

## Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik

Von Hans Hering (Düsseldorf)

Executio anima compositionis.  
(Schlußvignette in Quantz' Versuch).

Eine tiefe Diskrepanz trennt das sich ständig vertiefende Wissen um das Werk Bachs von seinen heute noch meist üblichen Nachgestaltungen. Gerade das Klavierwerk ist um so mehr vom ursprünglichen Klangwillen seiner Gestaltwerdung entfernt geblieben, je ausschließlicher es in die Ausdrucksformen der jeweiligen Interpretationsepochen eingeordnet wurde. Das gilt für die spielerische Willkür Czernys und alle virtuosen Eigenmächtigkeiten der Liszt-Generation bis zu dem im Grunde genommen immer noch romantisch bestimmten Entwicklungsgedanken, der Regers Darstellung entscheidend beeinflusste. — Die frühere Bachforschung leistete dieser zeitgebundenen Freizügigkeit noch eher Vorschub, statt sie einzudämmen. Spitta nahm an: „erst ein Instrument, das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Clavichords in richtigen Verhältnissen vereinigte, war imstande, dem Erscheiner zu geben, was in des Meisters Phantasie erklang, wenn er für Klavier komponierte. Daß unser moderner Flügel dieses Instrument ist, sieht ein jeder.“ Und noch 1913 macht sich Hugo Riemann den gleichen Fortschrittsgedanken zu eigen: „Das Klavier, auf welches das Wohltemperierte Klavier (im folgenden stets WKl abgekürzt) Anspruch machte, um voll zur Geltung zu kommen, existierte noch nicht oder war erst im Entstehen.“ Erst die Intuition Albert Schweitzers trat diesem Fortschrittsprinzip entgegen mit der Forderung: „Die sich auf einen größeren oder kleineren Abschnitt erstreckenden Klangstärken müssen im Detail auf das reichste nuanciert werden, aber so, daß diese Schattierungen sich innerhalb der Grenzen des betreffenden Stärkegrades halten.“ Leider blieben diese Vorschläge auf klavieristischem Gebiet weniger beachtet als im Orgelwerk, wo zudem die ‚Orgelbewegung‘ sich nachhaltig gegen frühere Irrtümer der Interpretation wandte.

Aber nicht nur die Pianisten der Konzertsäle, auch die Wegbereiter des Bachschen Klavierwerks sind in der gleichen Verwirrung befangen.

Selbst die philologisch so mustergültige Ausgabe Bischoffs (Steingraber) überzieht noch durchaus willkürlich die Bachsche Diktion mit den dynamischen Farben des 19. Jahrhunderts, sogar da, wo Bach selbst die Zeichen gesetzt hatte. Auch Riemanns Interpretationen der Klavierkonzerte dürfte keine beispielhafte Bedeutung zuzuschreiben sein, noch weniger den so verbreiteten Busoni-Ausgaben, deren ‚Modernisierung‘ – wie das Vorwort zugibt – „nicht gegen den Bachschen Stil verstößt, – ja diesen erst zu vervollständigen scheint.“

Eine Monographie des Bachschen Klavierwerks, die übernommene Tradition, eigene Prägung und zukunftsweisende Auswirkung klärt, fehlt noch. Sie wird grundsätzlich davon auszugehen haben, Bachs Klavierwerk als die letzte Station in dem über Jahrhunderte dauernden Prozeß der Emanzipation des Klaviers aus dem umfassenden Rahmen der Tasteninstrumente schlechthin darzustellen. Die Bezeichnung der „Clavierübung“ erweist symptomatisch den äußeren Fortbestand für eine gerade durch J. S. Bach zum Abschluß geführte Entscheidung zwischen Orgel und Klavier. Diese Klärung wird danach auch durch gelegentliche gegenseitige Entlehnungen nicht mehr in Frage gestellt. Durch die Übernahme anderer Spielbezirke und deren umdeutende Übertragung auf das Klavier hat Bach sogar die Klavieristik ebenso in ihrem Ausdrucksreichtum erweitert, wie er ihre zentrale Stellung in der Instrumentalmusik damit festigte.<sup>1)</sup> Andererseits überschreitet der späte Bach schon wieder jene materielle Grenze einer nicht mehr eindeutig zu bestimmenden Instrumentierung, die nur noch im äußerlichsten Sinne die Frage zu beantworten vermag, ob die „Kunst der Fuge“ als Klaviermusik gedacht war.<sup>2)</sup>

Eine gleich vordringliche Aufgabe der Gesamtdarstellung von Bachs Klavierwerk ist seine Ordnung nach wesenseigenen Gesichtspunkten. Das bisherige formale Prinzip kann dabei nicht allein den Ausschlag geben, weichen doch die schon durch Bachs Überschriften übereinstimmenden Werke in solch weitem Maße voneinander ab, daß ein solcher Versuch der Gruppenbildung von vornherein zu ernsthaften Widersprüchen führen muß. Wer aber gerade die Klanggestalt der Bachwerke als wesentliche Komponente in die Erfassung mit einbezieht, wird vielleicht einem Vorschlag seine Teilnahme nicht versagen, der von der Zuordnung des jeweiligen Werkes zu einem näher zu bestimmenden Aufgabenkreis ausgeht. Die in jedem Sinne einmalige Universalität

<sup>1)</sup> In letzter Auswirkung wendete sich diese durch Bach so geförderte Praxis der Bearbeitung für Klavier wieder gegen sein Werk selbst, wenn bis heute viele Pianisten mehr oder weniger fragwürdige Orgeltranskriptionen dem eigentlichen Originalwerk vorziehen.

<sup>2)</sup> Damit soll Hußmanns wertvolle Untersuchung (BJ 1938) keineswegs in Frage gestellt werden. Hier geht es um die Feststellung der klavieristischen Struktur schlechthin, und die ist in der ‚Kunst der Fuge‘ nicht unbedingt typisch.

Bachschen Musikgeistes zeigt sich uns ja gerade in der vollsten Harmonie geistlicher wie weltlicher Aussage. Sein Wirkungskreis formt sich zugleich im monumentalen Rahmen eines umfassenden Lehrgebäudes von beispielgebender Prägung, ohne die Tiefen seines Reichtums dabei in die Tendenzen einer pädagogischen Systematik einzuordnen. Gerade der Allgültigkeit seines Vermächtnisses entspricht auf klavieristischem Gebiet die Vielfalt in der Funktion seiner Werke: ein Teil erfüllt primär lehrende Aufgaben, ein anderer leistet zum Spielerisch-Galanten der Zeit einen Beitrag des „Hofmusicus“, und der dritte Teil umfaßt die reinen Konzertwerke, d. h. die Stücke, die primär für den Vortrag bestimmt sind. Das Gebiet der Lehrstücke würde von den Inventionen und Sinfonien über das WKl bis zu der „Kunst der Fuge“ reichen und einem etwaigen Vorwurf philiströser Dogmatik entgegentreten durch die Einstellung, das Lehrhafte nicht nur in der Wegbereitung des werdenden zu umschließen, sondern es auszuweiten in die letzte geistige Gesamtschau, wo höchstes Können und höchste Kunst im Dienst des Strebens eins werden. Die Gruppe der Spielstücke ist weniger umfangreich, sie bedeuten weniger durch das Zugeständnis an die weltlich-modische Konvention der Zeit als durch das Besondere Bachschen Adels, der erst diese Stücke aus dem profanen Bezirk heraushebt. Auch ist nicht zu übersehen, daß zumal die Partiten sich von Jahr zu Jahr besonders durch ihre wachsenden Einleitungen dem Spielerischen entfernen und nahezu in die Sphäre der dritten Gruppe geraten. Diese enthält dann das Italienische Konzert, die Chromatische Fantasie und Fuge, die Fantasie *c*-moll, die 3 großen *a*-moll-Fugen, die Goldbergvariationen und vor allem endlich die Tokkaten, denen an dieser Stelle die gebührende Gerechtigkeit widerführe, die ihrem hohen Wesen entspräche.

Daß eine solche Gruppierung auch nicht frei von Überschneidungen bleiben kann, ergibt sich beim ersten Blick, wenn man etwa in den Goldbergvariationen neben den spielerischen Sätzen die systematisch eingebaute Kanonreihe berücksichtigt, oder wenn die „Vier Duette“, jene letzte Konsequenz der Inventionen, völlig in den ihnen gemäßen Kreis der Konzertstücke rücken. Es ist nicht zuletzt ein sichtbares Zeichen für die ragende Größe Bachs, daß im kleinsten wie im größten seiner Werke das Ganze seines Schöpfertums wirksam ist. — Diese gewählte Dreiteilung will auch nicht einer geschichtlichen Linie angenähert sein, obwohl auch in ihr jene unendlich weitreichende Entwicklung durchschimmert, in der Bach die Klavieristik in sich selbst vollendet.

Zwei richtungweisende Werke der dritten Gruppe — und diese Ausnahme hat größeres Gewicht als das bloßen Zufalls — heben sich für die Suche nach dem Grundgesetz der Bachschen Aufführungspraxis besonders ab:

das „Italienische Konzert“ und die „Ouvvertüre“ *h*-moll tragen eindeutige dynamische Bezeichnung. Sie sind gemäß dem Titel für ein „Clavicymbal mit zweien Manualen“ bestimmt. Das gesamte übrige Werk für Klavier, ob es uns urschriftlich von der Hand des Meisters überliefert oder durch Kopien erhalten ist, verzichtet auf jeden Zusatz dynamischer Zeichen. Die Wahrscheinlichkeit eines Widerspruches in diesem Befund ist geringer, als man bisher annahm und damit auch eine Freizügigkeit der Nachgestaltung begründete, die immer nur sehr individuell befriedigt.

Es ist notwendig zunächst klar herauszustellen, welche Absicht Bach durch seine authentischen Bezeichnungen zum Ausdruck brachte. Gar zu billig wäre der logische Trugschluß, Bach verlange die Registerdynamik, weil die instrumentalen Gegebenheiten seiner Zeit diese verlangten. Gerade gegenüber dem bisherigen Brauch und seiner Begründung ist es notwendig sich zu vergewissern, daß dem Werk Bachs substantiell die Struktur zu eigen ist, deren Klanggestaltung eben nur mit den Mitteln der Flächendynamik zu verwirklichen ist. —

In der Ouvvertüre *h*-moll tragen die Gavotte II und die Bourrée II die Vorschrift „piano“ zu Beginn.<sup>1)</sup> Daraus ist zu folgern, daß die übrigen Sätze forte zu spielen sind, auch wenn es nicht ausdrücklich angegeben ist. Wechsel innerhalb des Ablaufes eines Satzes gibt es nur im fugierten Teil der Ouvvertüre und im letzten Satz, dessen Überschrift „Echo“ den dynamischen Wechsel ausdrücklich zum Prinzip erhebt. Desto aufschlußreicher erscheint die Ouvvertüre selbst. Hier sind Concertino-Teile nach dem Prinzip der französischen Orchesterouvertüre abgesetzt. Dabei erweist sich schon die Erfahrung des Italienischen Konzerts wirksam, nicht etwa die Trioform des Orchesters nachzuahmen, sondern die Zwischensätze klavieristisch umzudeuten. Der Wechsel vollzieht sich stets an Kadenzschnitten und tritt entweder in einer Gesamtrückung oder im Nacheinander der fugierenden Stimmen ein (3. Tutतिकomplex).

Den gleichen Klangwillen finden wir im „Italienischen Konzert“ ausgeprägt. Nach dessen Einzeichnungen, bei denen nichts voraussetzen, aber ebensowenig zu ergänzen ist, ergeben sich gleichfalls zwei Klangräume, deren Darstellung dem zweimanualigen Cembalo entspricht. Sie treten zueinander in Gegensatz, vermeiden aber streng jede Art des Übergangs, etwa im Sinne eines crescendo. Die Theorie hat, hierauf fußend, eigentlich schon immer von einer ‚Terrassendynamik‘ gesprochen, ohne daß die Praxis allgemein diese Erkenntnis verwirklicht hätte in der einzig möglichen Konsequenz, die keine Zugeständnisse duldet. — Die

<sup>1)</sup> Daß Bach die Worte piano und forte jedesmal ausschreibt, zeigt, daß die Praxis der dynamischen Bezeichnung noch nicht die Formeln fand, die das spätere häufigere Auftreten bedingten.

Differenzierung der beiden Klangräume geht aber im Italienischen Konzert noch weiter, wenn in den Soloteilen des ersten Satzes nur die Begleitpartie auf das piano-Register verwiesen wird und in der noch gesteigerten Spielfreude des Finalsatzes auch beide Spielpartien ins piano überwechseln. Demgegenüber ist auch die ‚Einförmigkeit‘ der klanglichen Haltung des langsamen Mittelsatzes typisch, die durchweg die Melodieführung im forte beläßt und ihr die Begleitpartie, jene klavieristische Umformung eines Streichorchesters, in der piano-Ebene unterordnet. Diese graduelle Differenzierungspraxis wiederholt sich in genauer Übereinstimmung in den Brandenburgischen Konzerten, deren fünftes das begleitende Orchester sogar stellenweise ins pianissimo verlagert. Daß in diesem Konzert die Klavierstimme allein unbezeichnet bleibt, zeigt, wie wenig im Grunde genommen der hier doch bereits vollzogene Emanzipierungsprozess des solistischen Klaviers aus der Unterordnung der Continuofunktion endgültig nach außen hin ausgesprochen ist. — Die Goldbergvariationen, jene umfassende Summe der Bachschen Klavieristik, bieten für die dynamische Erfassung keine weiteren Aufschlüsse, denn die jeweiligen Kopfvorschriften der einzelnen Variationen — „a 1 Clav.“ oder „a 2 Clav.“ — beziehen sich nicht auf zwei verschiedene Klangräume der Darstellung; zwei gleiche Manuale sollen lediglich die weit übergreifenden Stimmkreuzungen ermöglichen, womit nicht ausgesprochen werden soll, daß alle Variationen in einer Klangebene zu spielen seien (von den beiden ariosen Variationen soll später noch die Rede sein).

Das gesamte übrige Klavierwerk liegt dynamisch unbezeichnet vor uns. Gelegentliche Andeutungen wie bei der Chromatischen Fantasie helfen kaum weiter, denn sie kommen ausschließlich aus zweiter, wenn nicht dritter Hand und tragen zu deutlich Merkmale einer späteren Epoche an sich, als daß sie wirklich als Bachs Absicht glaubhaft anzusprechen wären. Auch der Hinweis auf hohe Autoritäten — wie es Edwin Fischer versucht, wenn er hinter der Czerny-Ausgabe den Gestaltungsgeist Beethovens zu spüren glaubt — führt in die Irre. Denn grundsätzlich muß festgestellt werden, daß es keine gültige Tradition der Bachschen Interpretation nach seinem Tode gab. Werk und Art waren von einer weiteren unmittelbaren Wirksamkeit ausgeschlossen. Ihre völlige Überlagerung durch neue Stile und die ihnen gemäßen Interpretationsideale verurteilt jedes Suchen nach fortwirkenden Gesetzen zum Scheitern. Selbst aus C. Phil. E. Bachs „Versuch“ erfahren wir lediglich den Ausdruck einer sehr begrenzten Pietät gegenüber dem Vater, und nur aus Äußerlichkeiten formt sich das Bild der Vergangenheit in verschwommenen Zügen.

So bleibt ausschließlich das Werk Bachs selbst in seiner uns überkommenen und oft genug gegen Entstellungen wiedergewonnenen Gestalt, um aus ihm die Gesetze seiner Klangwerdung abzuleiten. Es würde wohl niemand auf den Gedanken kommen, Bach habe bei den beiden genannten Werken aus der Clavierübung durch die Bezeichnung der Dynamik etwas völlig Neues geschaffen. Die Deutlichkeit der Zeichen ist vielmehr die letzte Stufe einer langen Entwicklung. Gewiß muß berücksichtigt werden, daß es sich beim Italienischen Konzert und bei der Ouvertüre um Werke handelt, die ihrer Formgattung nach dem Konzerttyp im allgemeineren Sinne angehören; dessen mannigfache Prägung finden wir im früheren Werk Bachs aber allenthalben. Seine Darstellung auf dem Klavier bedeutet zweifellos das Neue, aber die dem Konzert für Soloklavier zugrunde liegende Spielform ist nicht neu. Das Gegenüberstellen zweier differenzierter Klangebenen, nennen wir sie modern forte und piano, oder bezeichnen wir sie nach ihrer geschichtlichen Herkunft als Tutti und Solo — das sind Spiel- und Ausdrucksformen, die seit dem genius loci in Venedigs S. Marco der Musikpraxis geläufig sind und zweifellos auch für das Klavierspiel lange vor Bach ausgewertet waren. Überdies darf man nicht vergessen, daß das Instrumentalkonzert für die Aufführungspraxis zunächst keine farbige-qualitative, sondern dynamisch-quantitative Gliederung des Spielapparates bedeutet, also dem früheren Prinzip zweier gleichartiger Klangkörper nun eine Differenzierungsform gegenüberstellt, die erst allmählich zur formalen Selbständigkeit der beiden Teile führt.

Lassen sich nun die richtungweisenden Gegebenheiten der von Bach selbst dynamisch bezeichneten Werke verallgemeinern und auf das ganze Werk analog übertragen? Gegenüber dem bisherigen ausschließlich retrospektiv eingestellten Brauch, Darstellungsstile und -formen späterer Zeit auf die Klaviermusik Bachs zu beziehen, sie dadurch sogar allein erst zu realisieren, ergibt sich für vorliegende Untersuchung das Ausgangsproblem: Ist das gesamte unbezeichnete Werk Bachs in einer Klangebene darzustellen? Grundsätzlich muß diese Frage zunächst bejaht werden. Der Begriff des ‚stile d'une teneur‘ hat auch für die Klanggestalt eines großen Teils des Bachschen Klavierwerks seine Gültigkeit, jenen Teil vor allem, der nach der hier vorgeschlagenen Ordnung im Kreis der Lehrstücke und in dem der Spielstücke zusammengefaßt werden kann. Erst das zyklische Werk — wozu in diesem Zusammenhang nicht die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge zu rechnen ist — und die sich dehnenden Großformen der Klavierwerke, vor allem auch die Tokkaten erlauben gegenüber der satten Hauptfläche des Klangraumes eine zweite Ebene der Auflockerung. Aber es kann von Anfang an nicht

ausdrücklich genug vor einer übertriebenen Anwendung dieses dynamischen Wechsels gewarnt werden. Sein Mißbrauch würde schnell zur Manier abwerten, was in notwendiger Beschränkung als ein Ausdruck monumentaler Steigerung zu gelten hat. Die Dynamik ist im Bachwerk kein Mittel spielerischer Willkür, sondern der klangliche Ausdruck tektonischer Ordnung und Gliederung, sie dient dem Gesetz der Form.

Nur wer das so vielfarbig schimmernde Gewand um die bisherige Klanggestalt des Bachwerkes abzustreifen vermag, gewinnt erst den Blick für die im Werk selbst beschlossene Form der klanglichen Wiedergabe und ihrer Dimensionen.<sup>1)</sup> Da bisher viel zu viel Fremdes in den Klavier Vortrag hineinprojiziert wurde, ist es notwendig, die Stellen von Bachs Klavierwerk herauszugreifen, die sozusagen eine komponierte Dynamik enthalten.

Ein solches Ablesen einer Klangstruktur ist am leichtesten an den Schlüssen möglich. Dieagogische Verbreiterung des Zeitmaßes, gleichsam ein Stauen der Bewegung bis zu ihrem völligen Stillstand, ist seit je bekannt und am überzeugendsten durch E. Kurth gedeutet. Dieses *ritenuto* ist übrigens nirgends ausdrücklich vermerkt, auch nicht im Vorwiegen längerer Notenwerte sichtbar. (Die Umdeutung des Themas in längere Notenwerte ist ein kontrapunktisches Mittel, aber kein Ausdruck monumentaler Schlußausweitung, überdies im Klavierwerk äußerst selten.) Sichtbar aber ist doch stets das Anwachsen der klanglichen Mittel. Vom einfachen Schlußakkord der Invention C-dur über den 6-stimmigen Schluß der Fuge d-moll (WK I) oder die zusätzliche 5. Stimme in der Finalfuge der Tokkata fis-moll bis zu dem orgelmäßig ausweitenden Schluß in den 6, sonst 4 Stimmen der Fuge a-moll (WK I) – in jeder Werkgattung finden wir das gleiche Bild. In der homophonen Anlage der Suitensätze ist das Aushalten der arpeggierten Akkordtöne zum endgültigen Zusammenklang – jene von der Laute sich herleitende Eigenart des französischen Klavierstils – eine nicht minder deutliche Parallele. Unsere Ohren sind zwar durch die klassisch-romantische Instrumentation – auch die pianistische! – für die Aufnahme solcher quantitativen Maße zu grob geworden; wir vernehmen zu sehr die bloße Abrundung, die füllende Sättigung, ohne uns über die eigentliche substantielle Bereicherung in diesen Fällen Klarheit zu geben. Und vor allen Dingen entwickelt die meist zu hörende Wiedergabe parallel zur Tempoverbreiterung ein klanglich weitausladendes *crescendo*, statt diesen letzten Block als ein in sich geschlossenes Ganzes zu betrachten, das keiner anderen Steigerung

<sup>1)</sup> Verf. bekennt, daß er Jahre brauchte, um von der so verbreiteten Bülow'schen Interpretation der Chromatischen Fantasie und Fuge freizuwerden, ehe aus dem eigentlichen Text die Klanggestalt des Werkes sich formte.

in sich selbst bedarf noch überhaupt dazu fähig ist. Außerdem ist für die klangliche Ausweitung der Schlüsse weitgehend die Möglichkeit einer registermäßigen Oktavierung anzunehmen, die hauptsächlich den Bässen zugute kommt. Es heißt zwar Eulen nach Athen tragen, wenn auch hier wieder darauf hingewiesen wird, daß jede klanglich dynamische Vergrößerung nicht in allmählichem Übergang erfolgt, sondern einschnittmäßig sich absetzt. Aber unsere heutige Praxis? —

Gegenüber diesen klanglichen Ausweitungen gibt es auch eine Form der klanglichen Auflockerung, die ebenfalls aus der Diktion des Bachschen Klaviersatzes abzulesen ist. Wenn etwa in den Klavierumformungen der Violinkonzerte Vivaldis u. a. die Perioden der Solopartie fast allgemein im zweistimmigen Satz erscheinen im Gegensatz zu den stets vollgriffigen Tuttistellen, so darf dabei erst recht nicht übersehen werden, daß dabei zugleich die Unterstimme um eine Oktave höher erscheint. Die Dynamik ist hier aus dem Klaviersatz, ohne weiteres ablesbar, so deutlich sogar, daß es keiner ausdrücklichen Angabe des *p* oder *f* bedarf, die Bach auch tatsächlich häufig unterläßt. Dieser Verzicht ist für unsere Untersuchung durchaus nicht unwichtig! Gerade die so oft hervorgehobene Bedeutung dieser Umformung als Zeugnisse seiner Werkstattarbeit lassen sich auch für unsere Bemühungen um die Dynamik auswerten. Dieser Lagenwechsel begegnet uns im Klavierwerk so häufig, daß er zu grundsätzlichen Folgerungen berechtigt. Wenn beispielsweise in der Toccata *fis*-moll nach der ersten Durchführung der Schlußfuge eine zweistimmig beginnende Fortsetzung sich ausschließlich auf die oberen Lagen beschränkt, so ist hier dieses Prinzip des Lagenwechsels ebenso angewandt wie im ersten Satz des Italienischen Konzerts, auch ohne daß ein neues Thema wie dort eintritt. Die zweiflächige Dynamik hat sich in Bachs Konzerten und seinen entsprechenden Bearbeitungen zwar erst zu vollem Bewußtsein ausgeprägt, aber auch in seinem übrigen Klavierwerk finden wir diesen Gestaltungszug, ohne daß wir ihn durch das Übergreifen ins Konzertante in formaler Hinsicht zu deuten brauchen. Wesentlich bestärkt werden wir in der Annahme zweier verschiedener Klangebene durch die Tatsache, daß dieses Absetzen fast regelmäßig durch Kadenz-einschnitte unterstrichen wird. So gewinnen diese markanten Stationenbildungen im Ablauf des Fugengebildes nicht nur eine formale Bedeutung, sondern bilden darüber hinaus auch ein dynamisches Interpretationsmerkmal, dessen Beachtung und Befolgung dem geforderten gliedernden Darstellungsprinzip die wirkliche Berechtigung verleiht. Dieser Wechsel erfolgt nie spielerisch, stets ordnend. Man erinnere sich dabei übrigens jenes Cap. 1 der Bachschen „Vorschriften und Grundsätze zum 4-stg. spielen des General-Baß“, wo zum Schluß der Definition eingeräumt

wird: „wie wohl auch heut zu tage dieser Baß zum öfftern pausiret, sonderlich in künstlich gesetzten Sachen.“ In einer Zeit, die in auführungspraktischen Hinweisen so karg ist, wiegt eine solche Andeutung doppelt schwer. — Die aussetzende Baßstimme ist immer eine Verringerung des Gesamtklangs, ein auch wieder quantitativ zu wertender Verlust. Die Übersetzung solcher Stellen in unsere heutigen Dimensionen durch ein *p* wird also durchaus der Struktur der Bachschen Diktion gerecht, nur berücksichtigen wir dabei zugleich unsere weniger feinfühligten Ohren.

Beweishaltig ist ferner die Tatsache, daß dieser Lagenwechsel, der den ganzen Stimmenkomplex in eine höhere Lage absetzt, oft parallel geht mit einer Minderung der Stimmenzahl. Diese zumal in umfangreicheren Klavierwerken anzutreffende Erscheinung bestimmt also entscheidend die Nachgestaltung des Ablaufes, der dieses Gesetz der Form im ordnenden Sinne befolgt und das Geschehen in die ihm gemäßen Klangebenen gliedert. In dieser ordnenden Nachgestaltung ist das Gesetz der Wiedergabe des Bachschen Klavierwerkes beschlossen, und in der Auseinandersetzung mit dieser Entscheidung wird das Interpretationsproblem seiner Lösung nähergeführt.

Die beiden gleichen Klangräume finden wir ferner im Echoeffekt, der allgemein im Werk Bachs seltener vorkommt als bei seinen Zeitgenossen. Von der bloß spielerischen Manier der Wiederholung schlechthin in der Übertragung der 3. Partita für Violine Solo auf das Klavier (B. A. Bd. 38) und im „Echo“ überschriebenen Schlußsatz der Suite *B*-dur (an gleicher Stelle) steigert sich dieses Gestaltungsmoment zu einem monumentalen Kompositionsmittel in der Fuge *B*-dur (WK I) und vor allem in der Tokkata *c*-moll. Gerade dieses letzte Werk zeigt, bis zu welchem Grade der Vertiefung Bach einen der Zeit als spielerisch vertrauten Effekt zum Baummittel eines fast überdimensionalen Fugendoppels zu führen vermag. Bedarf es noch des Hinweises auf die durch den ganzen Tonraum der Tastatur stürmende Figur des doppelten Kontrapunkts im Fugendifinale, deren Bewegungsverlauf ebenso wie das Thema die beiden Grundebenen durchmißt? Hier werden nicht gelegentliche Figuren in ornamental-virtuosem Nachklang wiederholt, nein, hier kanten sich in härtesten Schroffen die beiden Klangebenen gegeneinander, monumentale Quader als Grundflächen eines monumentalen Geschehens. Wenn Bach schon im Italienischen Konzert jene kleinen Wiederholungsfiguren im ersten Soloteile des 1. Satzes einer unterscheidenden Bezeichnung für wert hält, ist dann an der Notwendigkeit der entsprechenden Wiedergabe dieses formgebenden Gegensatzes zu zweifeln, der das Geschehen dieser Tokkata prägt? In diesem Granit gilt nur der Meißel,

und nicht das Kolorit, das die Kanten höchstens verwischt, statt ihnen das volle Licht zu lassen, in dem sie allein ihre Größe zu zeigen vermögen. Gerade diese Tokkata *c*-moll zeigt in ihrer ganzen barocken Kraftfülle jene Pracht, die zum lebendigen Widerklang zu entfalten uns aufgegeben ist. Aber wir müssen diese Kraft aus der Gegensätzlichkeit der Registersprache zu begreifen lernen, dürfen sie nicht in die wild schäumenden Wellen einer vom *pp* zum *ff* sich türmenden Entwicklung hin- und herschleudern lassen. Die Tatsache, daß Bach bei dieser Tokkata entgegen seinem sonstigen Brauch beiden Fugen das gleiche Thema zugrunde legt, gebietet in der Disposition eine strenge Verdichtung der Mittel und nicht eine äußere Vielfalt gegenüber der inneren Einheit. — Die Tokkata *D*-dur zeigt in der Schlußfuge gegenüber dem *c*-moll-Werk den Wiederholungseffekt im mehr spielerischen Bereich. Im Gleichlauf der Triolenbewegung des Themas erscheint durch die ganze Fuge hindurch die erste Zweitaktgruppe regelmäßig wiederholt, auch in den später hinzutretenden Stimmen bleibt das Bild dasselbe. Aber der einschneidende Lagenwechsel nach Takt 24 (nach Kadenz!) läßt vermuten, daß im Wiederholungsmoment nicht das einzige dynamische Gestaltungsmittel vorhanden ist, ohne daß es aber deshalb ganz ausgeschaltet werden könnte. Aus dem Italienischen Konzert ist ja gerade ersichtlich, daß selbst innerhalb der piano-Perioden noch eine Differenzierung gerade bei kleinräumigen Wiederholungen von Bach gefordert wird. — Wieder eine andere Auswirkung einer Wiederholung zeigt die Tokkata *g*-moll. In der ersten Fuge wird regelmäßig der zweitaktige Kadenzabschnitt (Takt 16/17, 24/25, 47/48) wiederholt. Beim dritten Mal aber wird die Wiederholung mit einem Lagenwechsel in die tiefere Oktave verbunden. Das kann als Absicht gedeutet werden, der Echofolgerung zu entgehen, um einen forte-Schluß zu erwirken, der sonst in Frage gestellt wäre. Je berechtigter diese Ausnahme erscheint, desto stärkere Beweiskraft wäre in allen übrigen Fällen für die entgegengesetzte Forderung gewonnen. Noch interessanter aber wirkt das Wiederholungsmoment in der Schlußfuge dieser gleichen Tokkata. Nach dem energischen Aufstieg des Themabeginns in punktierten Quartern setzt sich eine halbtaktige Kreisungsfigur um den Grundton gleichsam beruhigend fest. Diese Figur wird in allen weiteren Erscheinungen wiederholt, und zwar stets doppelt, so daß jedesmal beim Auftreten des Themas als dessen unmittelbarer Anhang ein ganzer Takt eingeschoben ist. Selbst wenn man beim ersten Auftreten des Themas das Fehlen eines Taktes als Versehen des Kopisten auffassen will, — Verf. schließt sich dieser Annahme keineswegs an — so ist auch trotzdem dieser später regelmäßig wiederholte Takt nicht im Sinne eines Wiederholungseffektes zu interpretieren. Dadurch würde nicht nur die Rückung von einer Klang-

ebene in die andere zu eng, auch die Gegenwirkung der stagnierenden Motivwiederholung gegenüber dem Strebecharakter der aufsteigenden Quartan des Themas dadurch abgeschwächt. Hier bedarf die innere Dynamik der thematischen Korrespondenz keiner äußeren Hervorhebung. Bestätigt wird diese Deutung noch durch den weiteren Verlauf, wenn Bach das Gegenmotiv nicht immer gleichbleibend wiederholt, sondern es durch Stimmentausch noch intensiviert und damit dem dynamischen Ausmaß der Wiedergabe besondere Aufgaben stellt.

Gegenüber diesen aufschlußreichen Erscheinungen des Wiederholungsprinzips als eines für die Struktur des ganzen Satzes kennzeichnenden Bamittels haben gelegentliche Wiederholungen figürlicher Wendungen, wie in Takt 13 und 15 der Chromatischen Fantasie, nur geringere Bedeutung. Sie zeigen Bachs Vertrautheit mit dem virtuoson Spielapparat der Zeit („Da man von denen Musicis präntendiret . . .“), bieten aber der Darstellung keinerlei Schwierigkeiten. — Lediglich mit Rücksicht auf die mannigfachen Erörterungen sei nur die Frage der Wiedergabe des Präludiums C-dur (Wkl I) im Zusammenhang der hier erstrebten Erkenntnisse gestreift. Die so klare Einheit des Ablaufes in einem sich gleichbleibenden Bewegungszug gestattet keinerlei dynamische Differenzierung. Die hier plastisch sichtbare thematische Zusammengehörigkeit mit der Fuge würde durch eine Verteilung des Präludiums auf zwei Klangebenen mittels Absetzen der Wiederholung empfindlich gestört, denn der Echoeffekt wäre hier nicht organisch, sondern konstruktiv hineingeklügelt. Der Primat der Oberstimme wird nur gewahrt durch einen Ablauf, dessen volltönende Akkordbrechungen sich gleich bleiben. Der Hinweis auf den Schluß ist erst recht nicht stichhaltig, er ist in der Bachschen Diktion doch nichts weiter als der Übergang der akkordbrechenden Figur zur selbständigen Linie, organisch hervortretend mit der Verlangsamung des Schlusses. Man bedenke doch auch die sicherlich nicht gewollten Folgen, die sich aus der Anerkennung des Echoprinzips beim Präludium C-dur auf so viele gleichartig gelagerte Fälle ergäben, so bei den Präludien c-moll, cis-dur (2. Hälfte), f-moll (die Takte 1, 7, 11) in Wkl I und H-dur in Wkl II oder beim sog. „Harfen“-Präludium. Auch wer durch die bisherigen Ausführungen nicht überzeugt ist, wird sich wenigstens dem einen Grundsatz nicht verschließen, daß ohne triftigen Grund die einmal gewählte Klangebene nicht verlassen werden darf. Es ist vielleicht nicht ausgeschlossen, daß dieses Stück damals hier und da so gespielt worden ist, aber Bachisch ist das nicht.

Aus einer Fülle von einzelnen Fällen, die zur Diskussion des bisher Aufgezeigten beizutragen vermögen, seien noch einige gestreift, die Grundsätzliches für die Frage der dynamischen Interpretation berühren.

Der letzte Baßeinsatz der Schlußfuge in der Tokkata *e*-moll bringt den absteigenden Gang zu Beginn des Themas in einer tieferen Oktave und läßt dann die weiteren Brechungsfiguren in höherer Oktave anschließen. Damit entfernen sich die drei Stimmen über drei Oktaven voneinander, eine für Bach seltene Dimension. Warum? In acht vorhergehenden Takten lockert sich das Stimmgefüge durch Pausieren des Basses auf, parallel den Takten 26 bis 30. Hier wird nun das Pathos der Coda besonders markant unterstrichen, der vorhergehenden *piano*-Episode tritt hier besonders ausdrucksvoll ein ‚volles ‚Werk‘ gegenüber, ein *maestoso* des Vollklangs, das keiner dynamischen Bezeichnung bedarf, weil alles in der Bachschen Diktion dasteht.

Ein besonders klares Bild des Lagenwechsels bietet das große *a*-moll-Werk „Fantasie und Fuge“ (mit der Doppelfuge). Die beiden Klangräume in dieser Fantasie, wahrhaft einem *Concerto grosso* stärkster Monumentalität, lassen sich schon mit dem Auge ablesen, weil die Baßführung der Concertinoepisoden jedesmal in die höhere Oktave rückt, klar gegliedert durch die vorhergehende abschließende Kadenz des Tutti. Umgekehrt wuchtet das ‚volle Werk‘ wieder ganz unvermittelt in die zarteren Linien hinein, am überraschendsten in Takt 31; dieser Effekt erhält überdies noch seine besondere Steigerung durch die damals mögliche Oktavkoppelung. An Aufschlußkraft für die Interpretationsgesetze des Bachschen Klavierwerks steht diese Fantasie kaum hinter dem Italienischen Konzert zurück.

Es mag auffallen, daß die meisten Beispiele nur größeren Werken entnommen wurden. Tatsächlich finden wir in den Inventionen oder Sinfonien nichts besonders Aufschlußreiches für unsern Zusammenhang. Aber auch das WKl bietet wenig, was auf einen klanglich wechselnden Vortrag schließen lassen könnte. Am Primat der Baßstimme können aber doch einige Lagenwechsel aus der Linienführung abgelesen werden, etwa in Takt 15–16 des Präludiums *cis*-moll, Takt 30 der Fuge *f*-moll, besonders auffallend in Takt 17 des Präludiums *A*-dur (sämtlich aus WKl I). Hier überall – die Beispiele ließen sich vermehren – liegen Rückungen des ‚Registers‘ vor, die in der Diktion ausgesprochen sind. Im allgemeinen aber bietet das WKl wenig, was eine klanglich wechselvolle Gestaltung fordert. Mit dieser Feststellung erschöpft sich nicht die Möglichkeit, den Präludien und Fugen des WKl überhaupt eine mehrflächige Dynamik zuzusprechen. Andererseits bestätigen sich in den selten erscheinenden Umbruchstellen die Gründe, die zu der anfangs genannten Ordnung des Gesamtklavierwerkes Bachs führten. Die gedrängte Knappheit im Formaufriß der an sich kurzen Präludien und Fugen des WKl gestattet keine dynamische Verteilung auf mehrere Flächen, eine Disposition, die ledig-

lich größeren Werken zugestanden werden kann. Das WK1 ist letzten Endes vorwiegend ein Lehrwerk: „Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen Musikalischen Jugend“, während die Werke des 2. Teils der Klavierübung ebenso wie die entsprechenden anderen Werke der gleichen Haltung „Denen Liebhabern zur Gemüths-Erzeugung“ gewidmet sind.

Zur Abrundung des Bildes der Gegebenheiten ist es schließlich noch notwendig darauf hinzuweisen, daß Bach mitunter auch 2 verschiedene Klangflächen gleichzeitig nebeneinanderstellt. Der langsame Satz des Italienischen Konzertes überträgt die Melodiestimme durch den ganzen Satz hindurch der *f*-Ebene, während die Begleitpartie im *p* bleibt. Die gleiche Forderung erscheint in den Goldbergvariationen, wo die Variationen 13 und 25 je 2 Manuale verlangen, eine Vorschrift, die hier im gleichen Sinne wie im Italienischen Konzert zu deuten ist. Nach dem gleichen Prinzip wären dann auch Stücke wie Präludium *h*-moll (WK1 I), der 2. Teil in der Einleitungssinfonie der Partita *c*-moll und ähnliche Fälle zu behandeln. Es ist ein weiter Schritt von hier zu den Rezitativstellen in der Chromatischen Fantasie oder in einigen Tokkatenmittelsätzen, aber ließe sich nicht die dynamische Trennung der Hauptstimme von den generalbaßartig ausgeführten Begleitakkorden aus dem gleichen Grunde rechtfertigen? Wäre dieses klavieristische Rezitativ nicht genau so zu behandeln wie das gesungene und orchesterbegleitete in den Passionen und Kantaten, das doch auch gegenüber den geschlossenen Formen nur von einem Klangkörper begleitet wird? Aber es bedarf vielleicht dieser weit ausholenden Analogie gar nicht, schon die Überlegung würde genügen, daß vollstimmige Begleitakkorde die Gebärde der rezitierenden Hauptstimme zu sehr belasten.

Es war bisher nicht die Rede von den instrumentalen Voraussetzungen. Die Grundbedingung für die Klanggestaltung des Bachschen Klavierwerkes stand allein im Vordergrund. Ihre Realisierung durch Cembalo, Clavichord oder modernes Hammerklavier ist kein dynamisches Problem. Der heftige und unentschieden geführte Streit um das Vorrrecht von Cembalo oder Clavichord, dem eindeutige historische Unterlagen mangelten, ist gerade ein besonders kennzeichnender Exponent in der unruhigen Sphäre, die das Werk Bachs auf den schwankenden Boden persönlicher Auffassung stellte, statt zunächst gültige Fundamente aus dem Werk selbst abzuleiten. Es ist heute weniger wichtig, sich um die Wahl des Instrumentes zu streiten, als dem Geist des Werkes gerecht zu werden in der Darstellung. Die Differenzen der Gestaltung auf dem Clavichord oder dem Cembalo sind damals gewiß geringer gewesen, als heute daraus gefolgert wird bis zu den überspitzten Endpunkten eines bloß

motorischen Ablaufs oder einer gefühlsgesättigten Ausspinnung. Jedenfalls kann eine werk- und stilgerechte Wiedergabe selbst auf dem modernen Hammerklavier — bei allem Kompromiß! — entschieden stilgerechter sein als eine Interpretation auf dem historisch entsprechenden Instrument, die sich bloß in der Reproduktion des geschichtsinstrumentalen Klangideals erschöpft, ohne die Differenzierung der formalen Gesamtanlage des Stückes der Tektonik zu unterstellen, wie sie Bach in seiner Diktion sichtbar werden ließ. Und wenn wir schließlich auch nie in der Lage sein werden, die kontrastierenden Klangperioden an eindeutig gültigen Umbruchsstellen zu lokalisieren, so ist das kein Anlaß zur Resignation diesem Problem gegenüber. Denn bezeugte letztlich die damalige Zeit durch ihren Verzicht auf dynamische Zeichen nicht zugleich, daß diese Gesetze der dynamischen Gliederung des Vortrags nur in einer Möglichkeit, aber nie in einem unabdingbaren Zwang gipfelten? Wenn wir Beethovens *Pathétique*, gerade den ersten Satz, ohne dynamische Unterschiede spielten, was bliebe von Beethoven? Und wenn wir die 2. Fuge des WKl I ohne dynamisches Absetzen der beiden Zwischenspiele in Takt 9–10 und 13–14 wiedergäben, wie wenig berührte das die Substanz des Stückes!

Nach diesen Versuchen, die Wiedergabe des Bachschen Klavierwerkes aus den kennzeichnenden Einzelzügen seiner Diktion zu deuten, wird niemand eine geregelte Methodik des Bachvortrages erwarten. Aber die Notwendigkeit eines grundsätzlichen Korrektivs gegenüber der bisher meist üblichen Interpretation dürfte sich selbst dem Schwergläubigen nach den aufgezeigten Einzelerscheinungen als unumgänglich erweisen. — Die Grundlinie der geforderten Besinnung kann nur aus der ureigenen Struktur der Bachschen Diktion gewonnen werden. Die Einheit des Klangraums in dynamischer Abmessung ist der Generalnenner für jede Darstellung. Davon kann sich, in der ausgeweiteten Form, eine zweite Klangfläche differenzieren, aber stets muß sie sich stufenweise absetzen. Die Einschnitte dieser Gegenüberstellung der beiden Klangräume zeichnen sich im Gefüge ab und werden sichtbar im Geflecht der Linienführung, gleichsam wie im Aspekt der Partitur, wobei meist noch die Kadenzierung den Umbruch besonders unterstreicht.<sup>1)</sup> Damit

<sup>1)</sup> Wenn Schweitzer für das Orgelwerk folgern kann. „Wie Bach es sich gedacht hat, ist immer aus der Schreibart zu erkennen“, so ist das leider beim Klavierwerk nicht möglich. Es ist kaum auf die Nachlässigkeit späterer Abschriften zurückzuführen, daß die Trennung der Manuale nicht aus der Niederschrift abzulesen ist. Die von Bach selbst bezeichneten Stellen zeigen den ‚Registerwechsel‘, ohne diesen zugleich durch einen Wechsel von oberem und unterem System in der Niederschrift zum Ausdruck zu bringen. Es wäre müßig, danach weitere Aufschlüsse aus diesem Hinweis zu erwarten.

erweist sich, daß letzten Endes die Dynamik Bachs als tektonisches Gestaltungsprinzip gar nicht die zentrale Funktionsstellung innehat, die sie im klassisch-romantischen Raum besitzt. Der vorwiegend romantisch beeinflusste Bachspieler mag das als bilderstürmerisch empfinden, solange er nicht in der Artikulation der Agogik die Mittel erkennt, die den Verzicht (s. v. v.) auf bisher bevorzugte Farbigkeit berechtigt erscheinen lassen. — Nur anhangsweise — ohne damit die Fragen der Dynamik in Grenzgebiete auszudehnen — sei angedeutet, welche vielfältigen Möglichkeiten die Stimmen der Zeit, die der reinen Dynamik gegenüber so stumm blieben, den agogischen Vortragsnuancen einräumen. Gerade Quantz, der in seinem ‚Versuch‘ für unsere Erkenntnis der Bachschen Tradition so viel mehr Gültigkeit besitzt gegenüber Phil. E. Bach, der um eine ganze Stilstufe weiter sein eigenes Fundament, aber nicht das seines Vaters begründet, gibt eine Fülle der Hinweise auf gebräuchliche klavieristische Vortragsformen. Vielleicht ist gerade die Verschmelzung von Dynamik und Agogik, die im klassisch-romantischen Raum ineinander aufgingen, am meisten schuldig an der Verwirrung in der Darstellung des Bachschen Klavierwerkes, für das grundsätzlich Dynamik und Agogik getrennte Disziplinen bilden. Die reichen Möglichkeiten der subtilen Nuancierung der damaligen Zeit sollen durch vorliegende Untersuchungen keineswegs als zweitrangig ausgeschaltet sein, aber gerade im Interesse der allgemeinen Bachpflege sollte das Schwergewicht allein auf die Mittel der tektonischen Gesamtgestaltung konzentriert werden, womit die „anima“ des Quantzschen Mottos nicht nur auf die gefühlsgesättigte Nachzeichnung des Details beschränkt bleibt. Erst muß jedenfalls das dynamische Gesetz Bachs, die Bestimmung von Einheit und Wechsel, die Festlegung der Stufen und des Umbruchs erkannt sein.

Wenn abschließend sich der Blick noch einmal auf die geschichtlichen Zusammenhänge richtet, so ergibt sich ein Bild, das das bisher Gesagte organisch begründet und berechtigt erscheinen lassen kann. In Bachs Klavieristik verschmelzen zwei Linien: die eine führt von den Tasteninstrumenten schlechthin zum Klavier im besonderen, eine zweite aber leitet auf dem Wege über die Transkription zu ihm. Was die erste dabei verengt, weitet sich in der zweiten in entscheidendem Umfang wieder aus. Die Übertragung der quantitativen Instrumentierungspraxis der Ouvertüre auf das Klavier erscheint dabei im gleichen Sinne als Pate bei der dynamischen Differenzierung. Weniger das Thematisch-Neue führt ursprünglich zum klanglichen Absetzen von der Ebene des Hauptteils, sondern die Notwendigkeit, in den wachsenden Ablauf auch der geschlossenen, nicht nur der zyklischen Form einen Wechsel zu bringen. Das erweist sich gerade für die Gestaltung der großen Fuge wesentlich.

Denn was Bach in der Ouvertüre *h*-moll so eindeutig bezeichnet und was wir analog auf entsprechende Bautypen seines Werkes ohne weiteres übertragen dürfen, sollte man es der großen Fuge absprechen müssen? Diese für die Gestaltung des Klavierwerkes geforderte Dynamik begegnet sich übrigens auf das engste mit dem Orgelwerk, für das Hermann Keller in seiner bedeutsamen Monographie zu der Entscheidung kommt: „Die wichtigste Registrierhilfe des Barock war nicht der Wechsel von Registern, sondern der Manualwechsel.“ Daß die Klavieristik sich in Bach durch völlige Emanzipation von dem Orgelstil verselbständigte, aber dabei doch in der dynamischen Begrenzung der abzusetzenden Klangräume blieb, das hat die Praxis im Grunde genommen bisher übersehen.

Bachs Gesamtwerk — und das Klavierwerk steht darin in seiner geschichtlichen Bezogenheit in aufschlußreichster Lichtquelle — bleibt uns das monumentale Tor, in dem sich vergangene Traditionen und neue Wege begegnen. Aber wir entflechten das Gesetz dieser Synthese nicht, wenn wir unsern Standpunkt auf einer Stufe der späteren Entwicklung wählen, sondern wir müssen uns mit dem Bewußtsein befreiender Ausschaltung aller klassisch-romantischen Farbgebung in das Tor selbst stellen. So weit auch das Klavierwerk Bachs der späteren Entwicklung die Wege weist, unserm suchenden Blick zeigt einzig und allein das Werk selbst das Gesetz seiner Gestalt und seiner Gestaltung.