

Das c moll-Präludium

aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers
J. S. Bachs.

Ein Beitrag zu einer musikalischen Disziplin des Formhörens.
Von Dr. Rudolf Steglich (Hannover).

Da die weiten und tiefen Horizonte der Meisterwerke für gewöhnliche Augen nur schwer zu erfassen sind, sei bei der Betrachtung des c moll-Präludiums aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers Johann Sebastian Bachs von vornherein eine Brille aufgesetzt. Diese Brille, zunächst leider notwendig, hat nur den einen Zweck: sich selbst entbehrlich zu machen. Das Ergebnis dieser Betrachtung möge rechtfertigen, was dem und jenem zunächst vielleicht als eine ungebührliche Zumutung erscheint.

Es sei eine Brille gewählt, die das Bild vierfach verkleinert und demgemäß in wesentlichen Zügen auch verschärft: jeder $\frac{1}{4}$ -Takt des Urbilds sei durch den Wert einer Viertelnote wiedergegeben. Dadurch wird das Hörsfeld zusammengedrängt und der Lattenzaun der Taktstriche beseitigt, der manche daran hinderte, die musikalische „Gegend“ in ihrem großen Zusammenhang zu erfassen. Es wird also das Zuhören des Präludiums erleichtert. Im übrigen sei das Bild auf das Wesentlichste beschränkt. Nur die von den emporragenden Spitzentönen gebildete Melodielinie und der nicht minder deutlich von den Mittelstimmen geschiedene Baß seien aufgezeichnet. Es ergibt sich dann folgendes Kernbild des Präludiums:

5 10 15

20 25 30

(Presto)

35

(Adagio) (Allegro)

Die beiden Hälften des Adagiotaktes sind hierbei ohne Zeitmaßänderung als Viertel mit Fermate gegeben. Sie sind, der ganzen Haltung des Präludiums nach, dem folgenden Allegrotakt im Grunde gleichgeordnete, aber durch ausgeschriebene Kadenz der Oberstimme gedehnte Glieder der Schlusswendung $c^7 \ f^b \ g^7 \ | \ (c)$
 $D) \ S \ D \ | \ (T)$. Die Bezeichnung Adagio geht hier nicht auf Zeitmaßänderung im gewöhnlichen Sinn, sondern auf die sonst durch Fermate bezeichnete, zur freien Ausführung der Kadenz nötige Dehnung der Grundwerte. Auch das in Takt 28 einsetzende Presto ist nicht so aufzufassen, wie es der heutigen Gewohnheit entspricht. Dies „Presto“ geht weniger auf gesteigerte äußere Geschwindigkeit als auf die Empfindung der innerlich gedrängteren Folge wesentlicher Töne in diesen Takten. Der Eindruck des Drängens wird noch verstärkt durch den Hinzutritt der synkopierten Nebenstimme. Obige Skizze macht

das anschaulich. Wie man jenes Adagio nicht als neu eintretendes langsames Zeitmaß empfinden darf, sondern als Fermatendehnung der Grundzeiten, so kommt es bei dem Presto nicht darauf an, die Finger viel schneller als vorher laufen zu lassen, sondern darauf, das innerlich Drängende, Sichüberstürzende der Grundlinie zu empfinden, dem dann die Kadenzfermaten als Gegenkraft, sozusagen als Prellböcke sich entgegenstellen — ein Musterbeispiel einer musikalisch begründeten, notwendigen Kadenz.

Es erhebt sich nun die Frage nach der Gliederung dieses ganzen musikalischen Ablaufs. Für die organische Gliederung eines lebensvollen musikalischen Kunstwerks kann nichts von außen Herangebrachtes, etwa ein bloßes Taktschema Maß sein, sie muß vielmehr von innen heraus, aus der Bewegung der Musik sich selbst ergeben. Da nun eine Bewegung gegliedert wird durch Zwischenziele, die sie in ihrem Laufe erreicht, so wird es darauf ankommen, an welchen Stellen dieses musikalischen Verlaufs Zwischenziele vorhanden sind. Jede Stimmlinie ist zunächst als melodischer Verlauf in sich selbst gegliedert durch Zwischenziele, die sich aus Art und Richtung des Bewegungszuges in tonaler und rhythmischer Beziehung ergeben. Es ist zum Beispiel eine über mehrere Zeiteinheiten festgehaltene Stufe bei ihrem Eintritt, also auf der ersten dieser Zeiteinheiten melodisches Ziel, nicht auf einer der folgenden. Dazu tritt die Zielbewegung der Harmoniefolge, die Bewegung (von der Dominante) zur Tonika. Im weiteren Sinne ist jede von ihrer Dominante aus erreichte Harmonie ein Ziel. Zwischenziele, Gliederungspunkte einer Harmoniebewegung sind demnach vor allem die durch Zwischendominanten vorbereiteten Nebenharmonien der Tonika. Man spiele die obige zunächst rhythmisch gestaltlos erscheinende Skizze auf dem Klavier, und es wird dem Ohr alsbald eine Gliederung des Verlaufs durch die dominantischen Schritte förmlich aufgezwungen. Dabei ergibt sich aber in Takt 6 und den folgenden ein Widerstreit zwischen melodischer und harmonischer Gliederung. Solche „Verunklärung“ des Verlaufs durch Gegenrhythmen unmittelbar nach der planen Eingangskadenz kommt in Bachschen Werken

häufig vor, so auch im ersten Cdur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers¹⁾. Ein Übergewicht des Harmonischen über das Melodische anzunehmen, wozu das neuzeitliche vertikale Hören verleitet, ist wohl nur dann angängig, wenn tonal besonders bedeutsame Stufen an rhythmisch besonders gewichtiger Stelle des Basses auftreten, so in den Takten 17 und 21. Daß im übrigen der natürliche Rhythmus der Melodie keineswegs verdrängt wird von dem der harmonietragenden Baßstimme, zeigen z. B., worüber noch zu sprechen sein wird, die Beziehungen dieses cmoll-Präludiums und viel klarer noch jenes Cdur-Präludiums zur zugehörigen Fuge; mit den motivisch-melodischen Elementen der Präludien werden auch rhythmische Eigenheiten ins Fugenthema übernommen.

Kennzeichnet man in obiger Skizze die aus der Analyse des melodischen und harmonischen Verlaufs sich ergebenden Gliederungspunkte durch davorgesetzte Striche (die nun wohl nicht in Gefahr sind, als Lattenzaun genommen zu werden), so ergibt sich folgendes (auf S. 5 stehendes) Bild:

Die Gliederung in melodisch-harmonische Bewegungszüge ist durch Klammern gekennzeichnet. Das Präludium wird eröffnet mit der Kadenz $\begin{array}{c} c'' \text{ as}' \text{ h}' \\ \text{T} \quad \text{S} \quad \text{D} \end{array} \left| \begin{array}{c} c'' \\ \text{T} \end{array} \right. \text{(I)}$, die am Schluß, melodisch verändert, viermal wiederkehrt. Neben diesem ersten, in sich geschlossenen, stehenden „Motiv“ (man könnte es besser das „Stativ“ des Präludiums nennen) ist eigentlicher Bewegungszug die absteigende Linie (II), die von es'' „in einem Zuge“ bis zu es' herab (Takt 18) und weiter an es' in Takt 27 anschließend über d', das durch seine Oberoktave vertreten wird, hinab in den Grundton c' läuft. Über diesem letzten Schritt, von d' an, das gewissermaßen auf das d'' des sechsten Taktes zurückgreift, lebt sich die Abwärtsbewegung in erregten Brechungen und Verengerungen aus, zuletzt mit der Quarte as' g' f' | e' in

¹⁾ In der Zeitschrift für Musikwissenschaft V, 466 ff. habe ich das Cdur-Präludium kurz erläutert. Um den Zusammenhang mit dem Fugenthema zu betonen, habe ich dort den Rhythmus der Oberstimme in den Vordergrund gestellt, obwohl streng genommen ein Nebeneinander verschiedener Rhythmen vorliegt.

First system of musical notation. The upper staff has fingerings: 3, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 4. The lower staff has fingerings: 3, 2, 2, 3. There are vertical arrows pointing down from the upper staff to the lower staff at the first and seventh measures, and an upward arrow at the end of the system.

T S D | T Sp (D) | D (D) | S (D) | T p (S D) | T p S² D |

T
1

Second system of musical notation. The upper staff has fingerings: 7, 6, 3. The lower staff has a dashed line labeled '(Presto)'. There are vertical arrows pointing up and down between the staves.

T S(D) | D⁶ = (D) | D

II

] D⁶ D₃

Third system of musical notation. The upper staff has time signature changes: 3/2, 4/4, 4/8. The lower staff has an '(Adagio)' marking. There are vertical arrows pointing down from the upper staff to the lower staff.

T² S D | T² S D |

T
4 1 2 3 4

die Durterz des Grundtons stürzend. Hiernach muß die folgende (freie) Kadenz zunächst die Gegenkraft eines vollen Oktavlaufs nach oben aufwenden, um die Stellung des e' zu befestigen,

wegs derart „natürlich“, in ihnen wirkt offenbar das *d'* in Takt 6 und 28 des Präludiums nach, wo es betonter Anfang der Linie *d'*—*es'* war. Der letzte, ausgedehnte Auftakt vor *es'* endlich ist eine verengerte Form der Thema-Grundlinie selbst, er entspricht architektonisch den Prestotakten des Präludiums, und insbesondere noch deren letztem Sechszehntelquartenabsturz im Takt 33.

Noch eigenartiger als diese melodisch-motivischen Erscheinungen berührt heutzutage gewiß die in der gewonnenen Gliederung des Präludiums zutage tretende Folge nicht gleichlanger, sondern verschiedenlanger Grundstrecken. Nachdem in der ersten Kadenz ein fester Halt gegeben ist, schwellen die Glieder an von 2 zu 3, 4, 7 Einheiten Umfang und schrumpfen dann wieder ein zu 6, 3, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$. Einem Ausweiten (mit zunehmender Spannung) folgt eine Wiederverengung (mit zunehmend lösendem Auftrieb). Die Gliederungspunkte selbst sind freilich nicht durch besondere Akzente belastet. Sie haben nichts Ruck- oder Stoßartiges, wie zumeist die Akzente der Musik der letzten Jahrzehnte. Sie haben auch nichts von dem grundsätzlich im Wechsel leichter und schwerer Takte vorwärtsmarschierenden Rhythmus der achttaktigen Periode, wie wir ihn etwa bei Beethoven finden. Sie gehen vielmehr auf in einem stetigen rhythmischen Fluß, der das Ganze trägt. Die Einzelglieder wirken nicht in erster Linie durch ihre Schwere, sondern — man möchte sagen: durch ihre Wellenlänge. Und nicht nur in dieser Art des Verlaufes selbst, auch in der Art, ihn zu beginnen und zu enden, äußert sich hier ein anderes Wesen. Während bei dem periodischen Verlaufe etwa Beethovenscher Musik die Bewegung, die das Ganze treibt, gleich mit dem ersten Klang einsetzt, ist in dem Bachschen Präludium dem Beginn der eigentlichen Bewegung eine „stehende“ Kadenz vorausgeschickt. Und während die uns vertraute Form der achttaktigen Periode und, in größerem Maßstabe noch, ein aus solchen Perioden aufgebautes Werk mit einem Schlupunkt endet, der die vorangegangenen Akzente an Schwere überbietet und gerade daher seine Schlupkraft nimmt, endet das Bachsche Präludium in einem zu immer freieren Schweben sich erhebenden Auslauf. Das sind Er-

scheinungen, die in der Musik jener Zeit in den verschiedensten Ausmaßen immer wiederkehren. Man denke etwa an die mit einer französischen Ouvertüre gewichtig auftretenden und in einer flüchtigen Gigue, einem leichtbeschwingten Tanzchor entschwebenden Suiten und Opern.

Nach alledem sind in dem Bachschen Präludium die Formkräfte anders eingestellt als in der neueren Musik. Zwar scheint ein Viertakter, dem ein zweiter nachgeschickt ist, als ein achttaktiger Grundriß durch den Verlauf hindurch (unter dem zweiten Notenbeispiel ist das angegeben), aber wie sind diese Viertakter „verbogen“! Es ist, als ob die Rhythmuskräfte, die in der achttaktigen Periode neueren Stils gewissermaßen in einer Ebene und einer Richtung verlaufen, hier zu ihrer Entfaltung noch einer weiteren Dimension des Raumes bedürften. Man könnte hier von einer Rhythmik der Wölbungen sprechen — dies in einer einzigen Wölbung verlaufende Präludium wäre ein besonders einfaches Beispiel dafür — im Gegensatz zu einer Rhythmik der geraden Linien, wie sie etwa Beethoven hat. Auf einer Geraden ist ein symmetrischer Verlauf eben nur darstellbar durch betonte (akzentuierte) Teilung, die in einem betonten Schlußpunkt ihr Ziel findet. Einer Wölbung ausgeglichene Form zu geben, dazu bedarf es keiner hervorgehobenen Teilpunkte. Der Verlauf der Wölbung selbst offenbart schon im Verhältnis der vordringenden zu den zurückweichenden Teilen, ob und in welcher Weise hier im Ganzen eine Gleichgewichtslage erreicht ist. Nur kann es hier, anders als bei der sich selbst genügenden, ihr Gesetz selbst offenbarenden Geraden noch nötig werden, einen Brennpunkt festzustellen, von dem aus die Gesetzmäßigkeit der Kurve ermessen wird. Dem entspricht der Beginn jenes Präludiums mit Feststellung des „Drehpunktes“, der durch die Kadenz festgestellten Tonika.

Hier sind Grundeigenschaften berührt, welche die Musik des Bachschen Zeitalters scheidet von derjenigen, die durch die Stilwandlung um 1750 unter dem Einfluß einer nach Aufklärung, nach Einebnung strebenden Geisteshaltung herrschend wurde. Wir finden auch in der Musik jenen Gegensatz der

seelischen Grundeinstellungen, deren Ausdruck dort auch die kraftgeschwellten, ausladenden, von der Gegenwart des Unbegrenzten erfüllten Formen der Barockbauten, da hingegen die glatten, abgezirkelten Linien und Flächen des der maßgebenden Vernunft huldigenden Klassizismus sind. So bedenklich es wäre, sichtbaren Dingen entnommene Begriffe wie Barock und Klassizismus schlankweg auf die Musik zu übertragen, so gewiß kann es doch den Horizont weiten, auch mit den Augen zu sehen, nachdem die Ohren gehört haben, und zu erkennen, daß beide Sinne Abbilder derselben Welt geben.

Wie aber findet sich die so anders veranlagte Neuzeit mit den Wölbungen jener alten Musik ab? Da die stetigen großrhythmischen Wölbungen der alten Musik um 1750 in ein lineares Akzentsystem sich einzuebnen und zu versteifen beginnen, stellt sich alsbald ein Ersatz für die verlorenen Wölbungen ein, etwas, das zwar auf die musikalische Substanz gesehen nicht Wölbung ist, das aber wenigstens den Eindruck der Wölbung erweckt. Das ist die neue Dynamik des Crescendo und Decrescendo, die damals bekanntlich bei den Komponisten der Mannheimer Schule Johann Stamitz eine besonders eindringliche Pflege erfuhr. Sie war Ausdruck einer neuartigen seelischen Haltung, welche die Wandlungen des Empfindungslebens an die Oberfläche des Bewußtseins hob und dadurch wohl die Lebhaftigkeit im Ausdruck des Wandelbaren erst recht entfesselte, leicht aber auch die Tiefgründigkeit minderte, eben indem sie sich von dem Urboden des Rhythmus löste. Da man die ursprüngliche Natur der Wölbungen Bachscher Musik nicht mehr empfand, hat man denn seither auch Bach vielfach mit dynamischer Schminke auf die „Höhe“ der Zeit zu bringen gesucht. Es ist schrecklich, wie manche Bach-Herausgeber mit cresc. und dim. gewütet und das gesunde Wesen Bachs in Hysterie oder Waschlappigkeit verkehrt haben. Ein Nachklang der Mannheimer Art findet sich sogar noch in einer sonst vortrefflichen, nur eben die Großrhythmik außer acht lassenden Analyse des c-moll-Präludiums, die Heinrich Schenker in der „Musik“ (Juniheft 1923) gegeben hat. Schenker kommt auf Grund seiner Analyse zu folgender Vortragsanweisung: Be-

ginn piano — crescendo — Höhepunkt im Presto — de-
crescendo bis zum Schluß. Diese dynamische Wölbung folgt
genau der inneren, großrhythmischen, aber sie gibt doch nur
Schein statt Wesen. Widernatürlich ist bereits der Beginn,
die Feststellung des Ohrenpunktes im piano. Es hat seinen
guten Grund, daß man nach einer alten musikalischen Haus-
regel altklassische Tonstücke grundsätzlich forte zu beginnen
pflegt. Die gekennzeichnete Bedeutung des Anfangs für den
Verlauf des Ganzen fordert das.

Bei der Wiedergabe altklassischer Musik kommt es also auch
darauf an, die Wölbungen in ihrer wahren, großrhythmischen
Natur sich (und den andern) ohne Ersatzmittel empfindbar zu
machen. Dahin gibt es heute wohl für die meisten keinen
andern Weg als: Übung. Handelt sich's doch zudem nicht
allein um das Einleben in eine ungewohnte Bewegungsart,
sondern auch um das Zueinshören weitgespannter, nicht durch
offenliegende Periodengliederung faßlich gemachter Verläufe,
bei diesem Präludium z. B. um einen ungeteilten Verlauf
von 38 Takt. Es handelt sich also nicht nur um ein Um-
stellen, sondern auch für viele um ein Ausweiten der Form-
empfindungskraft.

Es empfiehlt sich, beim Studium zunächst beides zu tren-
nen. Hier erweist sich nun die eingangs aufgesetzte Brille als
eine wesentliche Hilfe. Denn sie gestattet, vorerst an dem zu-
sammengedrängten, leichter zu überhörenden Kernbild des Prä-
ludiums in die Bachsche Wölbung sich einzuleben. Ist das
erreicht, so können die Schwierigkeiten mit dem erstarkenden
Fassungsvermögen allmählich gesteigert, die Bewegung verlang-
samt, der von der Empfindung zu umspannende Zeitraum ver-
größert, kann endlich auch von der Skizze zur auskomponierten
Form Bachs übergegangen werden, bis diese in ihrem rechten
Zeitmaß ganz beherrscht wird¹⁾. Das ist ein Weg, der für
viele nicht leicht begehbar sein wird, weil er ein Loslösen von
dem gewohnten Periodenrhythmus mit seinem einfachen Wech-

¹⁾ In dem erwähnten Aufsatz der Zeitschrift für Musikwissenschaft
habe ich dasselbe für das Cdur-Präludium angeregt.

sel leichter und schwerer Takte fordert und dazu eine scharfe Anspannung des Musikvorstellungsvermögens und strenge Selbstprüfung. Aber er dürfte viele immer noch leichter zum Ziele führen als ein Versuch, ohne Brille gleich die auskomponierte Gestalt des Präludiums sich zu erobern. Und es ist ein Weg, der die aufgewandte Mühe reichlich lohnt, denn er stärkt und weitet die Musik-Erlebniskraft, und das kommt nicht nur dem Verständnis altklassischer Musik, das kommt dem ganzen musikalischen Menschen zugute.

Damit wäre denn, hinausgreifend über die musikalische Analyse, ein Beispiel einer auf das Verstehen fremder und die Stärkung eigener formbildender Kräfte abzielenden praktisch-musikalischen Disziplin des Formhörens gegeben, welche die Analyse fruchtbarer machen kann, als sie bisher meist war. Es fehlt uns heute nicht an der Fähigkeit zu zergliedern, zu zereinzeln, zu zerdenken — wir haben vielleicht schon zuviel davon. Wohl aber fehlt es an der Kraft zum Zusammenfassen, zum Ineinshören und -gestalten. Es kommt darauf an, „nicht nur die Erkenntniskräfte zu stärken, sondern vor allem auch Gestaltungskräfte zu wecken“. Dazu kann eine neue Disziplin des Formhörens helfen.
