

Bachs Klavierübertragungen. Ein Beitrag zur Klavieristik

Von Hans Hering (Düsseldorf)

Die Annexion aus anderen Gattungen ist seit je ein Symptom der Klaviermusik. Die absolute Funktion des Klaviers als eines Mittels zusammenfassender Wiedergabe durch einen Einzelnen und die spezifische Entwicklung autogener Aussageformen bleiben die bestimmenden Koordinaten der Klavieristik. Gerade J. S. Bach kommt bei dieser Auseinandersetzung zu einer Vollendung der Umschmelzung in eine neue Aussageform, die den Versuch rechtfertigt, seine Übertragungen einmal auf ihre Bedeutung für den Klaviersatz hin zu untersuchen.

Innerhalb des Klavierkonzerts wird der Fragenkomplex der Herausbildung klaviermäßiger Sprachformen schon in ganzer Breite der Entwicklung von ersten Gelegenheitsversuchen bis zu letzter Vollendung anschaulich. Obwohl schon oft und vielseitig untersucht¹, mag doch die Berücksichtigung der Bachschen Beiträge um so eher angemessen erscheinen, weil hier wie kaum an einer anderen Stelle das Grundsätzliche für Übertragung wie Umformung im engen Nebeneinander erscheint. Selbst die primitive Stufe des Klavierauszuges ist in den „16 Konzerten nach verschiedenen Meistern“ (BWV 972–987) vertreten, wodurch schon ganz allgemein die Verbreitung des Klaviers als eines selbständigen Mittels zur zusammenfassenden Wiedergabe bezeugt ist. Dabei ist die satztechnische Anlage dieser Übertragungen keineswegs einheitlich. Vielfach hat summarische Zusammenfassung aller Stimmen der Vorlage manches Unklavieristische zur Folge; unverkennbare Violinismen erhalten sich oft genau wie in den späteren Übertragungen der eigenen Violinkonzerte, überhaupt bleibt die Solostimme meist am wenigsten angetastet. Neben fülliger Akkordaussetzung im Tutti begegnet sehr oft skizzenhafte Andeutung des Continuobasses; der Gegensatz von Tutti und Solo ist oft nicht bezeichnet, noch aus der Plastik des Satzes erkennbar. Solche und andere Widersprüche ließen wohl vermuten, daß die Übertragungen kaum von der gleichen Hand stammen, wodurch der

¹ Die Literatur ist im BWV angeführt. Die eingehenden Arbeiten von Graf Waldersee, *A. Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten*, VIMw I 1885, S. 356; A. Schering, *Zur Bachforschung*, SIMG IV 1902/3, S. 234, und 1903/4, S. 565; A. Aber, *Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten*, BJ 1913, S. 5 und P. Hirsch, *Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll*, BJ 1929, S. 153 berücksichtigen in erster Linie Fragen der Herkunft, Echtheit und Textkritik, das Klavieristische selbst wird nur beiläufig erwähnt. Erst kürzlich regten richtungweisende Untersuchungen von A. Dürr: *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke* und R. Eller: *Zur Frage Bach-Vivaldi* das allgemeine Interesse für Fragen der Bachschen Bearbeitungen wieder an. (Beide auszugsweise wiedergegeben im Kongr.-Ber. 1956 der GMF, Kassel und Basel 1957, S. 75 u. 80.)

Nachweis der an sich schon angezweifelten Bachschen Herkunft noch erschwert würde.

Andererseits finden sich aber auch schon gelegentliche Umformungen von typisch klavieristischer Bedeutung. So wiederholt die Solovioline im sechst- und fünftletzten Takt des letzten Satzes von Vivaldis Violinkonzert *G* (mitgeteilt in BG 42, S. 291 ff.) über der halbtaktig im Continuo erneuerten Tonika die *G*-Leiter ($g' - g''$) dreimal in gleicher Lage. Die Klavierübertragung spannt den Bogen über 3 Oktaven, die Partie der linken Hand verzichtet auf die Tonikaakkorde und spiegelt stattdessen den

The image shows a musical score for three parts: Klavier (Kl.), Solo-Violine (Solo-Vl.), and Continuo (Cont.). The Klavier part is written in G major and features a complex, multi-octave melodic line. The Solo-Violine part is also in G major and features a similar melodic line. The Continuo part is in G major and features a simple, rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, each with two measures.

Lauf in der Gegenbewegung, die beiden Manuale erlauben ja die unbehinderte Kreuzung in der Mitte². Das gleiche Prinzip, das Akkordische laufmäßig zu umschreiben, erweist sich im gleichen Finale 22 Takte vor dem Schluß. Während hier die ersten 3 Takte die Laufbewegung noch mehrfach in der Gesamtkurve durch motivische Gruppierung brechen, umfassen die nächsten 3 Takte nahezu drei Oktaven im raumgreifenden Impuls mit nur einer Unterbrechung; die motivische Abmessung hat sich vergrößert. Gerade das Nebeneinander dieser beiden Größenordnungen macht diese Stelle

The image shows a musical score for Klavier (Kl.). The score is written in G major and features a complex, multi-octave melodic line. The score is divided into two systems, each with two measures. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The score is divided into two systems, each with two measures.

² Den Schluß des ersten Satzes (dreimalige Wiederholung in gleicher Lage) ändert Bach gleichfalls in einen Terrassenabstieg um. (Vgl. Waldersee, a.a.O., der die Änderungen im einzelnen aufführt.)

VI. I
VI. II
Va.
Cont.

besonders anschaulich für das Erkennen einer klavieristischen Gestaltung, die sich ihrer eigenen Sprachmittel bewußt wird. Nichts wäre wohl abwegiger, als solche Stellen der weit ausladenden Umschreibung wie ein auflösendes Filigran aufzufassen, wo es sich doch offensichtlich um einen

betont breiten Faltenwurf handelt, der das Großräumige bestätigt, statt es durch Kleinstformen zu zersetzen³.

Es hieße überdies wohl, die Werkstattbedeutung dieser Übertragungen – auch wenn sie nicht alle von Bachs eigener Hand stammen –, für die endgültige Leistung des „Italienischen Konzerts“ (BWV 971) doch zu sehr unterschätzen. In diesem Werk stehen schließlich die – in Bachs Klavierkonzerten verbreiteten – Einführungen der Tuttistellen durch klangentfaltende Läufe (z. B. 2. Tutti im I. Satz), vollends aber die sich klangräumlich gegenseitig überhöhenden Läufe in den ersten 4 Takten des letzten Satzes in unmißverständlichem Gegensatz zu den entsprechenden Solostellen mit begrenzterem Klangraum. Geradezu beispielhaft demonstrieren dann die Takte 150–152 (bei der Rückwendung *a*-Moll: *F*-Dur) die ganze Breite der dynamischen Entfaltung. Wenn irgendwo, dann ist wohl hier dokumentiert, daß der Lauf und die laufähnlichen Figuren des Barock nicht als schmückendes Beiwerk, sondern als intensivstes Mittel für die Umfassung und Erfüllung großer Klangräume zu gelten haben.

Auch in den Übertragungen der eigenen Violinkonzerte für Soloklavier und Orchester vollzieht sich der Übergang keineswegs immer sofort im Sinne einer Einschmelzung in klavieristische Linienführung. Wieviel Geigerisches bleibt auch hier zunächst stehen! Wie häufig ist etwa jene oft kritisierte Saitenwechselfiguration übernommen, die die immer wieder angestrichene leere Saite – gleichsam als liegende Stimme – mit den einzelnen Stufen der darüber oder darunter, auch in Doppelgriffen geführten Stimme alternieren läßt! Wenn diese spezifische Violinversion auf dem Klavier von Bach auf zwei Hände in schnellem Wechsel verteilt wird (auch mit Verlagerung der liegenden Stimme in die tiefere Oktave), so wird daraus noch keine eigentlich klaviermäßige Spielweise; ebensowenig ist ja die Wiedergabe von schnellen Tonwiederholungen durch Oktavbrechung mehr als ein dem Tastenspiel angepaßtes Hilfsmittel. Solche und ähnliche Stellen haben wohl den Vorwurf A. Schweitzers u. a. begründet, daß diese Konzertübertragungen „oft mit geradezu unglaublicher Flüchtigkeit und Nachlässigkeit angefertigt“ seien⁴. Ebenso bezeichnet A. Aber die „ziemlich flüchtige Art“ der Übertragung⁵. Man mag sich dieser Beurteilung verschließen oder sie teilen, eines muß man wohl als Einschränkung gelten lassen: daß der diesem Urteil zugrunde liegende Maßstab der Klavieristik für diese Zeit der Bachschen Pionierjahre zu anspruchsvoll gewählt ist und ihr bereits eine universale Abrundung zumißt, die sie in solch abschließendem Maße noch gar nicht besaß und

³ Es sei hier nur hingewiesen auf die parallelen Bestrebungen der Venezianer Orgelmeister und ihrer Nachfolger, wenn sie durch weit gespannte Läufe den Raum der Orgelklaviatur ausfüllen, allerdings noch ohne motivische Gliederung im Thematischen noch im Spielerischen. (Vgl. den Aufsatz des Verf.: *Das Tokkatische*, Mf 1953, S. 277.)

⁴ J. S. Bach. Leipzig 1908, S. 382.

⁵ A. a. O., S. 5.

gerade durch Bachs Leistung erst zu erwerben im Begriff war. Zum mindesten die deutsche Klaviermusik dieser Zeit umfaßt – und das beeinträchtigt keinesfalls die Unantastbarkeit ihrer Größe – neben den spezifisch klavieristischen Spielformen auch noch die absolut instrumentalen Aussageweisen⁶. Die noch völlig im Fluß befindlichen Grenzen der gegenseitigen Übertragbarkeit bieten ja gerade die Möglichkeiten, die das Klavier sich jetzt zu erschließen bereit ist. Typisch klavieristische Struktur besitzt z. B. noch kein Mittelsatz der Bachschen Konzerte, selbst nicht der im Italienischen Konzert, dessen Kantilene genau so gut der Flöte oder Violine zugewiesen werden könnte und dessen Begleitpartie ohne weiteres in die Satzform des Streichorchesters zurückzuverwandeln wäre⁷. Was in den Konzerten dieser „Gründerzeit“ noch nicht umgeformt wurde, ist also noch bis zu einem gewissen Grade Zeichen der Zeit, die das Eigenständige der Klaviermusik noch nicht in feste Grenzen umschloß. Große Teile auch der zur spielerischen Selbständigkeit drängenden Klaviermusik sind noch von engen Klammern umfassen; so trägt vor allem der polyphone Komplex der Sonatenliteratur dieser Epoche noch unüberhörbare Spuren der Triosonate, aus der ja das Klavier – als ursprünglich überhaupt nicht genanntes Glied der Mitwirkung – ein Instrument nach dem andern eliminierte.

Auch im 5. Brandenburgischen Konzert zeigt sich, wie dem Klavier nur gelegentlich eigene Züge zugestanden werden – wenn man von der besonderen Stellung der Kadenz absieht –, wie es thematisch wie aussagemäßig vorwiegend an die Parallele zu Flöte und Violine gebunden bleibt. Bis zu welchem Grade die Emanzipation fortschreitet, belegt das Tripelkonzert *a* (BWV 1044), das nach der Vorlage als solistisches Klavierwerk (BWV 894) auch in der Konzertform das Klavier dominieren läßt; darum erscheint auch das Tripelverhältnis nicht so ausgeglichen wie im 5. Brandenburger Konzert. Nimmt ja überhaupt dieses Werk eine Sonderstellung für sich in Anspruch. Es sei abgesehen vom langsamen Satz, der den Duktus der einzelnen Stimmen in keiner Weise instrumental differenziert, sondern eher noch beim imitativen Austausch der Oberstimmen das Cembalo bevorzugt, wenn die untergeordneten Akkordbrechungsfiguren nur der Violine (*pizz.*) und später der Flöte zugewiesen sind. Aber auch in den Ecksätzen dominiert die klavieristische Diktion, deren grundsätzlicher Abstand sich z. B. im letzten Satz erweist, wo weder die Solostimmen der Flöte und Violine noch das Orchester an der ursprünglichen Form des Themas und seiner Durchführung beteiligt sind, sondern nur mit daraus abstrahierten Kernlinien auftreten. Hier ist also gewissermaßen die Ge-

⁶ Vgl. den Aufsatz des Verf.: *Die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik*, BJ 1950, S. 65.

⁷ Gerade die primär nicht klavieristische Struktur aller langsamen Konzertsätze Bachs einschl. der beiden Tripelkonzerte verwehrt doch wohl die Anerkennung einer „Absicht, schonend zu arbeiten, die Eigenart des Werkes zu konservieren“, wie es P. Hirsch (a. a. O., S. 169) etwa für das Klavierkonzert *d* verlangt.

genprobe möglich. Was die Klavieristik in spezifischer Ausformung durch J. S. Bach erreicht hatte – und gerade die Erstform dieses Werkes für Klavier allein dokumentiert das in nachdrücklichster Weise –, läßt nun keine Rückübertragung auf andere Instrumente mehr zu, es sei denn, daß die so organisch ausgebildete klavieristische Form der Ausrandung nun wieder auf ihre eigentliche Substanz reduziert würde wie im letzten Satz. Wenn irgendwo, dann erweist sich hier die Leistung Bachs für die klavieristische Verselbständigung, deren Bedeutung für die ihm nachfolgende Generation seiner Söhne und Schüler kaum hoch genug abzumessen ist⁸.

Der Weg zu dieser Höhe aber verrät gerade im Bereich des solistischen Klavierkonzerts manche Mühsal. An den Übertragungen läßt sich verfolgen, welche Kleinarbeit notwendig war. Die Ergebnisse sind keineswegs immer vollendete Klavierkonzerte – das schloß die dem sich widersetzende Vorlage aus –, aber diese Auseinandersetzung und die Bemessung der unterschiedlichen Strukturen waren eine notwendige Voraussetzung für die späteren unabhängigen Leistungen auch im Bereich des Klavierkonzerts. Man sollte deshalb weniger die Unterlassungen in diesen Umformungen kritisieren, als vielmehr mit mindestens gleichem Recht hervorheben, was hier durchbrach. In einem Einzelfall sei eine Revision des bisherigen Urteils angeregt: als einer der typischen Violinismen gab gerade der Seitengedanke im ersten Satz des Klavierkonzertes *d* (BWV 1052) Anlaß zu Vorwürfen der ‚flüchtigen‘ Bearbeitung. Dabei ist die Stelle (Takt 62):

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different versions of a passage from the first movement of the d minor Piano Concerto, BWV 1052, measure 62. Staff 'a)' is the original manuscript, featuring a treble clef and a complex, rapid sixteenth-note figure. Staff 'b)' is a simplified transcription, featuring a bass clef and a more straightforward, piano-friendly rendering of the same figure.

gar nicht einmal so sehr unklavieristisch. Die Diktion beabsichtigt offensichtlich die zweistimmige Führung gleich vom umschriebenen Einklang aus, deshalb isoliert Bach im Schriftbild die im Wechselspiel hineingestrene Wiederholung der liegenden Stimme. Damit ist eine Entwicklung begründet, die sich in voller Konsequenz bis zum Höhepunkt Takt 148 ff.

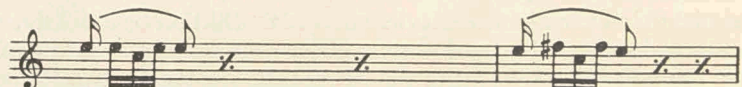
⁸ Vgl. die eingehende Arbeit von H. Boettcher, *Bachs Kunst der Bearbeitung. Dargestellt am Tripelkonzert a-moll*, Raabe-Festschrift Leipzig 1942, S. 95. Auch hier ist die bisherige Literatur zur Frage der Bachschen Bearbeitungen angeführt.


fortsetzt, wo die liegende Stimme in Baßoktaven ein breites Fundament entfaltet. Seltsamerweise wird den Orgelkonzerten nach Vivaldi (BWV 592–597) eine größere Sorgfalt der Übertragung zugestanden, obwohl sie – besonders das III. Konzert – noch befremdendere Violinfigurationen übernehmen. Auch vergleiche man die Takte 45–60 der Fuge in der Klavierfassung (BWV 964) der Violinsonate *a* (BWV 1003); hier entsprechen Figurierung und Schriftbild durchaus dem Klavierkonzert *d*. Verbietet sich überdies nicht auch die Annahme einer ‚Flüchtigkeit‘ aus der Tatsache, daß Bach bei der Verwendung der beiden ersten Sätze des gleichen Konzertes für die Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“ (BWV 146) an dieser Stelle die gleiche Schreibart für die konzertierende Orgel, bloß eine Oktave tiefer, beibehält? Die in Beispiel 3b mitgeteilte Fassung (BWV 1052a, 1. Satz, Takt 64) wirkt für das Auge übersichtlicher, der beabsichtigten Artikulation wird sie aber nicht gerecht; vor allem entspricht sie nicht Bachs Schreibgewohnheit, die die Trennung vor der Zusammenziehung bevorzugt wie die letzten 6 Takte der 23. Goldberg-Variation,



die das vierstimmige Schriftbild erhalten trotz der klanglich resultierenden Zweistimmigkeit.

Eine ähnliche Violinfiguration mit der leeren Quinte als liegender Stimme aus dem Violinkonzert *a* (BWV 1041) wird dagegen in der Klavierübertragung (BWV 1058) durch weiträumige Ranken ersetzt, wodurch der Reiz der – überdies rhythmisch hervorgehobenen – liegenden Stimme der Violinvorlage ganz verschwindet.

Solo-VI. 

Solo-Kl.  4-mal aufwärts sequenzierend

Sollten daraus nicht Rückschlüsse auf Beispiel 3 möglich sein, erst recht, wenn die angezogene Stelle in mehreren Fassungen übereinstimmt?

Statt einer schematischen Darstellung der einzelnen Umformungsdetails im Klaviersatz der Konzertübertragungen⁹ mag es hier genügen, einiges Kennzeichnende anzuführen. Zu Beginn des ersten Solos im Klavierkonzert *D* (BWV 1054) – nach dem Violinkonzert *E* (BWV 1042) – durchzieht Bach das Dreiklangsthema der Vorlage mit Nebennoten:



eine Umschreibung, die auch in der Imitation der linken Hand wie an den entsprechenden Stellen der Reprise beibehalten wird, während die Tutti-stellen bei der ursprünglichen Form der Vorlage bleiben, auch im Klavierpart, der an dieser Stelle als synonym mit der Continuostimme zu gelten hat. In dieser Umschreibung muß statt einer bloß schmückenden Zutat doch wohl eher ein Ausdruck der Bestätigung des Klaviers in seiner solistischen Funktion gesehen werden. Mit geschlossener Akkordbildung wäre die Behauptung gegenüber dem Orchester – dem es ja in diesen Konzerten zum ersten Male mit eigenem Anspruch gegenübertritt – und damit auch gegebenenfalls dem zweiten Cembalo für den Continuo kaum möglich gewesen, um so weniger, als in den beiden Geigenstimmen der rhythmisch markante Themenfortsatz aus dem 2. Takt des Anfangstutts noch einmal auftaucht. Ähnliche Stellen sind in den Solostellen dieser Klavierkonzerte zu zahlreich, als daß man sie dem Zufall zuschreiben könnte. Aber gerade das Auftreten beim Aufklang des Klaviersolos – wie auch durchaus parallel im Klavierkonzert *d* (BWV 1052), während die frühere Form des Konzertes (BWV 1052a) diese Durchgänge noch nicht hat! – schließt die Absicht einer bloß virtuoson Spielfloskel aus zugunsten der Begründung, daß das Klavier durch die gesteigerte Bewegungsform sich von seiner früheren untergeordneten Akkordfunktion lösen will. Dadurch entsteht jene besonders lebhaft Linienführung, die hier am grundsätzlichen Anfang eine ähnliche Tendenz verfolgt wie im letzten Klaviersolo des Finales vom Tripelkonzert *a* (Takt 166 ff.); hier treten – dazu noch im Gegensatz zur ersten Fassung als Klavierwerk – an Stelle der Arpeggientriolen doppelt so schnelle Durchgänge (vgl. auch den ausgeführten Zweiunddreißigstel-Lauf Takt 144). Steigerung der klanglichen Potenz war dem Cembalo versagt, also mußte es durch Intensivierung der Bewegung in den Spielformen versuchen, sich gegenüber dem Orchester durchzusetzen.

Aus einer ähnlichen Absicht kann die Umformung einer Solostelle im bereits genannten Klavierkonzert *D* erfolgt sein. Aus der zweistimmigen

⁹ Beispiele finden sich z. T. bei Waldersee und Aber, a. a. O.

Führung der Violine in der betreffenden Vorlage wurde eine durchgehende Sechzehntellinie, der umgekehrte Vorgang wie bei der Übertragung der Violinsonaten also.

Violinkonzert *E* (1. Satz, Takt 95 ff.)

Klavierkonzert *D* (1. Satz, Takt 95 ff.)

The image displays a musical score for two systems. The first system is labeled 'Solo-VI.' and 'Cont.' (Continuo). The violin part (top staff) features a continuous sixteenth-note line. The continuo part (bottom staff) has a bass line with figured bass notation: 6, 7, 7b, 5. The second system is labeled 'Kl.' (Klavier). It shows the piano part with a treble and bass staff. The treble staff contains the sixteenth-note line from the violin, while the bass staff has a simpler bass line. This illustrates the transfer of the sixteenth-note texture from the violin to the piano.

Keines der Bachschen Klavierkonzerte geht über reale Zweistimmigkeit hinaus, ausgenommen die Fälle, wo Füllstimmen notiert sind, was vorwiegend an Tuttistellen geschieht. Vorliegendes Beispiel steht inmitten einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung. In der Klavierfassung ist dieser Fluß nicht unterbrochen, nimmt die beiden Realstimmen der Solo-geige in sich auf und umschließt die Anteile der Vorlage in einer kompletären Kurve. Diese Änderung läßt sich vom Hinweis auf die ausdrücklich geforderte Mitwirkung des Continuo begründen, seine Führung

geht dem Klavierbaß parallel. Aber seine Akkorde würden die Plastik der beiden korrespondierenden Stimmen der Sologeige in der Klavierwiedergabe beeinträchtigen, deshalb wird der Duktus des Soloklaviers in einer Ablaufsform konzentriert.

Das Kernproblem bei diesen Konzertübertragungen lag aber eigentlich in der Gestaltung der Partie der linken Hand. Solange sie – wie es meist noch üblich blieb – bloß den Continuobaß übernimmt, ist ja nur die Besetzung der Solostimme geändert, aber nichts dem neuen Klangträger Adaequates entstanden. Hier darf gleich hervorgehoben werden, was die Konzertsätze in der Klavierfassung von der Verwendung als Kantateneinleitungen (vgl. die Aufstellung in BWV, S. 586/7) unterscheidet, wo der Solopart der Orgel zugeschrieben ist: hier verläuft die Baßführung des Soloinstrumentes parallel dem Continuo. Ist die Aufnahme von Konzertsätzen in das kirchliche Werk an sich schon außerordentlich bestimmend für Bachs Konzertbegriff überhaupt, so vermittelt andererseits die bis in das Strukturelle differenzierte Darstellung der Spielform, wie eingehend Bach gerade in dem Fall der solistischen Herausstellung das Klavier behandelte. Durchgehende Selbständigkeit wird selbst in den originalen Klavierkonzerten, den beiden Tripelkonzerten und dem Konzert *C* für zwei Klaviere (BWV 1061) nicht erreicht, das verbieten das umfassende Gesetz des Generalbaßzeitalters und die Rolle, die dem Klavier als Soloinstrument darin zugewiesen ist. Gerade gegenüber dieser Fessel ist es schon etwas Neues, wenn einmal das Klavier den Baß allein durchführt, auch wenn die oberen Ripienstimmen nicht aussetzen: (Takt 17–20 im ersten Satz des Klavierkonzertes *D* im Gegensatz zu der entsprechenden Stelle des Violinkonzertes *E*). Auch Takt 81 u. f. im 3. Satz des gleichen Konzertes verstärkt anschaulich diesen offensichtlich beabsichtigten Schwebekarakter

The image shows a musical score for a concert piece, likely a concerto for violin and keyboard. The score is arranged in five systems, each with a different instrument part:

- Solo-Vl.:** Violin solo part, written in treble clef with a key signature of two sharps (D major). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- VI. I, VI. II, Va.:** Violin I, Violin II, and Viola parts, all written in treble clef. They provide harmonic support with chords and some melodic fragments.
- Cont.:** Continuo part, written in bass clef. It consists of a single bass line, likely representing the figured bass.
- Solo-Kl.:** Solo keyboard part, written in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simpler bass line.

The score is in D major and 3/4 time. The Solo-Vl. part has a melodic line that is parallel to the Solo-Kl. part's right hand. The Solo-Kl. part features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the right hand.

durch den Ausfall des Continuo; im übrigen ist hier wieder die reale homophone Zweistimmigkeit der Solovioline in eine Umschreibung aufgelöst, um zu vermeiden, daß die Ripienstimmen die Klavierlinie zu decken.

Häufiger begegnen Fälle, wo der Klavierbaß sich bewegungsmäßig vom Continuo emanzipiert und dessen Grundlinien nun in klaviereigener Umschreibung auflöst. Durch rhythmische Prägnanz kann dabei in der eigenmotivischen Führung des Klavierbasses ein durchaus neues Profil entstehen. Gerade der Vergleich der beiden Fassungen des Klavierkonzerts *d* vermittelt manchen anschaulichen Werkstattblick. Gegenüber Takt 34 bis 35 des 1. Satzes

enthält die ältere Fassung den dem Continuo vollständig entsprechenden Baß und klebt förmlich an der Vorlage des – verlorenen – zugrunde liegenden Violinkonzerts. Die spätere Überarbeitung bringt nicht nur eine Ver-

vollständigung, sondern geradezu eine Vollendung, die die Vorlage vergessen läßt. Jetzt ist die linke Hand gleichgeordnet an der Gesamtführung beteiligt. Die Solopartie ist gewissermaßen ein eigener Komplex geworden im klavieristischen wie konzertanten Zusammenhang. Zum mindesten im Rahmen der Konzertform ist hier vielleicht der endgültige Durchbruch zur Eigenform in der Aussage vollzogen und der Weg bezeichnet, der dem Klavier nun die Behauptung seiner Selbständigkeit einräumte. Die Solostimme im Violinkonzert blieb dem Orchester noch verbunden durch die Notwendigkeit des ergänzenden Continuos. Beim Klavierkonzert erhält sich die Continuoausführung zunächst noch, aber sie bedeutet keine Notwendigkeit mehr¹⁰. Im Gegeneinander der Dreiklangsbrechungen, noch mehr aber durch den rhythmischen Eigenwillen der beiden herausgestoßenen Achtel ist in Beispiel 9 ein ausgesprochen dualistisches Ablaufverhältnis der beiden Spielhälften entstanden.

Gerade gegenüber der laufenden Oberstimme emanzipiert sich der Klavierbaß gern durch stärkere rhythmische Markierung vom Continuo. So wechseln im Klavierkonzert *g* (BWV 1058, Satz 1, Takt 26 ff.) die beiden Klavierstimmen in der Bewegungsführung miteinander ab. Durch Lagenausweitung des Continuofundamentes entsteht in der Korrespon-

Cont.

Solo-Kl.

¹⁰ Eigenartigerweise bleibt die akkordische Begleitung durch Streicher bis weit ins 19. Jahrhundert im Klavierkonzert beliebt, selbst da, wo das Klavier durch eigene Begleitfiguren keineswegs darauf angewiesen ist.

denz der beiden Septimensprünge der linken Hand eine neue Motivformung von eigener Substanz. Daß das Klavier auch im Verhältnis des konzertanten Gegeneinanders bis zu völliger Behauptung seiner Selbständigkeit vordringen kann, erweist eine spätere Stelle des gleichen Konzerts (3. Satz, Takt 111, entsprechend Violinkonzert *a*, 3. Satz, Takt 110):

The musical score consists of five staves. From top to bottom: Solo-VI (Violin I and II), VI. I and VI. II (Violin I and II), Va. (Viola), Cont. (Continuo), and Solo-Kl. (Solo Piano). The Solo-VI part shows two measures of eighth-note patterns. The VI. I and VI. II part is marked 'unisono' and shows a sequence of notes. The Va. part has a melodic line with some rests. The Cont. part has a more active line with some rests. The Solo-Kl. part has a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand.

Hier ist nicht nur die typische Violinfigur – (vgl. Beispiel 3) – räumlich erweitert und durch Nebennoten bereichert, sondern zugleich auf beide Hände im Wechsel verteilt. Dem Imitationsverhältnis zwischen hohen und tiefen Streichern entspricht die in sich alternierende Klavierpartie, beide überdies im umgekehrten Verhältnis von Hoch und Tief einander zugeordnet. Damit ist die Funktion des Klaviers als Soloinstrument zu einem eigenen, in sich geschlossenen Komplex abgerundet, die letzten Reste der vom Melodieinstrument bestimmten Diktion sind überwunden. Die Abhebung des Klavierklangs vom Streichertutti aber wird noch dadurch begünstigt, daß der Abstieg im Continuo gerade in den Pausentakt der linken Hand fällt, eine derartige Gesamtdisposition der Gegenüberstellungen klanglich wie motivisch, daß alle konzertanten Ansprüche in idealem Sinne erfüllt sind. Daß sich diese Zweitaktgruppe noch einmal in stufenweise absteigender Sequenz wiederholt, gibt dann dieser Stelle ihr ganzes barockes Maß und unterstreicht gleichzeitig wieder, wie die Sequenz des Barock gerade der Entfaltung konzentrierten Höhepunktgeschehens dient und die Ausdruckskraft besonderer Aussagen erhöht.

Geradezu eine Variantenfülle möglicher Baßgestaltung bietet das Konzert *c* für zwei Klaviere (BWV 1062). Hier sind drei Baßführungen nebeneinander notwendig, und der Verzicht auf Parallelen zwingt geradezu zur Differenzierung. Auch hier wird gerade aus der Übertragung (nach dem Konzert *d* für 2 Violinen BWV 1043) wieder besonders anschaulich, was in der klavieroriginalen Schöpfung des Konzertes *C* (BWV 1061) für zwei Klaviere bereits selbstverständliche Voraussetzung ist. Die Bewegungsabläufe beim Eintritt des zweiten Klaviers (Satz 1, Takt 26 ff.)

Cont.

I.

Solo-Kl.

II.

The image shows the first system of a musical score for the C minor Concerto for Two Pianos, BWV 1062. It features four staves: a single bass staff labeled 'Cont.' (Continuo) and three grand staff systems labeled 'I.', 'Solo-Kl.', and 'II.'. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is common time. The 'Cont.' staff has a sparse bass line with rests. The 'I.' and 'II.' grand staves show the two piano parts with complex, interlocking bass lines. The 'Solo-Kl.' grand staff shows a solo piano part with a more active bass line. The system ends with a double bar line.

The image shows the second system of the musical score, continuing from the first system. It maintains the same four-staff structure: 'Cont.', 'I.', 'Solo-Kl.', and 'II.'. The 'Cont.' staff continues with its sparse bass line. The 'I.' and 'II.' grand staves show the two piano parts with complex, interlocking bass lines. The 'Solo-Kl.' grand staff shows the solo piano part with a more active bass line. The system ends with a double bar line.

ordnen der rechten Hand des ersten Klaviers die gleichen Sechzehntel zu wie der linken Hand im zweiten Klavier; davon hebt sich die rechte Hand des zweiten Klaviers (Thema) wieder mit gleicher Bewegungsart in der linken Hand des ersten Klaviers ab. Dabei markiert der Continuo nur die Basis. Was sich hier schon beim Eintritt des zweiten Klaviers entwickelt, bleibt grundsätzlich für das ganze Werk und ermöglicht eine Plastik der Durchführung, die die beiden Solopartner nun genauso gegeneinander differenziert wie früher die Spielpartien der rechten und linken Hand in den Konzerten für ein Klavier sowohl untereinander wie auch wieder gegenüber dem Orchester.

Die letzte Stufe für die klavieristische Struktur gegenüber dem begleitenden Orchester, die völlige Unabhängigkeit der linken Hand, erscheint selten. Ein charakteristisches Beispiel bietet die letzte Fassung des Klavierkonzerts *d* (BWV 1052, 1. Satz, Takt 8 ff.),

The image displays the first system of a musical score. It consists of five staves:

- VI. I** (Violin I): Treble clef, playing a series of chords.
- VI. II** (Violin II): Treble clef, playing a series of chords.
- Va.** (Viola): Treble clef, playing a series of chords.
- Cont.** (Continuo): Bass clef, playing a simple bass line.
- Solo-Kl.** (Solo Piano): Grand staff (treble and bass clefs), playing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

The second system of the score is also visible below the first, showing the continuation of the same parts.

wo die linke Hand bei ihrem ersten Eintritt ganz auf Continuoparallele verzichtet und statt dessen den Ablauf der rechten Hand verstärkt. Allerdings ist diese freie Bewegung ausnahmsweise ermöglicht durch den für die ganze Stelle geltenden Orgelpunkt, dessen Dreiklangsstufen ja auch den Aufbau der Klavierfiguration bestimmen. Wer diese Stelle in der ausgebauten klanglichen Breite hört und damit die frühere Form vergleicht, wo sich die linke Hand auf die Continuwiederholungen zu beschränken hat, kann sich dem starken Eindruck der jetzt erreichten Monumentalität nicht versagen. Erst jetzt hat der Klavierpart in seiner motorischen Intensität wie in seiner klanglichen Sättigung ein würdiges Gegengewicht zu der so wichtigen Unisono-Einleitung des Orchesters. – Das große Dreiklangsarpeggio in Sechzehnteltriolen zum Hauptthema des Finales im Klavierkonzert *E* (BWV 1053) gehört in den gleichen Zusammenhang. Der straffen Dreiklangsthematik des Tutti steht hier eine typisch klavieristische ‚Geste‘ gegenüber, die durch die regelmäßige Wiederholung zusammen mit dem Tuttithema sich desto nachdrücklicher behauptet. Solche Ansätze zu selbständiger Führung müssen besonders in dieser „Gründerzeit“ des Klavierkonzerts gewertet werden, wo generell das Klavier sich noch nicht aus dem Rahmen der übrigen Instrumente distanziert wie in späteren Epochen, sondern noch neben ihnen rangiert.

Hier sei allgemein angemerkt, daß die frühe Form des Klavierkonzertes, wie Bach sie prägte, gerade in der Herausstellung des dualen Prinzips innerhalb der Klavierpartie, wie innerhalb des Solo-Tutti-Verhältnisses, im Grunde genommen ebenso der Anlage des Concerto grosso verpflichtet ist wie der des für Melodieinstrumente bereits bestehenden Solokonzertes. Ist es schon kein Zufall, daß Bachs originale Konzerte für und mit Klavier die Sologruppe und nicht den einzelnen Spieler herausstellen und ihm höchstens in der Kadenz einen solistischen Vordergrund einräumen, so berechtigen erst recht die aus der Lösung von der Vorlage zu eigener Selbständigkeit vorgedungenen Übertragungen der Violinkonzerte zu dieser Annahme. Darauf hinzuweisen, ist gerade für die Feststellung der klavieristischen Erscheinungen um so notwendiger, weil das Klavierkonzert in der Nachfolge erst später das konzertante Verhältnis auch im Dualismus des Klaviers herstellt, während es, vor allem im süddeutschen Raum, etwa bis zu Mozart generell der schmaleren Spur des Violinkonzertes verpflichtet bleibt. Jedenfalls darf ausgesprochen werden, daß Bach in seinen Klavierfassungen der Violinkonzerte grundsätzlich vom Klavieristischen bestimmt war und in diesem Sinne oft schon eine echte, der Struktur des neuen Soloträgers angepaßte Umformung erzielte.

Aus dem umfangreichen Kreis der übrigen Klavierübertragungen Bachs interessieren in vorliegendem Zusammenhang die Sonaten nach Joh. Ad. Reinken und die Fugen nach Tommaso Albinoni. Die auch hierher gehörige Klavierwiedergabe (BWV 964) der Soloviolinsonate *a* (BWV 1003) sei gleichfalls erwähnt, obwohl hier das Besondere der Leistung in der

ursprünglichen Konzeption beruht, weniger in der vorwiegend analytisch aufschlußreichen Ausbreitung auf dem Klavier¹¹. – In den Übertragungen nach Reinkens und Albinonis Vorlagen dagegen handelt es sich um grundlegende Auseinandersetzungen; die Fugen erhalten in ihrer formalen Anlage wie in ihrem klavieristischen Gewand völlig neue Züge, die die strengen Konturen der Vorlage nun in die weitböygigen Verästelungen der ausgesprochenen Spielfuge einmünden lassen. Der weite Abstand von der engen, zwischenspiellosten Tektonik bei Reinken bis zur nahezu völligen Neuprägung bei Bach ist gerade über das Formale hinaus bedeutsam, weil hier das Klavieristische in seiner Spezifizierung als sinn- und gestaltbestimmend zu gelten hat. Vor allem die Freizügigkeit ist neu, mit der sich die Zwischenspiele im Material vom Thema entfernen wie in Takt 57 bis 58 der Fuge nach Reinkens Sonate *a* (BWV 965):



Die Kette gebrochener Terzen der Mittelstimme entstammt dem Themenschluß und durchzieht die ausgeweiteten Zwischenspielabläufe, in die sich gegen Schluß hin immer mehr Dreiklangfiguren mischen (vgl. Takt 64 bis 71) und so schon in die Nähe von Bachs größter Spielfuge in *a* (BWV 944) führen. In der Fuge nach Reinkens Sonate *C* (BWV 966), die mit ihren 97 Takten noch über das Maß des Spieltriebs in der genannten Fuge in *a* hinausgeht, schafft Bach ein eigenes Zwischenspielmotiv (Takt 57/58),



das er der einförmig-starren Figuration aus Reinkens Themenbau gegenüberstellt und es, wie es gerade der klavieristischen Linienführung ent-

¹¹ Vgl. die Ausführungen bei E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, 2. Aufl., Berlin 1922, S. 307, Beisp. 171/6, und H. Keller, *Bachs Klavierwerke*, Leipzig 1950, S. 106.

spricht, in immer größeren Intervallen zum Liegeton absetzt, bis die Weite ein Korrespondenzverhältnis einzuschalten erlaubt, das die reale Zweistimmigkeit verdoppelt. Wenn man diese weit ausschwingende Stimmführung der älteren Diktion der Takte 7–8¹² der realen Zweistimmigkeit gegenüberstellt, läßt sich das Erreichte ermessen. Übrigens hat Bach nur die fugierten Sätze Reinkens ausgeweitet, die Tanzsätze ließ er ohne Veränderung; auch das spricht für sein besonderes Interesse an der klavieristischen Ausgestaltung der Spielfuge in diesen Weimarer Jahren.

Die Fuge in *A* von Albinoni¹³ bot gegenüber Reinken schon eine freiere Bewegung in Stimmführung wie *Großanlage*. Aber Bach (BWV 950) schaltet ebenso frei mit dem Themenstoff, und selbst gelegentliche Anlehnungen, auf die Spitta besonders hinwies (Bd. I, S. 425), zeigen die ganz neue Konzeption aus der klavierbestimmten Grundhaltung. So sind Albinonis Takte 7–8:

VI. I
VI. II
Albinoni
Cont.

Bach

in etwa noch erkennbar in Bachs Takten 9–10, aber wieviel weiter entfernt sich die Klavierform der absteigenden Sequenz in Takt 16:

¹² Von H. Keller als besonderer Fortschritt gewertet (a. a. O., S. 104).

¹³ Aus der Triosonate *A* des Op. 1 (veröffentlicht in Nagels Musik-Archiv).

die selbst Bischoff (Bd. VII, S. 101 seiner Bach-Ausgabe) „aus technischen Gründen für befremdlich“ hielt.

Den interessantesten Vergleich bietet die Albinonische Fuge *h*¹⁴, weil Bach sie zweimal in stark voneinander abweichenden Ergebnissen bearbeitete. Läßt die erste Fassung (BWV 951a) rein formal schon durch die regelmäßigen Kadenzschnitte vor dem Themeneintritt vielleicht an der Echtheit zweifeln – eine Berliner Niederschrift hat die Aufschrift: „Existiert unter dem Namen Pachelbel“, womit jedenfalls der Jüngere gemeint ist – so enthält sie andererseits doch klavieristisch so viel neue Zutat gegenüber der Vorlage, wie sie gerade für Bachs Bearbeitungsweise dieser Zeit charakteristisch ist. Einzelheiten wie die noch nicht kontinuierlich durchgeführte Sechzehntelbewegung, dann der ebenso unvermittelte wie unbeholfene Lagensprung in die höhere Oktave in Takt 58 (linke Hand), schließlich auch das einer früheren Praxis entsprechende, synkopisch nachhinkende Einordnen einer Füllstimme im vorletzten Takt verweisen diesen Versuch aber wohl in eine frühere Zeit als um 1720, wie im BWV angenommen wird. – Wie weit sich dann die zweite Bearbeitung (BWV 951) über die vorangegangene Studie erhebt, wird gleich zu Anfang deutlich bei der Gestaltung des – doppelten – Kontrapunktes. Die Umwandlungen bieten wieder geradezu ein Schulbeispiel für den Prozeß der klavieristischen Einschmelzung: gegenübergestellt sind die Takte 3–4:

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Thema (Comes)' and contains a single melodic line in G major (one sharp) and 3/4 time. The second staff is labeled 'Albinoni' and also contains a single melodic line. The third and fourth staves are labeled 'Bach I' and 'Bach II' respectively, and show the same melodic line as the previous staves, but with a complex, multi-voice contrapuntal accompaniment in the lower register. Vertical dotted lines indicate the alignment of the melodic lines across the staves.

Die Sechzehntelbewegung wird in der letzten Form gleich grundlegend für das ganze Stück fixiert, dabei erhält der Kontrapunkt eine spielerisch so weit ausgreifende Kurvenführung, daß spätere Erscheinungen im dreistimmigen Satz notwendig wieder beschneiden müssen, wenn der betreffenden Hand noch eine andere Stimme ganz oder zum Teil zugewiesen ist. Aber im gesamten Klavierwerk Bachs gibt es mit Ausnahme der großen Doppelfuge in der Tokkata *c* (BWV 911) keinen räumlich so weit ausgreifenden noch klanglich so gesättigten Themenbegleiter. Dem entspricht auch die gesamte klangräumliche Disposition, wenn z. B. im Takt 74/75:

¹⁴ Das Original ist von Spitta in Bd. 1 als Beilage 2 mitgeteilt.



aus einem kurzen Zwischenspielmotiv, das zuerst in Takt 10 verwandt wurde, nun aus der Enge der hohen Lage sich ein großer Bogen zur vollen Breite hin spannt, der sich in den Takten 77 und 102 wiederholt. Diese Großfigur erhält dann im Takt 30



und 94 ihr Gegenbild. – Nimmt man noch Zwischenspiele wie Takt 34–38 oder 69/70 mit ihren fast homophonen Episoden der Dreiklangsbrechung hinzu, so erhellt gerade aus diesen zur Akkordumschreibung drängenden Partien die überlegene Disposition Bachs, der hier in die erregende Fülle der aus dem Thema gewonnenen chromatischen Bewegungen gewisse Ruhepunkte bringt, indem dem Fortschreiten in Halbtönen akkordische Abläufe entgegengesetzt werden. So zeichnet sich der Abstand zwischen Vorlage und Neuformung nicht nur im äußeren Umfang (von 36 zu 112 Takten, in der ersten Umarbeitung waren es erst 87 Takte) ab, auch die dem Klaviersatz angepaßte Tonräumlichkeit in der Auflockerung der Linienführung wie im Einsatz typischer Klavierfiguren ergibt ein völlig neues Gesicht der Gesamtanlage, die nun mit Albinonis Fugensatz nur noch das Thema gemeinsam hat. Die Berücksichtigung im vorliegenden Zusammenhang mag trotzdem begründet erscheinen, weil gerade diese Nahtstellen der Entwicklung von größter Anschaulichkeit sind. Gerade in der Ausbildung dieser typischen Spielfuge wird das Grundsätzliche der klavieristischen Eigenständigkeit sichtbar, die nicht nur über die Lagenbegrenzung der einzelnen Stimmen sich erhebt, sondern gleichzeitig damit die gewonnenen Bereiche klanglich und harmonisch zu sättigen hat. Darin ist zugleich die Distanz zur kleinräumlich figurierenden Stimmführung der früheren Fugenform angedeutet.

Es bedarf wohl keiner weiteren Belege, um eine Revision früherer Urteile über J. S. Bachs Klavierübertragungen notwendig erscheinen zu lassen. Vielleicht ist aber aus der Gegenüberstellung von Vorlage und Neuform zu entnehmen, in welchem hohem Maße Bach an der Formung spezifischer Klavieristik Anteil hatte.