

## Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie“.

Von Georg Mantel (Karlsruhe).

Jeder wahre Bachliebhaber wird Heinrich Schenker zustimmen, wenn er in dessen trefflicher Ausgabe der chromatischen Phantasie (Universal-Edition) unter anderen die bisher geläufige Art, das Arpeggio auszuführen, aufs Korn nimmt und es als bedauerlichen Irrtum bezeichnet, zu glauben, daß diese allerprimitivste Technik, die sich auf das Hin- und Hinabbrechen der Akkorde beschränkt, ihre künstlerische Schuldigkeit auch noch im anspruchvollsten Milieu tun könnte oder müßte. Als glänzende Illustration für die Art, wie der Meister selbst die Kunst des Arpeggio behandelt, führt er die Schlußstelle seines Präludiums a-moll (Bischoffsche Ausgabe Bd. VII, S. 136) an. Ausgehend von der von Schenker ins hellste Licht gerückten Erkenntnis, welche Wunder seiner Stimmführungskunst Bach uns hier in einem ausgeschriebenen Arpeggio beitet, sei im folgenden ein neuer Versuch gewagt, die von jeher peinlich berührende Verlegenheit des auf die Dauer langweiligen Auf und Ab der üblichen Anweisungen zu beseitigen durch eine neue Ausarbeitung möglichst im Sinne Bachs. Über das Problematische eines solchen Versuchs überhaupt wird der Ablauf unserer Betrachtungen noch Anlaß bieten, einiges Grundsätzliche vorzubringen.

Zunächst die Frage: Worin besteht die künstlerische Wirkung des Arpeggio? Der Vergleich mit dem wogenden Spiel des Wassers liegt nahe und ist auch bis zu einem gewissen Grad brauchbar. Von einer an sich nicht wahrnehmbaren Kraft, sei's des Windes oder der Strömung, erscheinen die Wogen aufs lebendigste bewegt, von einer Kraft, deren Fülle und Gegenwart uns die Weiterdauer dieses Spiels gewährleistet. Und damit scheint mir schon der Kern des Problems

berührt, wie im folgenden noch musikalisch-sachlich näher erörtert werden soll. Dort, wo solche Kraft fehlt, vermissen wir den Eindruck des Lebendigen und wenden uns gelangweilt ab. So ist wohl schon immer jeder Musikalische eines peinlichen Gefühls nicht ledig geworden bei der üblichen Ausführung des Arpeggio in Bachs Meisterwerk, die in einem notengetreuen Auf und Ab nichts anderes als ein dauernd wiederholtes Schema darstellt, noch dazu in völliger Abhängigkeit von der meines Erachtens vom Standpunkt des inneren Empfindens zu verneinenden Tatsache des oft recht peinlichen Abstandes beider Hände. Mit letztgenanntem komme ich so gleich auf den zweiten Vergleichspunkt in unserem obigen Bilde: Im Gegensatz zu diesem vermissen wir in solchem Falle die wirkliche Durchgängigkeit der Linie im Auf und Ab der Wellenbewegung. Mag auch bei Anwendung von 16- eventuell 4-Füßen für die Ausführung auf dem Cembalo diese Lücke nur im Text, nicht aber dem wirklichen Klang nach in Erscheinung getreten sein, für das heutige Klavier besteht das Problem und muß irgendwie gelöst werden. Jedoch sei hierüber Näheres an Ort und Stelle gesagt. Wenn die folgenden Ausführungen auch ohne Vorliegen der Schenkerschen Ausgabe verständlich gehalten sind, so sei doch deren eingehendes Studium als unerlässlich empfohlen. Treten wir nun dem Sachverhalt des Textes näher.

L. 27—29: Die von Bach selbst ausgeschriebene Ausführung des ersten Akkords weist Triolenbewegung auf. Mit Schenker glaubte ich die Triolenbewegung durchweg beibehalten zu sollen (bis L. 29 einschließlich). Es sei eine Weiterführung vorgeschlagen, die der bei einstimmigen Auf und Ab etwas verspäteten Umdeutung des Orgelpunktes durch sein Zusammenanschlagen mit dem der neuen Harmonie eigenen e vorbeugt. In ganz natürlicher Weiterführung entstehen für die weiteren Akkorde die Zusammenklänge d f, d fis; die Konsequenz weiter treiben durch erzwungenes Herstellen der Zusammenklänge d g, d f, schien mir nicht angebracht, zumal die aufwärts steigende Sekundlinie d'—a' ja in den Gipfelnoten der Rechten gesichert war. Das d erscheint nun als Orgelpunkt wie von einer besonderen Stimme stets neu angeschlagen, ganz im Sinne der Bachschen Schreibung, die dieser Note einen besonderen Strich abwärts gibt. Die Schwierigkeit des zweiten Akkords L. 29, die

Lücke zwischen beiden Händen ist durch weitere Akkordlage überwunden sowie auch die Spannung vor dem den Orgelpunkt sprengenden  $\frac{6}{3}$ -Akkord genügend melodisch illustriert. Zwar hat Bach an dieser ganzen Stelle der rechten wie der linken Hand viertönige Akkorde zugewiesen, so daß überall die Bewegung in Triolen auf geht, auch bei primitivstem Auf und Ab. Eine andere Frage aber ist es, ob damit auch die Wahl der einzelnen Arpeggiotöne gegeben sein sollte. Ich möchte hier vermuten, daß ein so feines Musikerohr wie das Bachs die Akkorde (man gestatte das Paradoron) so notiert „sehen“ wollte, wie sie als Akkorde, d. h. unarpeggiert, sinnvoll zu spielen sind, um trotzdem wieder einem Interpreten durch den Hinweis „arpeggio“ volle künstlerische Freiheit in der Wahl der Töne zu gewähren. In dieser Auffassung liegt immerhin eine Erklärungsmöglichkeit für die Notierung der zweiten Akkorde der Takte 28 und 29, wo lediglich die Sorge um die Nichtverdoppelung der Leit töne fis'' und gis'' als für einen Akkordsatz gewaltet hat, was dann erst sekundär die Lücken c'—a' und h—h' mit sich gebracht hat. Wenn hier eingewendet werden mag, daß auf dem Cembalo 16- und auch 4-Füße die Lücken ohne weiteres ausgefüllt haben, so ent stünde doch durch Nachahmung des so entstandenen Cembalo klang ein ganz und gar unhandlicher und unbachscher Klaviersatz. Die große Unterbrechung der Akkordfläche ist auch allen Bearbeitern als Mangel für die künstlerische Ausführung des Arpeggio erschienen, oder auch dachten sie gar nicht daran, die Akkordfassung des Textes als bindend für die Tönwahl des Arpeggio zu nehmen. Den gleichen Mangel ergibt eine wörtliche Behandlung der beiden Akkorde T. 30, sowie des ersten Akkords T. 33, wo doch die Lücke sich einzig aus der Griffbeschränktheit beider Hände herleitet. Nicht als ob mit der dichterem Flächenausfüllung an sich künstlerisch schon etwas Nennenswertes getan wäre. Busoni suchte die Gestalt der melodischen Linie durch vollen Anschlag der Akkorde (quasi organo) zu retten, zwischen die er (quasi arpa) die Arpeggierung unter brachte. Wenn ich auch nicht glaube, daß dies in Bachs Sinne ist, so bleibt es immerhin Busonis Vorzug, versucht zu haben, dem in Melodik und Harmonik gestalteten Kräftepiel seine wünschens werte Plastik zu wahren, die es bei einem bloßen Auf und Ab der Akkorde verlieren muß. In Erweiterung des Schenkerschen Hin-

weises auf Bachs a-moll-Präludium und Fuge ließen sich noch viele Proben seiner Kunst auf diesem Gebiet ausführen, wie sie auf Schritt und Tritt in Bachs Klavier- und Orgelwerken begegnen, wo sie jeder Leser selbst auffuchen mag, um die in den Formen selbst herrschende reiche Mannigfaltigkeit der Technik im einzelnen zu bewundern. Leider aber ist in allen diesen Fällen die Situation im gesamten Stück eine völlig andere als in der chromatischen Phantasie, und es wäre auch ein müßiges Unterfangen, eine ähnliche oder gar gleiche Situation in einem anderen Werke entdecken zu wollen, um dieses dann in philologischer Gewissenhaftigkeit als Muster zu kopieren, wo doch ein Genie ein jedes seiner Werke als lebendige, eigengesegliche Schöpfung hervorbringt. Wenn auch die Lösung unserer Aufgabe auf intimerer Kenntnis Bachscher Sprechweise basieren muß, kann sie doch letzten Endes nur aus der Atmosphäre kommen, in welcher ruhend das Stück von einem bestimmten Individuum empfunden wird. Wenn nun einerseits solche unumgänglichen Schranken unserer Individualität den Verzicht auf eine unanfechtbare, also kongeniale Lösung solcher Aufgabe nahelegen können, so darf doch zur Rechtfertigung eines solchen Versuchs gesagt werden, daß es einen großen freien Menschen noch immer gefreut hat, mit der Fülle seines Lebens auf anderes Leben anregend zu wirken. In diesem Sinne mag wohl auch Bachs Geist gnädig zu diesem Versuch lächeln.

Sehen wir also von der Ähnlichkeit der Situation ab, so weist in Hinsicht auf die vorzugsweise in Sekunden schreitende Melodie die Einleitung zu der Fuge a-moll (Bischoffs Ausgabe, Bd. I, S. 100) eine gewisse Ähnlichkeit auf. Bach, der hier ausdrücklich „Fantasia“ überschrieben hat, überläßt auch hier, und wahrscheinlich doch zufolge seiner Auffassung dieser Einleitung als „Fantasia“, die Ausarbeitung des Arpeggio dem Interpreten, woraus man mit Sicherheit wenigstens soviel schließen darf, daß er sich hier eine ganz andere Behandlung des Arpeggio gedacht hat, als etwa im Präludium der C-dur-Fuge (Wohltemp. Klavier, I. Teil) oder im Präludium Cis-dur (Wohltemp. Klavier, II. Teil), dessen älterer Entwurf (Bischoffs Ausg., Bd. VI, S. 123) noch unausgearbeitete Akkorde mit der Vorschrift „Arpeggio“ aufweist.

L. 30: Änderungen des Akkordsatzes zwecks breiterer Flächen-

überstreichung. Wenn auch die Handlücken auf dem Cembalo durch die Verwendung von 16- und wohl auch 4-Füßen zu überbrücken waren, so mußte zwecks deren Überbrückung auf dem *heutigen* Klavier von der Forderung einer Bachschen Handform abgesehen werden.

L. 33: Auch hier schien mir die Überbrückung der Lücke einer ganzen Dezime nötig. Ferner galt es mir, die Zweiunddreißigstel-Bewegung, die der pathetische Absturz der Takte 31 und 32 aufweist, streng fortzusetzen.

L. 35: Hier sei die Frage der Unregelmäßigkeit der Werte im Arpeggio etwas ausführlicher aufgerollt. Betrachten wir einmal das von Schenker gebrachte Beispiel aus Präludium und Fuge *a-moll* (Bischoffs Ausg., Bd. VII, S. 136, 3. Zeile, 1. Takt). Schälen wir hier die Harmonietöne heraus, so gelangen wir zu Akkordgriffen verschiedener Tönezahl (5, 6, auch 7). Und trotzdem haben wir durchgängig gleiche Werte. Verschiedenheit der Tönezahl (wobei sowohl an deren Verschiedenheit rechts und links, z. B. L. 35, sowie in aufeinanderfolgenden Akkorden zu denken ist, z. B. L. 36) schien mir daher für sich allein keine genügende Begründung zur Vornahme eines Wechsels der Werte zu sein. Eine andere Begründung für die Schenkersche Ausführung von L. 33, 35, 36, 38, 45, wo je nach Tönezahl die Werte schwanken, liegt wohl nicht vor. Zwar ließen sich einige dieser Fälle durch die Spannungsvorgänge der Harmonik rechtfertigen, so etwa L. 35, zweiter Akkord: Entspannung in der Vorhaltsauflösung, L. 47, zweiter und dritter Akkord: Spannung durch doppelte Hochalterierung, L. 48, zweiter und dritter Akkord: Verdeutlichung der Spannung des Halbschlusses, wie sie ja auch zweifellos in dem vom Texte geforderten Wiederanschlag sämtlicher Akkordtöne auf dem 4. Viertel zum Ausdruck kommt. Doch schien mir auch solche Art von Begründungen nicht unbedingt zur Vornahme eines Werte-Wechsels zwingend, zumal festzustellen ist (in dem von Schenker angeführten Beispiel aus dem Präludium *a-moll*), daß Bach aus solchen Sachverhalten keinen Anlaß zur Vermehrung der Tönezahl nahm, sondern die vorhandenen Spannungen in der melodischen Gestaltung des Arpeggios sprechen ließ. Man betrachte im *a-moll*-Präludium aus diesem Gesichtspunkt die Gestaltung der beiden meisttönigen Akkorde: des

Sekund-Akkords über b L. 8 der Seite 136, mit dem kleinen Winkel e' b vor der Akkordwiederholung, in der Weiterführung e' a (den aus dem Gesichtspunkt diatonischer Melodik auch Schenker unterstreicht), sowie die Gestaltung des Sept-Akkords über dis (letzter Takt der Seite) mit dem Winkel a—dis, in der Weiterführung a—e, in diesem Fall außerdem noch das Oktav-Intervall gegenüber dem sonst durchgängig erscheinenden Sext-Intervall. In beiden Fällen will also Bach lieber die Diatonie und Harmonie mittels kleiner Richtungsänderungen innerhalb der großen Welle schärfer ausprägen, als daß er sich durch die Verschiedenheit der Zahl der Harmonietöne im Akkord veranlaßt sähe, die Stetigkeit des Flusses durch einen Wechsel der Werte zu gefährden. Diese Tatsachen veranlaßten mich, von Schwankungen der Notenwerte überhaupt möglichst abzusehen. Wo ich sie doch angewandt habe, scheinen sie mir durch den inneren Sachverhalt begründet. Ein Vergleich der ersten Arpeggioformen des genannten a-moll-Prälidiums mit den Takten 27—31 der Phantasie, wie er sich hier aufdrängt, diene zur weiteren Rechtfertigung der Behandlung des zweiten Akkords des L. 29. Auch dort haben wir einen chromatischen Anstieg der Gipfeltöne, aber nicht wie in der Phantasie über das Intervall einer Sexte (a"—b"), auch nicht mit der leidenschaftlichen Gipfelung, wie sie sich in dem wie atemlos stockenden Abbruch des Arpeggio und der gleichzeitig anhebenden energischen Rede des Rezitatifs auf der Höhe a" b" bekundet.

L. 36: Melodische Interpretation der Spannung des dreifachen Vorhalts.

L. 38: Darstellung der Septimen-Spannung.

L. 40: Dieser von dunkel-schwerem Pathos gesättigte neapolitanische Sextakkord erscheint als Ziel des vorausgehenden Taktes mit seinem chromatischen Drang (Baßführung f fis g, Mittelstimme: d' d' es'); so verstehe man seine melodische Gestalt im Arpeggio: kräftiges Aufstommen vom Grundton es' zur Quinte b', relativ frühes Erreichen des Gipfeltons b', Eindruck raschen Sturzes durch dreitönige Wellenbildung, Verschärfung der Charakteristik des Akkords durch die diatonische Durchgangsnote A der linken Hand, lebhaftes Fluktuiere des Arpeggios über der Sekundbewegung es' d', radikaler Sturz der verminderten Septime b' cis'.

L. 41: Direkte Erhebung von *cis'* um eine verminderte Septe nach dem gleichen *b'*, wie im vorigen Takte. Konsequente Senkung über zwei Gipfelpunkte *b' g'* und *a' f'*. Die hier mitgenannten tieferen Töne *g'* und *f'* müssen nach der Bachschen Schreibung auch im Arpeggio als zweitoberste Stimme dargestellt werden. Besonders galt es hier für das *f*, wie L. 46 für das *c'*, die Wirkung eines Vorhalts zu verhüten. Abgesehen von der Verringerung der Werte im Abwärtsgang des zweiten Akkords, der das im nächsten Takt einsetzende Sechzehntel-Melos vorbereiten soll, schien mir eine weitere Inkonsequenz der Ausgestaltung beider Akkorde bedenklich, wie sie unvermeidbar wird, wenn man versuchen will, der Auffassung des *f'* als lediglich einer springenden Durchgangsnote absolut zwingend vorzubeugen. Seine Ausprägung als Harmonienote ist aber durch entsprechenden Anschlag mit Hilfe des Pedals leicht zu erreichen.

L. 42: Die kleine Acciaccatura erhöhe den Schwung der kühn hinausgeschleuderten Gipfelnote, der Septime *a'*.

L. 44: Eine einzige Woge auf und ab über das dritte und vierte Viertel erbringt den Vorteil, daß der dunkle Dominant- $\frac{6}{4}$ -Akkord in der Senkung erreicht wird.

L. 46, erster Akkord: vgl. Bemerkung zu L. 41, zweiter Akkord.

L. 47: Zusammen mit L. 48 die einzige Stelle, wo Bach Viertelwerte der Rechten von der Linken mit wiederholen läßt (vgl. L. 33, 40, 44). Warum übrigens die für den Stil einer chromatischen Phantasie so charakteristische Septime *e'* von vielen Ausgaben nicht aufgenommen ist, bleibt unverständlich.

L. 48: Es gab hier zwei Möglichkeiten: Entweder mit der Vorhaltsauflösung *cis'* bis zum Eintritt des Viertels sich Zeit zu lassen, wodurch eine Fermate (Busoni) nötig wird vor Weitergang in den Rezitativteil, oder aber entsprechend dem im Arpeggio um ein Achtel verspäteten Eintritt des *d'* auch dessen Auflösung auf das 2. Achtel des 2. Viertels zu legen, was vielleicht organischer ist und eine Fermate wohl erübrigt.

Für die Behandlung des Arpeggio selbst boten sich unter allerlei anderen Möglichkeiten schließlich diese beiden: entweder auf die Hebung auf *a'* zu, oder auf die Senkung von *a'* aus eine Sekundlinie zu legen. Im ersten Falle schließt die Welle auf dem Gipfel *a'*

und das folgende Rezitativ gewinnt mit seinem sofortigen Fallen der Melodie unmittelbaren Anschluß an diese Hebung. Im zweiten Fall ist die abschließende Wirkung stärker unterstrichen, und das Bewußtsein, das den intensiven Spannungsvorgang auf der Senkung erlebt hat, muß den Sprung auf das weiterklingende *a'* vollziehen. Siehe die Varianten unter 1 der Beilage.

Zur Ausführung dieses Arpeggios wie des Arpeggiostils überhaupt sei abschließend nur kurz davor gewarnt, durch unvorsichtigen Pedalgebrauch den Reiz der diatonischen Wechsel- und Durchgangstöne zu beeinträchtigen und zugleich zu verhindern, daß die Harmonie durch eben diese Töne unter einem zartesten Schleier durchleuchte. Es wird daher dringend geraten, mit der Hand an Harmonietönen zu halten, was irgend zu halten ist, (soweit die rhythmisch lebendige Bewegung des Interpreteten nicht notleidet), zugunsten der einander stützenden melodischen wie harmonischen Wirkung.

Ausführung der Arpeggien zur Chromatischen Phantasie.

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins at measure 27, showing a series of arpeggiated chords. The second system starts at measure 28 and includes a triplet of eighth notes in the bass line. The third system begins at measure 29 and concludes at measure 30, which features a fermata over the final chord. The notation includes various accidentals and dynamic markings typical of the original manuscript.

31

Musical score for exercise 31, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note patterns in the treble and bass staves.

32

Musical score for exercise 32, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note patterns in the treble and bass staves.

33

Musical score for exercise 33, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note patterns in the treble and bass staves.

34

Musical score for exercise 34, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note patterns in the treble and bass staves.

35

Musical score for exercise 35, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note patterns in the treble and bass staves.

36

First system of musical notation, measures 34-35. The right hand features a continuous stream of sixteenth-note arpeggios, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

Second system of musical notation, measures 36-37. Measure 38 is indicated by a small number below the staff. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 38-39. Measure 40 is indicated by a small number below the staff. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 40-41. Measure 40 is indicated by a small number below the staff. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 42-43. Measure 43 is indicated by a small number above the staff. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 44-45. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

45

48

(Rezitativ)

1) *p* (Rezitativ)