata. Der einzige Unterschied ist der, daß diese Linie hier dem gleichmäßigen rhythmischen Fluß der Fuge angepaßt ist.

S. 31 untere Reihe - S.32, 2.Reihe

Der Schlußteil, wieder ein Toccateil ist weniger streng und geordnet als der 1. Toccateil. Die vielfältigen Beziehungen zwischen Linie und Klang und die Bindung an die strenge Ordnungsfunktion der Zentraltöne d und a fallen hier weg zugunsten einer ungehemmten Darstellung von virtuos gesteigertem Passagenwerk und pathetischen Akkorden. (Der Schluß wird nochmal an die "metrische Kandare" genommen!)

Überblickt man das Gesamtwerk, so bemerkt man, wie die drei Teile gegeneinander ausbalanciert sind. Der 1. Toccateil verbindet die beiden gegensätzlichen Pole, die Fantastik der Improvisation und die Konstruktion. In der Fuge kommt dann der zweite Pol, das Konstruktiv-Architektonische, das beherrschte, gebändigte Spiel stärker in den Vordergrund. Der Schlußteil betont stärker das Fantastisch-Ausschweifende und Emotional-Gesteigerte. Insgesamt ein Werk, das bei aller Buntheit und Expression von ordnendem Geist durchdrungen und im Gleichgewicht gehalten wird und das, umgekehrt, bei aller kompositorischer Konstruktion die unmittelbare, spontane Wirkung nicht verliert. Hier liegt der Schlüssel für die Besonderheit dieses Werkes, für seine die Grenzen der "Kenner" überschreitende breite

Publikumswirkung.

① Toccata d moll

②

J.S. Bach

Handwritten musical notation for exercise 1. It consists of three staves. The first two staves show rhythmic patterns with downward-pointing arrows indicating fingerings. The third staff shows a chordal structure with notes on the lines and spaces of the staff.

③

④

Handwritten musical notation for exercises 3 and 4. Exercise 3 (left) shows wavy lines across three staves, representing a tremolo or rapid oscillation. Exercise 4 (right) shows a chordal structure with notes on the lines and spaces, followed by a wavy line.

⑤

⑥

Handwritten musical notation for exercises 5 and 6. Exercise 5 (left) shows a rhythmic pattern with many notes. Exercise 6 (right) shows a rhythmic pattern with sections labeled 'a', 'b', and 'c' above the notes.

Handwritten musical notation for exercises 7 and 8. Exercise 7 (left) shows a rhythmic pattern with sections labeled 'a', 'b', and 'c' above the notes. Exercise 8 (right) shows a rhythmic pattern with notes on the lines and spaces.

Handwritten musical notation for a Fugue. It consists of two staves. The first staff shows a complex rhythmic pattern with notes on the lines and spaces. The second staff shows a rhythmic pattern with notes on the lines and spaces.