

## Bachs Doppelschlag

Von Werner J. Fries (Indiana, Pennsylvania)

In der Bischoffschen Ausgabe von J. S. Bachs Englischer Suite in a-Moll (BWV 807) ist der Doppelschlag in Takt 11 der Sarabande (Beispiel 1) in den *Agréments de la même Sarabande* wie in Beispiel 2 ausgeschrieben.



Bischoffs Bemerkungen zu dem Text der *agréments* sind etwas unklar; indessen hat seine Fußnote zu der ornamentierten Sarabande, zusammengekommen mit seinen Quellenangaben im Vorwort zu den Englischen Suiten zur Folge, daß dieser Ausführung des Ornaments eine hohe Autorität zuteil wird, obgleich die Gestalt der Verzierung keiner der konventionellen rhythmischen Unterteilungen des Doppelschlags (Bachs *Cadence*, nach d'Angleberts Nomenklatur) gleichkommt. Nach Durchforschung der mir zugänglichen diesbezüglichen Literatur<sup>1</sup> stellte es sich heraus, daß nur

<sup>1</sup> Putnam Aldrich, *The Principal Agréments of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. A Study in Ornamentation*, unveröffentlichte Dissertation, Harvard 1942. Ausdrücklich mit Ausschluß des Doppelschlags.

Derselbe, *Ornamentation in Bach's Organ Works*, New York 1951.

R. Beer, *Ornaments in Old Keyboard Music*, in: *The Music Review* XIII, Feb. 1952, S. 3–13.

Erwin Bodky, *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge (Massachusetts) 1960. Deutsche Ausgabe: *Der Vortrag der Klavierwerke von J. S. Bach*, Tutzing 1970.

Edward Dannreuther, *Musical Ornamentation*, London 1893–1895.

Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London 1915.

Robert Dovington, *The Interpretation of Early Music*, New York 1963.

Walter Emery, *Bach's Ornaments*, London 1957. Von den eingesehenen Werken zeigt dieses vielleicht am meisten gesunden Menschenverstand und praktische Nützlichkeit für die Interpretation.

Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik. Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. III, Wildpark-Potsdam 1931.

Eta Harich-Schneider, *Kleine Schule des Cembalo-Spiels*, Kassel 1952.

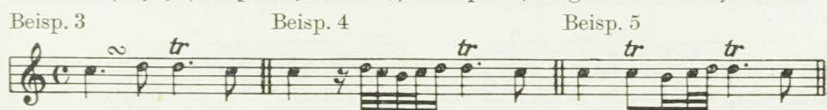
Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953. Enthält eine konzise Zusammenfassung von C. P. E. Bachs Behandlung der Ornamentik in seinem *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Appendix IV, S. 365 ff.).

Alfred Kreutz, *Ornamentation in J. S. Bach's Keyboard Works*, in: Hinrichsen's Musical Yearbook (*The Music Book*) VII, S. 358–379, London 1952. Dies ist eine Übersetzung von Kreutz' Revisionsbericht zu seiner Ausgabe der *Englischen Suiten* (Edition Peters No. 4580).

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die flüte traversière zu spielen*, Nachdruck, Kassel 1953.

Alle Zitate und Seitenhinweise im Text, die nur nach Autorennamen und Seitenzahlen zitiert sind, beziehen sich auf die in dieser Fußnote angegebenen Werke. Zitate aus englischsprachigen Veröffentlichungen sind Übersetzungen des Verfassers.

Kreutz diese Verzierung zitiert – übrigens mit dem „normalen“ Doppelschlagsymbol, während Bischoff ohne weiteren Kommentar das Symbol umdreht – und dazu bemerkt: „Bach schreibt ihn [d. h. den Doppelschlag] nie zwischen gleichwertigen Noten. Die Ausführung des Doppelschlags zwischen einer punktierten und der ihr folgenden Note war ganz anders. Die zuerst in C. P. E. Bachs *Versuch* aufgestellte Regel, nach der ein solcher Doppelschlag mit dem Punkt endet, hatte in früherer Zeit keine Geltung. Die rhythmische Unterteilung war dem Spieler überlassen“ (Kreutz, S. 375 f., deutsch S. 7). Sodann zitiert Kreutz zum Vergleich zwei Beispiele der Doppelschlagsausführung aus Gottlieb Muffats *Florilegium Secundum* (1698) (Beispiele 3, 4 und 5). Beispiel 4 zeigt dieselbe rhythmische



Anlage der letzten drei Noten des Doppelschlags, die einen Schleifer (coulé) zur zweiten – unverzierten – Melodienote bilden. Eine Schwierigkeit ergibt sich, wenn wir Kreutz' kategorische Feststellung, Bach schreibe das Doppelschlagsymbol nie zwischen zwei gleichwertigen Noten, in Betracht ziehen. Indessen ist das zweite Achtel der unverzierten Melodie des Beispiels 2 in dem *agrément* in ein Sechzehntel verwandelt, als ob es sich um ein Doppelschlagzeichen über einem punktierten Rhythmus (wie in Beispiel 3) handele. Die wohlbekannte Gestalt des Doppelschlags innerhalb des Wertes der Note, über welcher das Symbol erscheint – sei es als vier gleichwertige Noten oder drei kürzere und eine längere – scheint hier nicht anwendbar zu sein, obgleich nach Bischoff das Verzierungszeichen über der ersten von zwei gleichwertigen Noten (Achteln) erscheint.

Prüft man andere Doppelschläge in derselben Suite, so stellt sich heraus, daß Bischoffs Quellen sich über die Stellung der Doppelschlagzeichen uneinig sind, wie z. B. in seinen Fußnoten zu Takt 39 der Bourrée und Takt 17 der Courante ersichtlich ist: Einige Manuskripte zeigen das Symbol über der ersten Note, andere zwischen Noten. Ein weiteres Beispiel für Uneinigkeit betrifft die Rhythmik eines Doppelschlags findet sich in der Englischen Suite in d-Moll (BWV 811). Hier zeigt die von Bischoff als Autograph angesehene Abschrift (heute: BB *Mus. ms. Bach P 1072*) in der Sarabande eine sehr ungewöhnliche rhythmische Gestalt, während drei weitere Abschriften die Einteilung von Beispiel 2 zeigen! Wahrscheinlich sollten wir die Stellung von Ornamentzeichen in Autographen wie auch in handschriftlichen Kopien mit derselben Vorsicht auswerten, mit der wir die Stellung und Länge von Artikulationsbögen behandeln. Die Forderungen an Genauigkeit und Präzision, die wir an moderne Drucke stellen, sind auf Manuskripte des 18. Jahrhunderts kaum anwendbar. – Der Doppelschlag in Takt 17 der Courante BWV 807 ist besonders bemerkenswert.

Folgt man der seit C. P. E. Bach konventionellen Ausführung des Doppelschlags, so entsteht eine mißliche verdeckte Quinte zwischen Sopran und Baß. Folgt man jedoch der rhythmischen Einteilung von Beispiel 2, so ergibt sich eine die Quinte vermeidende Stimmführung (Beispiele 6, 7 und 8). Daß Stimmführungsregeln bei der Ausführung von Ornamentik

Beisp. 6                      Beisp. 7                      Beisp. 8

zu beachten sind, ist als ein „allseits unwidersprochenes Gesetz“ zu betrachten, wie Erwin Bodky es ausdrückt (Bodky, S. 152, deutsch S. 158 u. a.). Bodkys Herausarbeitung und Erklärung von Verzierungsproblemen, besonders aber seine rigorose und doch nicht pedantische Anwendung von Stimmführungsregeln auf diese Probleme stellen ein Muster an musikalischer wie wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit dar. Seine Zusammenstellung von Oktaven- und Quintenproblemen, die aus mechanisch „striktierter“ Anwendung konventioneller Verzierungsregeln entstehen, (Bodky, S. 375–381, deutsch S. 401–407) ist besonders bemerkenswert, da Bodky zeigt, daß viele scheinbar festformulierte Regeln oft, wenigstens in Bachs Idiom, zu modifizieren sind, um dem gesamten harmonischen, melodischen, kontrapunktischen und rhythmischen Gefüge, in dem eine Verzierung erscheint, gerecht zu werden. – Um so überraschender ist Bodkys sehr kurze, fast beiläufige Behandlung des Doppelschlags (Bodky, S. 170, deutsch S. 177). Er zitiert zwar (Bodky, S. 152, deutsch S. 159), wie auch Kreutz (Kreutz, S. 376, deutsch S. 7), den Sonderfall von Takt 16 der f-Moll-Invention (Beispiel 9), wo die konventionelle Ausführung des Doppelschlags Quintenparallelen ergäbe (Beispiel 10), wie auch Bachs eigenen

Beisp. 9                      Beisp. 10                      Beisp. 11

Versuch im Klavierbüchlein für W. F. Bach, diese Quinten zu verschleiern (Beispiel 11). Anscheinend fand Bodky aber das *agrément* in unserem Beispiel 2 nicht interessant genug, um ihm eine Sonderbehandlung zuteil werden zu lassen. (Im Gegensatz zu der a-Moll-Courante, Beispiele 6, 7 und 8, wäre auch durch die Ausführung nach Beispiel 2 die Quinte nicht vermieden worden).

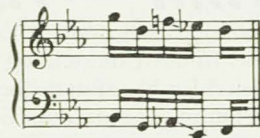
Man stünde auf schwankendem Boden, wollte man auf Grund der wenigen oben angeführten Beispiele und angesichts der Stimmführungsregeln


einen Zusatz zu dem Kanon der Ausführungsmöglichkeiten für eine Verzierung vorschlagen. Insbesondere ergibt die Analyse der Stimmführung nicht immer klare Hinweise für die in der Bach-Interpretation zu treffenden Entscheidungen. Verbotene Intervallfortschreitungen erscheinen so oft, daß wir uns davor hüten müssen, Stimmführungsregeln akademisch streng auszulegen, um dann zu folgern, ein wohlverbürgter Text sei fahrlässig komponiert oder kopiert worden, – obwohl dieses wie jenes oder beides der Fall sein mag. Offensichtliche Verstöße gegen Oktavenregeln zeigen z. B. Beispiel 12 (Englische Suite g-Moll, BWV 808, Allemande, Takt 10/11) und Beispiel 13 (Cembalo-Partita c-Moll, BWV 826, Allemande, Takt 31).

Beisp. 12



Beisp. 13



Bevor wir jedoch einen gegebenen Text „korrigieren“ oder von gut überlieferten und als Konvention akzeptierten Verzierungsregeln abweichen, sind noch andere Indizien zu beachten. Einen solchen Anhaltspunkt bildet Bachs Tendenz, reich verzierte Linien voll auszukomponieren; aus ihren Details können wir Folgerungen für den Vortrag sowohl vorgeschriebener wie auch selbstverständlicher Verzierungen – von Quantz „wesentliche“ und „willkürliche“ Auszierungen genannt<sup>2</sup> – ableiten. Nun findet sich bei Bach in solchen kolorierten Melodielinien, die größtenteils offensichtlich ausgeschriebene Ornamente darstellen, daneben aber auch in Stücken von mehr oder minder gleichförmiger und ausgeglichener Melodieführung, z. B. in Allemanden, der Rhythmus  mit auffallender Häufigkeit.


Das markanteste Beispiel stellt wohl *Inventio 14* (BWV 785) dar, die im Grunde als Übung und Demonstrationsobjekt für Doppelschläge anzusehen sein dürfte. Dies steht ganz im Einklang mit dem bekannten Hinweis auf dem Titel der Inventionen: „... anbey auch gute inventiones nicht allein zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, ...“. Wir dürfen sicher annehmen, daß zu den inventiones, d. h. Erfindungen, die der Studierende lernen soll, auch die Kunst der Verzierung gehört. Es ist äußerst instruktiv, *Inventio 14* einmal versuchsweise im Rhythmus



durchzuspielen. Gewiß sind Urteile über die „Schönheit“ eines Werkes oder irgendeines Details nur subjektiv; doch empfindet zumindest der Verfasser diese Ausführung mit dem konventionellen Rhythmus des „Doppelschlags über punktiertem Rhythmus“ als durchaus unbachisch. –

<sup>2</sup> Siehe Quantz, XIII. Hauptstück, Par. 1 und 2, S. 118.

Ein weiteres besonders gutes Beispiel ist das zweite Adagio der Cembalo-Toccatà g-Moll (BWV 915), in dem (jedenfalls nach dem von Bischoff mitgeteilten Text) Doppelschläge im Rhythmus des Beispiels 2 nicht weniger als zehnmal ausgeschrieben erscheinen, die letzten sieben in der


Vergrößerung . Beide Beispiele, die Invention sowie das Adagio, beweisen auch, daß der „umgekehrte“ Doppelschlag „von unten“ Bachs Melodik nicht fremd ist.

Für einen Interpreten bedarf es einer gewissen Umstellung, wenn von ihm verlangt wird, daß er in seinem Spiel zwischen den Doppelschlag-Rhythmen a)

 und b)  (zwischen gleichlangen oder punktierten Noten) kritisch wählen solle, da er zumeist nur mit der zweiten Form vertraut ist. In der Unterteilung des Viertels in Sechzehntel endet nämlich der Doppelschlag b) auf dem „betonten“ dritten Sechzehntel, ihm folgt eine unbetonte Durchgangsnote auf dem vierten Sechzehntel. Bei der Variante a)

endet das Ornament mit einem Schleifer (von unten), einer der häufigsten Verzierungen Bachs. Das Resultat ist also, daß von den vier Noten des eigentlichen Doppelschlags bei der konventionellen Ausführung b) die vierte eine Betonung erhält (sie ist in der Tonhöhe identisch mit der Hauptnote), in der Ausführung a) dagegen die dritte Note. Von Muffats Ausführungsanweisungen des Doppelschlags ist in den Beispielen 4 und 5 die Untersekunde der Hauptnote betont, der Rhythmus der letzten drei Noten jedoch in Beispiel 5 umgekehrt gegenüber Beispiel 4 und natürlich auch gegenüber Beispiel 2. Jedenfalls hat der Spieler (oder Sänger) bei seinen Entscheidungen über Rhythmus und Melodie der Verzierung jeweils zu berücksichtigen: 1. ob die zwei ursprünglichen Noten wiederholt sind, einen Schritt bilden oder einen Sprung; 2. ob der Baß während des Doppelschlags liegenbleibt oder fortschreitet, ob die Intervalle zwischen Verzierungsnoten und Baß dissonant oder konsonant sind, und im letzteren Fall, ob offene oder verdeckte Oktaven oder Quinten entstehen.

Die vielleicht reichste Ernte an ausgeschrieben Ornamenten, wenigstens in den Cembalo- bzw. Clavichordwerken, findet sich in der Sarabande der Cembalo-Partita in e-Moll (BWV 830), in der ausgeschrieben Ornamente vielerlei Art in großer Anzahl erscheinen. Darunter sind Doppelschläge in vielfachen Gestalten, einschließlich solcher in der ungewöhnlichen Form „von unten“ (Takt 11), welche nach einigen Theoretikern überhaupt nicht existiert (siehe aber auch Goldbergvariationen, Var. 13, Takt 1 ff.). Es gibt kein besseres Demonstrationsobjekt als diese Sarabande zur Aufzeigung der Freiheit, mit der Bach die anscheinend festen und präzisen Regeln der Ornamentik behandelt. Takte 8 und 9 zeigen wieder die dritte Note des Doppelschlags auf dem dritten Sechzehntel im Viertel, diesmal nicht genau

in der Form von Beispiel 2, sondern als Variante: . Eine Detailanalyse der ausgeschrieben Verzierungen in dieser Sarabande würde

wahrscheinlich noch weitere Überraschungen enthüllen, jedoch ist in unserem Rahmen hier kein Raum dafür. Indessen sollte man wenigstens versuchsweise und vorläufig entscheiden, warum Bach ein gegebenes Ornament so und nicht anders ausschrieb, besonders dann, wenn eine melodische oder rhythmische Figuration einer „Regel“ zuwiderzulaufen scheint.

Das Choralvorspiel „O Lamm Gottes, unschuldig“ aus dem Orgelbüchlein (BWV 618) enthält zwei Fälle der rhythmischen Figuration nach Beispiel 2. Der erste Fall, in Takt 5, stellt einen höchst ungewöhnlichen Doppelschlag dar, da er erstens die rhythmische Gestalt von Beispiel 2 zeigt, zweitens wiederum die Form „von unten“ demonstriert und drittens, da er zwischen zwei wiederholten Noten steht, so daß zwischen seiner dritten und vierten Note ein Terzsprung nötig war, um die wiederholte „Haupt“-Note schrittweise zu erreichen (Beispiel 14).


Beisp. 14




Beisp. 15



Im Choralvorspiel „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ aus dem Orgelbüchlein (BWV 641), Takt 6, nimmt der Doppelschlag die rhythmische

Gestalt  an, also noch eine weitere Version des Doppelschlags mit Betonung der dritten Note.

Noch ein frappantes Beispiel ist erwähnenswert: In Satz 26 der Johannes-Passion, dem Rezitativ „Auf daß erfüllet würde“, Takt 19, finden wir in der Singstimme einen ausgeschriebenen Doppelschlag mit dem Rhythmus des Beispiels 2, welcher Einklangsfortschreitungen zwischen Solobaß und Continuo schafft, anstatt sie zu vermeiden (Beispiel 15). Wofern wir nicht annehmen (in beiden Bedeutungen des Wortes), daß Bach den Doppelschlag in der Form  vorzog, wäre es schwer zu erklären,

warum Bach eine in kontrapunktischer Hinsicht überaus fragwürdige Stimmführung durchgehen ließ.

In Bezug auf Parallelen stimmt Walter Emery etwas zurückhaltend mit Bodkys „unwidersprochenem Gesetz“ (siehe oben S. 100) überein, indem er schreibt: „Vorläufig ... müssen wir Emanuel Bachs Vorschriften [betreffs Parallelen] als Vorschriften akzeptieren“ (Emery, S. 19). Daraus wird deutlich, welches Gewicht wir Beispiel 15 beizumessen haben.

Im Folgenden soll noch eine Auswahl von zusätzlichen Stellen angegeben werden, welche die rhythmische Gestalt des Beispiels 2 zeigen. Es handelt

sich nicht ausschließlich um Doppelschläge, jedoch zeigt die Liste, wie häufig Bach diesen Rhythmus verwendet.

#### Cembalo- oder Clavichordwerke:

- Wohltemperiertes Klavier II, Präludium g-Moll, BWV 885, *passim*.  
 Wohltemperiertes Klavier II, Präludium h-Moll, BWV 893, Takt 9 u. a.  
 Französische Suite d-Moll, BWV 812, Allemande, Takt 9, 17, 19.  
 Französische Suite c-Moll, BWV 813, Allemande, *passim*.  
 Englische Suite g-Moll, BWV 808, Sarabande, Takt 20. *Agréments de la même Sarabande*, Takt 20, 21.  
 Englische Suite e-Moll, BWV 810, Allemande, Takt 11.  
 Partita B-Dur, BWV 825, Sarabande, Takt 3, (Takt 27?).  
 Partita c-Moll, BWV 826, Sinfonia, Takt 9(?), Takt 29.  
 Partita a-Moll, BWV 827, Allemande, Takt 4, 8.  
 Goldbergvariationen, BWV 988, Var. 15, *passim*; Var. 21, Takt 16.  
 Italienisches Konzert, BWV 971, Andante, Takt 9.

#### Orgelwerke:

- Partite diverse sopra: „Sei begrüßet“, BWV 768, Var. 1, Takt 12, 33;  
 Var. 5, *passim*.  
 Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch . . .“, BWV 769,  
 Var. 3, Takt 9.  
 Choralvorspiel „Jesus, meine Zuversicht“, BWV 728 [Griepenkerl-  
 Ausgabe, Band 5, S. 103], Takt 4, 8.

#### Sonaten:

- Violine und Cembalo h-Moll, BWV 1014, Andante, Takt 12.  
 Violine und Cembalo E-Dur, BWV 1016, Adagio, Takt 32.  
 Violine solo a-Moll, BWV 1003, Andante, Takt 10; desgleichen in der  
 Klavierbearbeitung, BWV 964. Siehe auch Takt 9: Zwei mit der Haupt-  
 note beginnende Doppelschläge.  
 Partita für Violine solo d-Moll, BWV 1004, Ciaccona, Var. 29, Takt 233 ff.

#### Konzerte:

- Cembalo-Konzert f-Moll, BWV 1056, Adagio, Takt 19.  
 Brandenburgisches Konzert I, BWV 1046, 1. Satz, Takt 11, 12, 32, 82, 83.  
 Brandenburgisches Konzert III, BWV 1048, 1. Satz, Takt 31. (Dies ist ein  
 ausgeschriebener „wesentlicher“ Doppelschlag vor einem hier nicht einge-  
 tragenen, aber „wesentlichen“ Kadenztriller. Leider findet sich in diesem  
 Satz keine genaue Parallelstelle zu diesem Takt.)

Bei Durchprüfung der mir verfügbaren Klavier- und Kammermusikwerke von einigen Zeitgenossen Bachs fanden sich nur sehr wenige in der Gestalt von Beispiel 2 ausgeschriebene Doppelschläge. Bei Händel waren überhaupt keine zu finden. Zwei erscheinen in einer Sarabande von Ferd. Tobias

Richter aus einer Suite d-Moll (DTÖ, Bd. XVIII). Eine Durchsicht von ungefähr 180 Scarlatti-Sonaten<sup>3</sup> ergab nur zwei Doppelschläge, beide in der Gestalt des Beispiels 2, und in derselben Sonate (Kirkpatrick 263, Takt 27, 34). Dies ist von gewisser Bedeutung, erstens in Hinsicht auf Kirkpatrick's Feststellung: „Scarlatti gab nie Doppelschlagzeichen. Wenn erforderlich, schrieb er sie in kleinen Noten aus“ (Kirkpatrick, S. 394), und zweitens wegen der Tatsache, daß, verglichen mit anderen Ornamenten, der Doppelschlag in der gesamten Literatur der Zeit verhältnismäßig selten ist.

Zusammenfassend können wir feststellen: Bach gebraucht den Rhythmus



außerordentlich häufig, besonders im Vergleich zu seinen Zeitgenossen, und oft in der melodischen Gestalt eines Doppelschlags. Die vorstehende Untersuchung dürfte deutlich gemacht haben, daß diese rhythmische Figur den bekannten und anerkannten Ausführungen des Doppelschlagsymbols bei Bach hinzuzufügen ist, möglicherweise sogar ihnen vorzuziehen, gewiß aber den anderen wohlbezeugten und konventionell gebrauchten Ausführungen gleichzuachten. Obwohl dieses Idiom gelegentlich auch bei anderen zeitgenössischen Komponisten zu finden ist, so offenbart diese Untersuchung doch wieder einmal Bachs Kunst und Künstlertum als ein Phänomen *sui generis*.

<sup>3</sup> D. Scarlatti, 150 Sonaten, hrsg. v. Keller-Weismann, Peters, 3 Bände; 60 Sonaten, hrsg. v. Ralph Kirkpatrick, Schirmer, 2 Bände.