Bach und die französische Klaviermusik.

Von Wanda Landowska (Paris).


Es ist vielfach wiederholt worden, Bach hätte den Gebrauch der „Händekreuzung“ von den italienischen Clavecinisten übernommen. Nun gibt es aber zwei Arten von Händekreuzungen. Bei den Italienern ist es einfach ein äußerlicher technischer Effekt: während des Spiels die eine Hand die gefährlichsten Sprünge auf der oberen Klaviatur unternehmen zu lassen, was mit etwas gebiegter Sauberkeit und Glanz auch auf unserem modernen Flügel ausgeführt werden kann. Bei den Franzosen hingegen spielen die Hände auf beiden Klaviaturen in der selben Höhe, was auf einem Instrumente mit einer einzigen Tastatur beinahe unausführbar ist. Diese legtere Spielart bezweckt keineswegs das Hervortreten irgendwelcher Virtuosität, sondern nur gewisse Klangeffekte durch enge Ineinanderverschlingung der Stimmen herzustellen. Bach nun suchte selten besondere Händekreuzungen nach italienischer Manier. Eine Ausnahme findet sich in den Goldbergischen Variationen, wo aber auch nur einige italienisch, die übrigen dagegen in französischem Geschmacke gehalten sind. Die so genannten „Papillon-Variationen“, die Phantasie c moll, die Sinsonia h moll, die Fuge in Fdur im I. Bande des Wohltemperierten Klaviers, die Fuge in Abur im II. Bande, das Präjudium c moll in demselben Bande und das Präjudium Gdur im ersten liefern schlagende Beweise Couperinscher Schreibweise für gekreuzte Klaviaturen. Was die Gigue der ersten Partita (1. Teil der Klavierübungen) anbelangt, die zwar äußerlich angesichts der großen Seitenprüinge der linken Hand
auf der oberen Klaviatur einige Verwandtschaft mit dem italienischen Genre aufweist, so ist ihr Charakter trocken französisch, da die Kreuzung hier nicht als "Blendwerk" inmitten des Stückes vorkommt, sondern von Anfang an bis zum Schluss einen interessanten Klangeffekt zum Zweck hat. Derartiges findet sich häufig bei Couperin, z. B. in den "Bagatelles" und dem "Tic-Toc-Choc ou les Maillotins".


Das Thema der Fuge in Asdur aus dem Wohltemperierten Klavier (II. Band) ist beinahe identisch mit demjenigen der Allemande aus dem ersten der Concerts royaux von Couperin:

Couperin.

![Musiknotation]

Bach.

![Musiknotation]

In der ersten englischen Suite in Adur bietet das Präludium eine Variation der absteigenden Hexachorde, die man bei Marchand (la Vénitienne), bei Dieupart (Gigue) und bei le Rour (Gigue) wiedersindet 2). In derselben Suite stoßen wir auf eine Courante avec deux doubles, und in der Suite in amoll sehen wir eine "Sarabande et les Agré-

2) A. Pirro führt in seinem Werke "L'estétique de Jean Sébastien Bach" (1907) diese vier musikalischen Beispiele an (S. 430).
mens de la même Sarabande*, d. h. Lieblingsformen des François Couperin. Nicht allein sind die Titel den Franzosen entlehnt, auch Form und Zuschnitt sind französisch. Im ersten Buche der Couperinschen *Pièces* lesen wir *Courante et le dessus plus orné sans changer la Basse<, und weiter *Gavotte et les ornement pour diversifier la Gavotte précédente sans changer de Basse*. Genau so verfuhr Bach in den oben angesprochenen Stücken.

Schwerfälligkeit, einer deplazierten Tiefe, und entzieht ihm das hochmütig Schneidende, die schallende Pracht, die das eigentliche Wesen der französischen Ouverture und des Style francese bildete; Couperin legt auf diesen Tonsfall besonderen Nachdruck, und somit hat die Ausführung von dem vorge- schriebenen Notenwert abzuweichen. Er sagt: »L'usage nous a asservis et nous continuons ... Mesure définit la quantité et l'égalité et Cadence est proprement l'esprit et l'âme qu'il y faut joindre.« [Die Sitte hat uns daran gewöhnt und wir bleiben darauf beide: Takt bedeutet Quantität und Gleichheit — aber der Tonsfall enthält eigentlich den Geist und die Seele, die man damit vereinigen muß]. Und oft selbst dort, wo die Noten gleichwertig bezeichnet sind, pointierte man sie ein klein wenig, wie aus der Anweisung zur Allemande »La Laborieuse« von Couperin zu ersehen ist. Bei der Bewunderung, die die großen deutschen Musiker der französischen Musik und ihrer Ausführung entgegenbrachten, wäre es verwunderlich, wenn Bach sich das Genre pointé und dessen Schriftart angeeignet, aber dafür einen Vortrag zugelassen hätte, der für eine rundweg entgegengesetzte Ausdrucksweise entritt.


1) Fr. Couperin, »L'Art de toucher le clavecin.« Paris 1717.
große Kunst, die hauptsächlich darin bestand, das Maß nicht zu überschreiten und durch überflüssigen Zierrat die Zeichnung nicht zu überbürden. Ein schöner Gedanke in den plumpen Händen eines Ungeübten, der mit den Verzierungen nicht umzugehen wusste, wurde häßlich befunden im Sinne der Worte, die Diderot einmal sprach: „Schau die schöne Frau in ihrem Morgenkleide an... in einem Moment wird ihre geschmacklose Toilette alles verderben.“


Mit dem französischen Berzierungswesen war er sehr vertraut, insbesondere mit der Ornamentik von Couperin, und es ist wohl bekannt, daß er eigenhändig die Ornamententafel von Dieupart kopiert hat.

In dem Ornamentenverzeichnis, das uns Johann Sebastian im Klavierbüchlein von Wilhelm Friedemann hinterlassen, finden wir folgende Berzierungen:

a) Trillo \( \text{mitteln} \). Dieses Zeichen gehört ausschließlich den Franzosen (Couperin, Chambonnières, D'Anglebert, Le Bègue, Dieupart, Rameau). Die Italiener bedienten sich des \( \text{t} \) umweilen gebraucht Bach das italienische Zeichen, auch kommt manchmal ein \( \text{tr} \) oder \( \text{tr} \) vor. Bei Couperin bedeutet dieses leichte ein andauerndes \( \text{Tremblement} \).

b) Mordant \( \text{mitteln} \). Die Franzosen nannten es \( \text{pinçé} \). Bach gebraucht das nämliche Zeichen wie Couperin, während D'Anglebert, Rameau und Dieupart es anders notieren \( \text{et} \) und Ruhnau \( \text{/ /} \).

c) Trillo und Mordant \( \text{mitteln} \). Es ist das eine Zusammen- sezung der beiden vorigen, die wir, anders bezeichnet, bei Couperin und Dieupart wiederfinden.

d) Cadence \( \text{ganz} \). Dasselbe Zeichen führt bei Couperin und Rameau den Namen \( \text{double} \).

e) Double cadence \( \text{mittel-} \). Diese Zeichen nebst Realisierung hat Bach D'Anglebert entlehnt, mit einer blösen Namensänderung (bei D'Anglebert \( \text{cadence} \)). Weder Rameau noch Dieupart bedienten sich seiner, und man muß es nicht verwechseln mit der \( \text{double cadence} \) bei Rameau, die dem \( \text{Trillo} \) und \( \text{Mordant} \) von Bach entspricht.

f) Double cadence mit Mordant \( \text{mittel-} \) oder \( \text{mittel-} \). Zusammengefaßte Berzierung.

g) Accent steigend \( \text{} \) und Accent fallend \( \text{}. Bei den Franzosen \( \text{port de voix} \) genannt. Bei Dieupart wird dieses Zeichen verfehrt markiert \( \text{?} \). Bach hat es somit von D'Anglebert nehmen müssen, wo wir dasselbe Zeichen wiederfinden. Auch Rameau hat es sich angeeignet. Couperin gebraucht hier eine Note, die er mit der Hauptnote verbindet.
h) Accent mit Mordant \[\text{\textsuperscript{#}}\]. Eine sehr geläufige Kombination der französischen Clavecinisten.

i) Accent mit Trillo \[\text{\textsuperscript{#}}\] oder \[\text{\textsuperscript{\#}}\]. Das zweite Zeichen findet man bei D'Anglebert und Rameau unter dem Namen \textquote{tremblement appuyé} mit derselben Ausführung.

Diesen unvollständigen Verzierungen kann man noch hinzufügen:

k) Nachschlag \[\text{\textsuperscript{1}}\] oder \[\text{\textsuperscript{1}}\]. Dieses Zeichen ist auch bei Couperin zu finden für dieselbe Ausführung unter dem Namen \textquote{Akzent}, der aber nicht mit dem \textquote{Akzent} von Bach zu verwechseln ist. Bachs Freund Walther nennt den Nachschlag \textquote{Aspiration} und gibt ihm die Zeichen \[\text{\textsuperscript{1}}\] und \[\text{\textsuperscript{1}}\]. Aber auch hier darf man die \textquote{Aspiration} von Walther mit derjenigen Couperins nicht verwechseln.

l) Schleifer \[\text{\textsuperscript{\#}}\]. Dieses letzte Zeichen wird von den Franzosen als \textquote{tierce coulée} gebraucht.

m) Arpeggio \[\text{\textsuperscript{\#}}\] oder \[\text{\textsuperscript{\#}}\] werden von Chambonnières und Couperin angewendet, während D'Anglebert, Rameau und Dieupart sich entweder eines wagerechten — oder eines schrägen / Striches bedienen.

Ich will nicht länger bei der Ausführung dieser Ornamente verweilen, da das Bach-Jahrbuch im vorigen Jahre die sehr gründlich ausgeführte Studie von Edw. Dannreuther über den Gegenstand gebracht hat. Eines einzigen von ihm außer Auge gelassenen Ornamentes glaube ich aber hier erwähnen zu müssen, weil es französischer Abstammung ist, nämlich der \textquote{Suspension} \[\text{\textsuperscript{O}}\]. Bach bediente sich niemals dieses Zeichens, sondern gab seine Ausführung in Noten an. Folgendes Beispiel aus dem Italienischen Konzert (Andante) wird genügen:
Bach und die französischen Klaviervarianten.

Was Bach weiterhin mit den Franzosen gemein hat, ist, daß er alle seine Verzierungen vorschreibt, ohne das Geringste der Willkür des Ausführers zu überlassen, wie es die Italiener zu tun pflegten. Er übertrifft sogar an Genauigkeit die französischen Komponisten, und zwecks Erleichterung der Ausführung gibt er die Mehrzahl davon in Noten, was ihm den beführten Vorwurf Scheibes zuging.

Dem Beispiele der Clavecisten folgend gebrauchte Bach niemals die „Vebung“, dieses wesentliche Ornament des Bivichords, das auf dem Clavecin nicht möglich ist. Es scheint also, daß sich der Verfasser der Klavierübungen gar wenig aus den Hilfsquellen des Klavichords gemacht hat.

Es fein noch einige Beobachtungen über den Trillo formuliert, da ich hierin nicht immer mit Dannreuther übereinstimme.

Wie wir wissen, begannen die Italiener den Triller hauptsächlich mit der weisntlichen Note, die Franzosen hingegen mit der oberen Nebennote. Es ist somit klar, daß Bach, da er sich die französischen Verzierungsweise angeeignet hatte, auch den Triller im französischen Genre ausgeführt wissen wollte. Diese Voraussetzung wird durch die Verzierungsstabelle von Bach selbst bestätigt:

Indessen erwähnt nun der Verfasser der »Musical ornamentation« einige Fälle, wo man den Triller mit der Hauptnote beginnen soll, und zwar: a) wenn der Triller am Anfang steht, oder b) wenn der Triller nach einer Staccatovideo und nach einer Pause beginnt. Es bleibt uns aber unbekannt, worauf er diese Einschränkungen stützt, da Bach selber nie etwas darüber geäußert hat. Es ist im Gegenteil vielfach zu beweisen, daß Triller am Anfange eine geläufige Sache in französischen Stücken sind:
Obige Beispiele stammen von Couperin, der in seinen Vorreden erklärt, „auf welcher Note auch ein Triller bezeichnet sein mag, stets ist er auf einem oder einem halben Ton darüber zu beginnen“. Und noch überzeugender ist folgendes Beispiel:

Hier ist die erste Note als ‚appoggiatura‘ gedacht, d. h. nicht nur beginnt das Stück mit einer Obersnote, sondern sie wird dazu noch mit Nachdruck verschen. Selbstverständlich fehlen Beispiele nicht, wo das Trillo, mit der oberen Note begonnen, einem Staccato folgt:

Die anderen Einschränkungen: c) Wenn die Wiederholung einer Note thematisch ist, d) wenn die Melodie springt, und
somit der Triller den Teil eines charakteristischen Intervalles bildet, c) wenn die Baßbewegung durch Anfang des Trillers mit dem Hilfston geschwächt würde, — allen diesen Einschränkungen gebrecht es an zureichender Begründung; sie drohen nur Konfusion und unnütze Schwierigkeiten hereinzubringen. Ist es überhaupt denkbar, daß Bach, der dem Beispiele der Franzosen folgend mit der größten Sorgfalt seine Schrift überwachte, ohne das Geringste „der Willkür des Ausführenden zu überlassen“, der selbst in der höchsten Begeisterung nicht vergisst, die Ausführbarkeit seiner Stücke im Auge zu behalten, um seine Spieler zu ebenso peinlicher Genauigkeit zu zwingen, ist es denkbar, nachdem er uns selbst seine Ausführung des Trillers gegeben hat, er gleichzeitig fünf Ausnahmen geschaffen haben sollte, die er eifersüchtig vor uns verborgen hielte? Somit standen wir jedesmal, wo wir auf ein w oder t oder tr oder tr--- stießen, einige Augenblicke verblüfft, um erst zu prüfen, ob nicht gerade hier einer von den fünf, kraft eines eingebildeten Geseges prohibierten Falle vorliege? Ein Triller hätte dann angehört ein »Agrément« zu sein, er wäre fortan ein Fallstrick, ein Hinterhalt. So grausam kann Bach nicht gewesen sein.

einer Legende zufolge, nach der sie für einen reichen Engländer geschrieben sein sollen, so benannt hatte, sind zwar gewichtiger und imposanter, aber nicht weniger mit französischen Tänzen verwandt als die anderen. Dasselbe oder noch mehr gilt auch von den Partiten, wo wir echte, typische Ouverturen finden, z. B. die Sinfonie (Grave) in der Partita cmoll, von denen zu schweigen, wo der Titel allein den Charakter bezeichnet. Alles dies sind Werke französischen Ursprungs, durch die Pracht des Bachschen Genies zur höchsten Blüte entfaltet.