

Zur Gestalt der Toccaten in Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus*

von Wolfgang Gersthofer

Die den Hauptteil von Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus* ausmachenden zwölf Toccaten wurden immer wieder als außergewöhnliche Werke angesprochen¹, vielleicht auch schon von den Zeitgenossen so rezipiert² (nach einem Quellenfund aus den frühen 1970er Jahren³ hat man im übrigen von einem Erstdruck des *Apparatus* um 1685 auszugehen). Der ‚Ausnehmerang‘ jener Toccaten liegt einmal schon in ihren Dimensionen begründet, vor allem wohl in der inhaltlichen und satztechnischen Vielfalt der in ihnen zum Einsatz gelangenden Teile. Um sich dieser Vielfalt, dieser Vielgestaltigkeit zu nähern, liegt es nahe, zunächst die einzelnen Bauelemente in den Blick zu nehmen. Ich möchte daher im folgenden schlichtweg verschiedene Abschnittstypen nach inhaltlich-materialen Gesichtspunkten, nach Gesichtspunkten der Faktur und Satztechnik vorstellen – Abschnittstypen, denen man nicht jeden Takt der Toccaten unmißverständlich zuordnen kann, mit denen sich aber doch der überwiegende Teil der Musik sinnvoll erfassen läßt. Dabei werden mitunter typische Formungsweisen innerhalb der Abschnitte zur Sprache kommen. In einem zweiten Teil will ich dann einige kursorische Überlegungen anstellen, die das Verhältnis der Abschnitte zum Ganzen und ihre Wechselwirkung betreffen und auch mögliche zyklische Aspekte anreißen.

Ich beginne mit einem Abschnittstypus, den man als von breiten Akkordfortschreitungen geprägt beschreiben kann.

¹ Siehe etwa August Gottfried Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884, Bd. 1, S. 159 („[...] so dürfen wir bei Muffat von einem kunstwürdig gehobenen Begriff der Toccata reden, wobei instrumentaler Klang und Spielvirtuosität, einst Zweck der Darstellung, nur mehr als Voraussetzung und Mittel für ein freies Künstlerwollen dienen“, zitiert nach Max Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 191) oder Michael Radulescu, „Die 12 Toccaten von Georg Muffat“, in: *Die süddeutsch-österreichische Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert. Kongreß-Bericht Innsbruck 1979*, hrsg. v. W. Salmen, Innsbruck 1980 (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 6), S. 169–184, hier S. 178 („Die zwölf Toccaten [...] schließlich stellen gewissermaßen die Summe der katholischen Orgelmusik im Europa des 17. Jahrhunderts dar“).

² Vgl. dazu Rudolf Walter, „Georg Muffat und sein *Apparatus musico-organisticus*“, in: *Musik und Altar* 11 (1959), S. 116–125, hier S. 116.

³ Craig A. Monson, „Eine neuentdeckte Fassung einer Toccata von Muffat“, in: *Mf* 25 (1972), S. 465–471.

Toccata sexta

The musical score for 'Toccata sexta' is presented in four systems. The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-12, and the fourth system measures 13-16. The notation is dense, with many beamed notes and complex chordal structures. A '(P.m.)' marking is present under measure 1, and a '(m.s.)' marking is at the end of the fourth system. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated above the staves.

Notenbeispiel 1: Beginn der sechsten Toccata⁴

Die akkordische Oberfläche des Satzes wird einzig von Vierteldurchgängen und -wechselnoten unauffällig belebt. Überbindungen und dissonante Vorhalte⁵, wie wir sie von Frescobaldi her kennen⁶, treten mehrfach auf. Modifizierungen dieses Akkordtypus

⁴ Alle Notenbeispiele dieses Beitrages stammen aus Muffats *Apparatus musico-organisticus*. Sie wurden der von Michael Radulescu für Doblinger besorgten Ausgabe, Wien und München 1982 (Diletto musicale 825–828) entnommen.

⁵ Vgl. Radulescu, „12 Toccaten“ [s. Anm. 1], S. 175 incl. Anm. 35 mit dem Verweis auf den „stile di durezza e ligature“; neben Toccata 6 führt Radulescu hier die Eröffnungen von Toccata 8 und 11 an. Vgl. ferner Gotthold Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 1, Berlin 1935, S. 491.

⁶ Siehe etwa die Eröffnungen der Toccata Settima und Duodecima aus dem ersten Buch der Toccaten oder den Beginn der – explizit bezeichneten – *Toccata Ottava di durezza e ligature* aus dem zweiten Buch.

können in der Bereicherung durch kleinere Figuren und Umspielungen gesehen werden. In den folgenden Beispielen aus Toccata 12 und Toccata 3 ist das akkordische Gerüst noch deutlich erkennbar:



Notenbeispiel 2: Toccata 12, T. 32–37



Notenbeispiel 3: Toccata 3, T. 46–50

Beide Male fällt das Wechselspiel der die Umriss des Satzes belebenden Figuren auf, das Hin und Her zwischen verschiedenen Lagen.

Zum tokkatischen Urbestand gehören Laufwerkbildungen.⁷ Es ist in solchen Abschnitten gebräuchlich, daß beide Hände ihren Anteil an den Läufen haben. Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist der Schlußabschnitt der zweiten Toccata:

⁷ An dieser Stelle sei auf den grundsätzlichen, noch immer lesenswerten Beitrag von Hans Hering, „Das Tokkatische“, in: *Mf* 7 (1954), S. 277–294, verwiesen.

Notenbeispiel 4: Toccata 2, Schlußabschnitt

Allegro

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 45-46) features a treble staff with a rapid eighth-note melody and a bass staff with a sustained low G pedal point marked '(P.s.)'. The second system (measures 47-48) continues the treble melody, with the bass staff showing a descending line and a half-note chord marked '(b?)'. The third system (measures 49-50) shows the treble staff ending with a half-note chord marked '(♯) t' and the bass staff with a descending line and a half-note chord marked 'P.m.'. The fourth system (measures 51-52) begins with measure 50 marked '50'. The treble staff has a melody with trills marked 't' and 'tw', while the bass staff has a descending line with trills marked 't' and 'tw'.

(P.s.)

(b?)

(♯) t

P.m.

50

t

t

t

tw

t

tw

Ped.

(b?)

t

55

tw

m.s.

P.m.

t

(P.s.)

tw

t

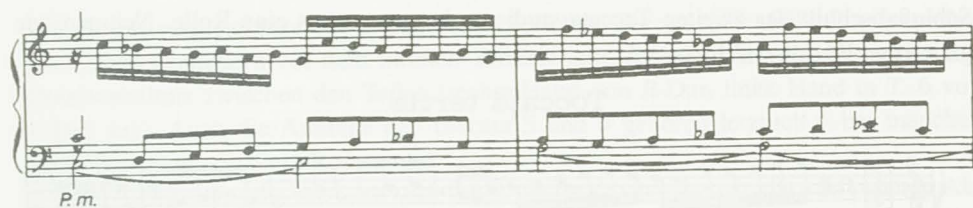
(P.m.)

*) als d. notiert

Zunächst wird das Sechzehntel-Laufwerk für drei große, drei Brevistakte der rechten Hand zugeteilt, die linke Hand steuert – wie oft in solchen Passagen – länger ausgehaltene Klänge bei. Nach zwei ‚Zwischentakten‘ mit kleinen Figuren setzt die linke Hand zu Sechzehntelläufen an (T. 52), die rechte Hand gibt die Akkorde, wiederum ist *D-Dur* die Ausgangsstation. Auch die Tonfolge der Läufe im einzelnen korrespondiert – abgesehen von Oktavversetzungen – genau dem durch die rechte Hand in T. 47ff. Vorgegebenen. Eine sehr weitgehende Parallelisierung liegt also vor; die spieltechnische Idee, beide Hände gleichermaßen einzusetzen, wird hier geradezu planvoll realisiert und zeitigt formbildende Wirkungen: jede Hand hat „ihren“ Teilabschnitt innerhalb dieses Schlußabschnittes der zweiten Toccata. Die Teilabschnitte entsprechen einander sehr deutlich, lediglich gegen Ende gibt es in der Harmonisierung des Laufwerks Unterschiede. Betrachten wir die harmonische Struktur, so lernen wir gleich ein für Laufwerk-Abschnitte – freilich nicht nur für solche – wichtiges Prinzip kennen. Von *D-Dur* aus fallen die Harmonien in fünf Quinten abwärts, so daß schließlich die einen Halbton über der Ausgangsstation liegende Harmonie *Es-Dur* erreicht wird. Dabei tritt die *g*- und die *c*-Stufe zunächst in Mollversion ein, jeweils nach der Dauer einer halben Note aber weicht die Moll- der Durterz, somit kann eine dominantische Spannung zur nächsten Quintfallstation hin aufgebaut werden. Die Quintfallstruktur zeigt sich, zumindest in den ersten vier Stationen, auch an der Oberfläche des Satzes, am Laufwerk. Denn das diastematische Geschehen wiederholt sich alle halbe Takte, naturgemäß jeweils um eine Quinte versetzt. Das Laufwerk wird also in den ersten beiden Brevistakten durch die Sequenzierungen in sich strukturiert. Fünfte und sechste Stufe des Quintfalls sind nicht mehr in diese Sequenzstruktur des Laufwerks einbezogen, der Übergang zur *Es*-Station erfolgt ja auch bereits nach einer halben Note! Hier nun, da gewissermaßen der Quintfall nicht mehr durch die Struktur des Laufwerks direkt nahegelegt wird, weicht die zweite Teilpassage (mit den Läufen in der linken Hand) in der Harmonisierung von der ersten ab: Statt *Es-Dur* erscheint *g-Moll*, später *c-Moll* (T. 53/54).

Ich gebe – in Parenthese – zwei Vergleichsbeispiele für Quintfallanlagen in von Laufwerk bestimmten Abschnitten. Zunächst eine Partie aus der Mitte der Toccata 3:

The musical score consists of two systems. The first system, labeled 'P.m.', covers measures 35 and 36. The second system, labeled 'P.s.', covers measures 37 and 38. The right hand plays a sequence of chords: G major (35), F# major (36), E major (37), and D major (38). The left hand plays sixteenth-note runs that correspond to the chords in the right hand. The key signature is one sharp (F#).



Notenbeispiel 5: Toccata 3, T. 32–37

Wieder sind sechs Stationen beteiligt, alle Stationen treten sogleich in Dur-Version auf. Taktweise (hier sind die Taktstriche jeweils im Semibrevisabstand gesetzt) fällt die Harmonie von *E*-Dur bis schließlich *F*-Dur. Die Sechzehntelläufe werden übrigens nicht von stehenden Klängen, sondern von Achtfeldern, quasi in Gegenbewegung, begleitet. Und das Prinzip des Händewechsels wird hier auf engem Raum verwirklicht: Nach zwei Harmoniestationen wechselt das Laufwerk jeweils in die andere Hand über. Die Quintfallstruktur ist noch regelmäßiger als im Beispiel aus der zweiten Toccata, alle sechs Stationen werden mit dem gleichen Material bedacht: die Sequenzierung des Laufwerks (und der Achtfeldern) reicht bis zum Ende des Quintfallprozesses.

Sehr ähnlich der Beginn des Presto-Abschnittes aus der Toccata Nr. 9:



Notenbeispiel 6: Toccata 9, T. 68–70

Auch hier eine Achtfeldern als Gegenpart, sechs Stationen (von *H* bis *C*), die besetzt werden durch jeweils die gleiche, sequenzierte Sechzehntelfolge. Der Quintfall vollzieht sich rascher, immer nach einem halben (Semibrevis-)Takt. Und es ist dies ein Beispiel für eine andere harmonische Spielart des Quintfallverfahrens. Denn nicht mehr alle Stationen erscheinen als Dur-Harmonien, mit Station Nr. 2 und 3 sind zwei Mollklänge vertreten: *e*-Moll, *a*-Moll: Man kann hier alle Stationen auf eine tonartliche Ebene beziehen, die Klänge sind – modern gesprochen – die leitereigenen Stufen von *e*-Moll: *H*-Dur als Dominante, *e*-Moll die Tonika, *a*-Moll als Subdominante usw. Im Gegensatz dazu ließ sich die Quintfallbewegung in Toccata 3 nicht einer Tonart zuordnen, dort wurde – infolge des Auftretens lauter Dur-Akkorde – wirklich harmonischer Raum durchmessen (jeder Klang fungiert – wieder modern gedacht – als Dominante für den nächsten).

Bisher hatten wir es mit Laufwerk-Abschnitten zu tun, die am Ende oder im Verlauf einer Toccata auftraten. Auch als Eröffnung kommt dieser Abschnittstypus vor. Dabei spielt die gliedernde Funktion des Händewechsels, wie wir sie oben so deutlich am

Schlußabschnitt der zweiten Toccata studieren konnten, stets eine Rolle. Nehmen wir gleich den Beginn der Toccata 3:

Toccata tertia

Notenbeispiel 7: Toccata 3, Beginn

Die beiden – deutlich kürzeren – Teilabschnitte sind sogar noch dadurch voneinander abgesetzt, daß der erste in einen fermatierten Akkord ausläuft (in Beispiel 4 aus der Toccata 2 waren beide Teilabschnitte durch kadenzierende Zwischentakte ja zäsurlos verbunden). Die das Laufwerk der linken Hand zuweisende Passage hebt also neu an, ein zweiter Beginn gewissermaßen, in diesem Falle durch die harmonische Kontrastwirkung besonders herausgehoben: C-Dur nach E-Dur-Fermate. Die beiden Teilabschnitte stehen in einem Terzverhältnis zueinander: Was die rechte Hand von a(-Moll) aus spielte, wird nun durch die linke Hand von C(-Dur) aus vollführt (präzise Übereinstimmung herrscht immerhin bis zum 20. Sechzehntel). Die harmonische Gestaltung dieser Laufwerk-Abschnitte zu Beginn von Toccata 3 ist eine andere als die in Toccata 2: Das Quintfallprinzip verträgt sich offensichtlich nicht mit der Initialfunktion.

Eine gut vergleichbare Eröffnung zeigt die letzte Toccata (ebenfalls Orgelpunktbeginn, Fermatenakkord vor dem zweiten Teilabschnitt, der hier ohne Rückung ansetzt). Quintverhältnis zwischen den Teilen (rechte Hand von *B-Dur*, linke Hand in *T. 6* von *F-Dur* aus). Auch die Anfänge der Toccata 5 und 9 gehören letztlich – bei manchen Modifikationen – in diese Reihe.

Dem Abschnittstypus mit Laufwerk (eng) verwandt sind Partien, die von raschen Akkordbrechungen oder anderen Figurationen⁸, meist in Sechzehnteln, bestimmt werden. Wiederum ist der Wechsel von der einen Hand zur anderen charakteristisch. Beispiele finden wir etwa in der Toccata 8 (T. 71ff.) oder – ein Abschnitt, den ich später noch bespreche – in der letzten Toccata (T. 42ff., siehe Notenbeispiel 14).

Nach diesen im engeren Sinne tokkatischen Abschnitten (Laufwerk, Figuration) sind weiters solche zu nennen, in denen sich das Material sozusagen zu deutlicheren motivischen Umrissen verfestigt. Das sind natürlich zum einen die explizit fugenartig angelegten Partien, aber auch Abschnitte – und diese möchte ich von den fugierten klar abgrenzen –, welche prägnantere Figuren, sagen wir ruhig Motive, immer wieder aufscheinen lassen, durch verschiedene Stufen und Tonlagen führen, ohne sie jedoch einem streng stimmigen, polyphonen Geflecht einzugliedern. Exemplifizieren wir diesen Unterschied an konkreten Partien.

Der Allegro-Abschnitt gegen Ende der *Toccata nona* möge für den zuletzt beschriebenen, nicht streng polyphonen Typus stehen:

The image shows a musical score for the Allegro section of the Toccata nona, measures 80 to 90. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a lively, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'tw' (pizzicato). The score is presented in three systems, with measure numbers 80, 85, and 90 clearly marked.

⁸ Ebd., S. 283: „Die zweite Komponente in der Entwicklung der tokkatischen Klavieristik ist die akkordische Figuration.“

95

100

105

Adagio

110

(P.m.)

Notenbeispiel 8: Toccata 9, T. 80ff.

In T. 82 hebt in der rechten Hand eine profilierte gezackte Achtelbewegung an, der sich ein breiterer chromatischer Aufwärtsschritt mit trillierter zweiter Note im Folgetakt anschließt. Bereits in diesem Takt 83 setzt die linke Hand mit der gegenüber T. 82 um eine Quinte nach unten transponierten Achtelbewegung ein, ihre Fortsetzung: c, Triller

auf *cis* findet sich in T. 84 aus grifftechnischen Gründen in der rechten Hand notiert, während die linke Hand schon den dritten Auftritt unseres Achtelmotivs spielt. Bis hierhin scheint es nach einer ‚stimmigen‘ Exposition auszusehen, der Satz hat sich zur Dreistimmigkeit entfaltet. Doch beim vierten Einsatz des Achtelmotivs im nächsten Takt, T. 85, liegt keine Vierstimmigkeit vor. Daß hier beim Übergang von T. 84 zu T. 85 nicht mehr streng stimmig gedacht wird, zeigt sich auch insofern, als der chromatische Schritt *d – dis* von T. 85 nicht mehr eigentlich als Fortsetzung der Achtelbewegung aus T. 84 anzusehen ist, eine solche müßte dem letzten Achtel (von T. 84) in der Unterterz folgen, also auf *f* beginnen. Das Geschehen in T. 84/85 kann vielmehr als sequenzmäßige Reihung der beiden Elemente – sozusagen je für sich – beschrieben werden: die untere Stimme reiht das Achtelmotiv, die zweithöchste den chromatischen Schritt (jeweils im Ganztonabstand). Die Elemente sind gewissermaßen auch einzeln verfügbar. Prägend freilich für den ganzen Abschnitt bleibt ihre vertikale Koppelung aneinander.

Ein Blick auf einen ‚echten‘ fugierten Abschnitt läßt – denke ich – die Differenz erkennen. Hier beachtet Muffat stets die Auffüllung zum vierstimmigen Satz. Ziehen wir ein Beispiel aus der sechsten Toccata heran:

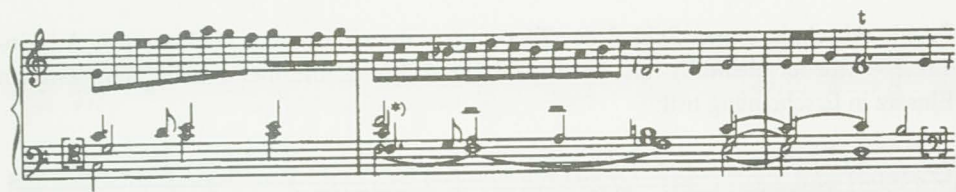




Notenbeispiel 9: Toccata 6, T. 33–41

In T. 37 erfolgt im Baß der vierte Einsatz. Für diesen Takt wird durch entsprechende Pausensetzungen ganz präzise vierstimmig notiert. Der Vergleich der Passagen aus Toccata 9 und 6 führt auf einen weiteren, grundsätzlichen Unterschied. In Toccata 9 werden die ersten drei Auftritte des Achtelmotivs von drei verschiedenen Stufen aus gespielt (Basistöne *h*, *e*, *a*). Demgegenüber sind an der Exposition der Fugenabschnitte des *Apparatus*, also den ersten vier Themeneinsätzen, immer nur – wie es der Fugentradition entspricht – zwei Tonhöhen beteiligt; die ersten vier Themeneintritte in Toccata 6: *f*, *c*, *f* im Tenor, *c* im Baß. Überhaupt ist in den Abschnitten der ersten ‚Machart‘ die harmonische Aktivität in der Regel deutlich größer, in den ersten zehn Takten des betreffenden Abschnitts aus Toccata 9 kommen für das Achtelmotiv vier verschiedene Stufen zum Einsatz. Nach den ‚Zwischentakten‘ 91–94, die nur den Kopf des Achtelmotivs (steigende Terz – fallende Quinte) weiter verwenden, treten dann in T. 95/96 mit der Zerlegung der *G*- und *C*-Harmonie zwei weitere Stufen hinzu. Im prinzipiell dem gleichen Typus angehörenden großen Mittelabschnitt der Toccata 5 wird das Abschnitts-Motiv gar direkt in eine sechsstufige Quintfallsequenz einbezogen, T. 38–41: *E* – *A* – *D* – *G* – *C* – *F*.





Notenbeispiel 10: Toccata 5, T. 37–42

Das Fugenthema in Toccata 6 hingegen wird – und das ist im *Apparatus* kein Einzelfall – insgesamt nur auf drei verschiedenen Tonstufen eingesetzt: Mit dem Alteinsatz gegen Ende von T. 39 erscheint die dritte Einsatztonhöhe *g* (im weiteren Verlauf des Abschnittes folgen dann noch zwei Einsätze auf *f* und zwei auf *c*). Es gibt sogar fugierte Teile, die sich nur auf zwei Einsatztonhöhen, auf die erste und fünfte Stufe, beschränken (so in Toccata 11, T. 14ff., und in Toccata 12, T. 56ff., bei insgesamt je zehn Einsätzen; in Toccata 7, T. 72ff., bei immerhin 15 Einsätzen!).

Die Frage, wie nun die verschiedenen Abschnittstypen zusammengefügt werden zu einer ganzen Toccata, wie aus den diversen ‚Satzbildern‘ jeweils eine tokkatische Ganzheit entsteht, ist nicht pauschal zu beantworten. Es existiert keine feste Standardfolge, auch die Herausschälung einiger verschiedener Grundmuster für den Aufbau will nicht recht gelingen. So gibt es Toccaten ohne fugierte Abschnitte (wie Toccata Nr. 1 und 5), manche Toccaten besitzen zwei oder drei solche Abschnitte. Auch die Zuordnung einzelner Abschnittstypen zu festen formalen Positionen funktioniert nicht ohne weiteres. Wir haben oben Laufwerk-Abschnitte an ganz verschiedenen formalen Orten antreffen können. Fugierte Abschnitte können relativ zu Beginn, im weiteren Verlauf oder auch als Schlußteil auftreten, natürlich nie ganz zu Anfang: ein fugiert beginnendes Stück wäre wohl keine Toccata mehr. Wenigstens lassen sich bei umgekehrter Zuordnung immerhin acht Toccaten-Eröffnungen auf die beiden Grundtypen „breite Akkorde“ und „Laufwerk-Abschnitt“ zurückführen.

Was die Kriterien der Abschnitts-Addition zum vollständigen Toccatengefüge angeht, müßte man wohl jeweils im Einzelfall sozusagen der speziellen Kontrastdramaturgie, auch den harmonischen Dispositionen nachspüren (das läßt sich summarisch schlecht machen). Wie Michael Kube anhand von Toccata 1 und 11 jüngst gezeigt hat⁹, spielen für den Zusammenhalt des Toccaten-Baus auch motivische Verknüpfungen eine gewisse Rolle.

Die formale Stellung eines Abschnittes mag für seine Gestaltung im einzelnen von Belang sein. Wir konnten oben etwa feststellen, daß Laufwerk-Abschnitte zu Beginn einer Toccata keine Quintfallstrukturen verwenden. Der als Schluß fungierende fugierte Abschnitt der vierten Toccata ist einmal relativ ausgedehnt und durch die Einbeziehung der Umkehrungsform des Themas gegen Ende, die gleich in Engführung eintritt, dann mit der recto-Form kombiniert wird, auch kontrapunktisch besonders ausgearbeitet. Der

⁹ Michael Kube, „Motivische Verknüpfung und ästhetisches Urteil – Georg Muffats ‚Apparatus musico-organisticus‘“, in: *SchützJb* 15 (1993), S. 63–75.

Fugato-Abschnitt gegen Schluß der Toccata 6 – ihm folgen nur noch wenige Adagio-Takte – arbeitet ebenfalls mit der Themen-Umkehrung, die hier bereits beim zweiten Einsatz in Erscheinung tritt:



Notenbeispiel 11: Toccata 6, T. 92–93

Daß Toccata 6 insgesamt sogar drei polyphon angelegte Abschnitte enthält und sich dadurch als besonders gewichtiges Stück ausweist, dürfte mit ihrer Position in der Gesamtheit der zwölf Toccaten zu tun haben. Sie folgt auf die fugenlose Toccata 5 und sie beschließt das erste Halbdutzend. Es ist auffällig, daß die beiden mit Abstand umfangreichsten Toccaten des *Apparatus* die Mitte der Toccatenfolge betonen: Toccata 6 als Schluß der ersten Sechsergruppe, Toccata 7 als Eröffnung der zweiten. Zudem trägt das Anfangs-Grave der siebten Toccata mit seinen Punktierungen unverkennbar Züge der französischen Overtüre¹⁰. Ich kann hier die Frage nach der zyklischen Anlage der Toccaten nur streifen. Der von Karl Schütz 1972 unternommene Versuch jedenfalls, die Ordnungszahl jeder Toccata in der Anzahl ihrer Abschnitte wiederzufinden¹¹, überzeugt nicht recht. Will man in etwa gleich langen Stücken wie der Toccata 3 und der Toccata 8, einmal drei, einmal acht konstitutive Abschnitte finden, so muß man wohl mit unterschiedlichem Maß messen. Wenn, dann scheinen mir zyklische Momente auf ganz anderen Ebenen zu liegen. Etwa in der Disposition der großen Orgelpunkte. Z. B. ist der Anfang von Toccata 5 durch einen riesigen Tonika-Orgelpunkt, ihr Ende durch einen ebenso gewaltigen Dominantorgelpunkt (vor der Schlußtonika) geprägt. Ist es ein Zufall, daß weder das Ende der vorausgehenden Toccata 4 noch der Beginn der umfangreichen Toccata 6 größere Orgelpunktbildungen aufweist? Vielleicht sind manche Bezüge zwischen einzelnen, insbesondere benachbarten Toccaten im Sinne eines zyklischen Konzepts verstehbar. Wie oben an den Beispielen 4 und 7 ersichtlich war, ähneln der Schlußabschnitt der zweiten und der Eröffnungsabschnitt der dritten Toccata einander im Material wie auch in Grundzügen des Aufbaus. Dem chromatisch fallenden Beginn des Fugenthemas in der Mitte von Toccata 7 scheinen chromatisch steigende Linien im polyphonen Abschnitt der Toccata 8 zu korrespondieren:

¹⁰ Vgl. auch Walter [s. Anm. 2], S. 121.

¹¹ Karl Schütz, „Die Toccaten des Apparatus musico-organisticus von Georg Muffat – Struktur und Interpretation“, in: *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hrsg. v. T. Antonicek, R. Flotzinger und O. Wessely, Kassel etc. 1975, S. 117–131.



Notenspiel 12: Toccata 7, T. 72–74



Notenspiel 13: Toccata 8, T. 25–32

Ich möchte zum Abschluß noch ein Beispiel aus dem Bereich der harmonischen Gestaltung über größere Strecken (über die es natürlich viel zu sagen gäbe) bringen und damit wenigstens andeutungsweise in das konkrete Gefüge einer einzelnen Toccata unter einem Teilaspekt eintauchen. Viele Abschnitte der Toccaten des *Apparatus* enden förmlich in einem mit Fermate versehenen Akkord, sei er halbschlüssig oder ganzschlüssig zu verstehen. Meist schließt der nächste Abschnitt auf dem gleichen Klang an, gelegentlich trifft man Terzrückungen an, ein Beispiel aus Toccata 3 sahen wir bereits. Die Toccata 12 enthält nun gleich zwei solcher – modern gesagt – ‚mediantischer‘ Anschlüsse. Die Grundtonart ist *B*-Dur. Nach der mit fallendem Sekundschritt im Baß erreichten *D*-Dur-Fermate am Ende von T. 18 setzt ein *B*-Dur-Klang ein (s. Notenbeispiel 14a). Jener von Laufwerk bestimmte Abschnitt T. 19ff. endet mit *F*-Dur-Ganzschluß (Quintfall im Baß). Das sich anschließende Adagio (ein Teil desselben im Notenbeispiel 2) ist in grober symmetrischer Entsprechung gestaltet, es hebt auf *F* an und führt nach *B* zurück. Jetzt kommt es zur zweiten (Groß-)Terzrückung. Sie antwortet auf die erste: nun wird *B*-Dur von *D*-Dur gefolgt (T. 41/42). Zwischen den beiden *D*-Dur-Klängen von T. 18 und T. 42 liegt also ein zweiteiliger von *B*-Dur gerahmter Komplex (mit *F*-Dur-Betonung in der Mitte). Der Abschnitt T. 42ff. stellt sich als Figurationspartie dar. In den ersten drei, die Akkordzerlegungen der rechten Hand gebenden Takten fällt die Harmonie quintweise, von *D*-Dur über *g*-Moll, *C*-Dur, *F*-Dur bis just nach

B-Dur. Die einander eben noch unmittelbar gegenüberstehenden Pole *B* und *D* – in Bezug auf die Tonart der Toccata: Tonika (*B*) und Dominante der Tonikaparallele (*D*) – werden hier schrittweise einander vermittelt. Und der ‚mediantische Schnitt‘ *B/D* in T. 41/42 gewinnt gewissermaßen die Fallhöhe für die folgende Quintfallsequenz. Erneut können wir im Abschnitt T. 42ff. das Prinzip des Händewechsels in deutlicher Ausprägung beobachten. Außerdem wird als Zusammenfassung ein letzter Teilabschnitt gebildet, der – beide Hände gleichzeitig mit den Sechzehntelkaskaden betrauend – den Virtuositätsgrad steigert.¹² Selbst in diesen Takten scheint nochmals blitzartig die Polarität *D*-Dur/*B*-Dur auf, wenn am Ende von T. 49 die Zerlegungsfiguren beider Harmonien unmittelbar aufeinandertreffen:

Notenbeispiel 14a: Toccata 12, T. 13–21

Auf bemerkenswerte Weise wird hier ein „harmonisches Beziehungsnetz“ errichtet, das mehrere Abschnitte umspannt. Bestimmte Akkordkonstellationen vermögen als integrative Momente zu wirken. In solchen Maßnahmen etwa zeigt sich der entschiedene kompositorische Zugriff Muffats und damit letztlich der hohe kunstmäßige Anspruch dieser – wie es in der deutschen Version der Vorrede¹³ heißt – „langen Toccaten“.

¹² Zum „tokkatische[n] Impuls“ jener Stelle vgl. Hering [s. Anm. 7], S. 284.

¹³ Abgedruckt etwa in der Radulescu-Ausgabe des *Apparatus* [s. Anm. 4].

45

50

Notenbeispiel 14b: Toccata 12, T. 41–51