

Spieleerische Elemente in J. S. Bachs Klaviermusik

Von Hans Hering (Düsseldorf)

Es gibt kein Klavierschaffen, das so viele Gesichtspunkte der Erfassung und Deutung ermöglicht, sogar fordert wie das Johann Sebastian Bachs. Abgesehen von den zum Teil noch offenen Übergängen zwischen Klavier und Orgel (vgl. die dem Pedalcembalo zugeschriebenen Werke) stellen sich die Fragen des Historischen wie Stilistischen, des Strukturellen wie des Funktionalen, um die Universalität seines Schaffens zu erfassen.

Bach selbst eröffnet durch zwei Schlüssel den Zugang zu seiner Klaviermusik; einem Teil weist er eine mehr lehrhafte Aufgabe zu und bestimmt sie zum „Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib“ wie im Titel des Wohltemperierten Klaviers. Demgegenüber sollen etwa die vier Teile der Klavierübung „Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung“ dienen. Diese Alternative gilt aber nicht im Sinne des späteren Sprachgebrauchs bei der Scheidung von Unterrichts- und Vortragsliteratur, weil im Exemplarischen der Vollendung jedes einzelnen Klavierstückes die Frage des Lehrhaften bzw. Unterhaltenden keine selbstzweckliche Bedeutung besitzt. Erfindungsreichtum und Satzformen zeigen in beiden Bereichen die gleiche beispielgebende Vielfalt. Selbst aus der zu Bachs Zeit herkömmlichen Unterscheidung von „gearbeiteten“ Stücken und „Handstücken“ ist keine grundsätzliche Trennlinie ableitbar, weil derartige Konzeptionen sich durchaus nicht immer gegenseitig ausschließen; so sind etwa Bachs Gigue-Sätze teils „gearbeitet“, teils „Handstücke“.

Bach gruppiert sein Klavierwerk oft in Reihen, um gleichsam die Einheit der gewählten Formgattung in einer Vielfalt unterschiedlicher Ausprägungen darzustellen.¹ Dabei werden insbesondere auch die Satzstrukturen zu einer mitbestimmenden Komponente innerhalb der jeweiligen Werkkategorie. Gerade in Werken mit betont spielerischem Charakter erfährt die Linienführung eine klavieristische Abrundung, die sich deutlich vom allgemein instrumentalen Duktus entfernt hat. Dieser Prozeß der klavieristischen Individuation hat hier seine Vollendung erreicht, nachdem inhaltlicher Kern und spielerischer Ablauf der Linienführung zu einem integrierten Ganzen verschmolzen sind. Dabei ist vor allem in polyphonen Anlagen das früher nur Umspielende in die Energetik der Gesamtführung einbezogen worden.² Für die deskriptive Analyse bleibt es allerdings notwendig, diese Einheit von Kern und Ausgestaltung zu trennen, um die kombinierten Substanzen freilegen zu können. —

¹ Auf frühere Arbeiten des Verfassers zu Bachs Klavierwerk sei verwiesen: *J. S. Bachs Klaviertokkaten*, in: BJ 1953, S. 81–96; *Das Tokkatische*, in: Mf 1954, S. 277–294; *Bachs Klavierübertragungen. Ein Beitrag zur Klavieristik*, in: BJ 1958, S. 94–113.

² Vgl. hierzu auch die Dissertation von Henning Siedentopf: *Beobachtungen zur Spieltechnik in der Klaviermusik J. S. Bachs*, Tübingen 1967.

Diesen linearen Strukturen soll hier in einigen Klavierfugen und den eigentlichen „Spiel-Variationen“ aus der „Aria mit verschiedenen Veraenderungen“ nachgegangen werden, Beispielen, die sich gerade in ihrer spezifisch klavieristischen Spielform vom Gesamtwerk abheben.

a) Bachs Spielfugen

Es ist bekannt, daß Bach neben autogenen, spezifisch klaviermäßigen Satzstrukturen eine Anzahl von Lehnformen adaptiert, wie den Triosatz, das Solo mit Continuo, die Organo-pleno-Anlage u. a. Dieses hier wie für die gesamte Klaviermusik kennzeichnende Nebeneinander von Eigenem und Übernommenen ist im Gesamtfeld von Bachs Klavierwerk bis in die Linienführung verfolgbar. Mit dieser Feststellung soll kein Werturteil gegenüber Satzarten ausgesprochen sein, deren neutrale, unter Umständen sogar übertragbare Konzeption weniger spezifisch klavieristische Züge aufweist. Kennzeichnet es doch gerade den weiten Bereich der Klaviermusik, daß sie solch unterschiedliche Strukturen in ihrem Gesamtorganismus zu vereinigen vermag.³

Der lineare Duktus der Sinfonia f-Moll (BWV 795) ist völlig abstrakt gewählt, ohne jede Einkleidung durch melismatische Nebentoneinfügungen, ohne diatonische Durchgänge oder in die Linie eingeflochtene Akkordtöne. Stellt man dagegen die große Fuge aus der Tokkata e-Moll (BWV 914) mit ihrer durch das Thema geprägten permanenten Sechzehntelbewegung, so zeigt sich eine völlig andere Konzeption. Die schon im Thema begründete und für



die gesamte Fuge verbindliche spielerische Ausrandung ist keineswegs bloß zusätzliche Verbrämung einer zugrunde liegenden Kernlinie, sondern organisch in die Disposition der energetischen Entwicklung einbezogen und zu einem integrierten Ganzen verschmolzen. Das weiträumige Ausschwingen in der zweiten Hälfte des ersten Taktes etwa ist kontrastierendes Korrelat zum schmalgliedrigen Abstieg der ersten Takthälfte. Dieses weite Ausholen in der Kurvenführung setzt sich bei der Linienverbreiterung in T. 2-3 in arpeggierenden Figuren fort. Ernst Kurth begründet diese Verbreiterung allgemein mit der Absicht, die „Einstimmigkeit in ihrer klanglichen Wirkungskraft zu

³ Vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Satzstrukturen der Klaviermusik im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Mf* 1964, S. 234-244.

potenzieren“.⁴ Dem ist aber hinzuzufügen, daß damit zugleich dem motorischen Impuls des Spielerischen Raum gegeben werden soll, ohne jedoch die Prämissen des Linearen zu beeinträchtigen. Die fallende Tendenz des Themas verläuft mit dem dreimaligen Abstieg wird allerdings durch diese Spielform nicht gemindert, eher durch die Wiederaufnahme des Themabeginns am Schluß – ein selten auftretender Fall – noch unterstrichen.

Insgesamt tritt in den 72 Takten der Fuge das Thema nur neunmal auf. Dieses den Spielfugen gemeinsame Verhältnis ist zum Teil durch die Länge des Themas bedingt. Nachdrücklicher aber wird darin die Einschränkung spürbar, denen die Themen infolge ihrer inhärenten harmonischen Bindungen unterliegen. Die in der Umschreibung enthaltenen harmonischen Querschnitte behindern naturgemäß die Wandlungsfähigkeit der Einsätze und schließen Engführungen, Umkehrungen und andere kontrapunktische Techniken meist aus. Ebenso hemmend wirken die harmonischen Bezüge im Themaablauf auf die Kontrapunktierung sowohl in der Wahrung linearer wie motorischer Selbständigkeit überhaupt. Die präzise Ausführlichkeit in den Themen dieser Spielfugen, ihre Vielfalt im Wechsel der Linienrichtung wie ihre harmonisch-funktionale Eindeutigkeit unterbinden die Entstehung adäquater Kontrapunkte, lassen sie vielmehr oft in abstraktem, nicht umschriebenen Duktus zu Begleitstimmen werden, die sich nicht selten geradezu homophoner Satztechnik nähern. Dieses Verhältnis wird noch offenkundiger, wenn sich eine hinzutretende dritte Stimme bloß als harmonisches Füllsel unterordnen muß. Erst beim letzten Themenzitat (T. 63 ff.) wird das Verhältnis ausgeglichener, wenn die Gegenstimmen sich einer komplementären Verflechtung nähern.

2



Der Wechsel des ständigen Kontrapunkts von der Ober- zur Mittelstimme in der zweiten Hälfte von T. 63 führt allerdings nicht zu stimmlicher Selbständigkeit, sondern dient nur zur Überspielung der Quasi-Oktaven (fis – e) durch die Einflechtung der unteren Nebennote in die dritte Stimme. Auf der anderen Seite bieten dafür die Themenstrukturen reiche Möglichkeiten für die Anlage der Zwischenspiele. Die Elemente des Themas der Fuge aus der Tokkata c-Moll, Quintabstieg und Sextensequenz, geben durch ihre spielerische Figuration ein dankbares Material für korrespondierende Durchführungen oder für die Auswertung einzelner Motivteile zu weitgeführten Sequenzabläufen. Dabei ist auch die Vorausnahme des Themakopfes in einer

⁴ *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 2. Aufl., Berlin 1922, S. 262.

anderen Stimme ein bevorzugtes Mittel, das folgende Themazitat zu markieren. Bach verwendet es in dieser Fuge nicht weniger als fünfmal.

Derselbe Elan prägt auch Thema, Kontrapunktik, Zwischenspiele und Gesamtdisposition der großen Fuge a-Moll (BWV 944), mit 198 Takten Bachs umfangreichste originale Klavierfuge. In ihr erscheint das Thema nur elfmal vollständig. Der weit ausladende Themakopf mit der Kernlinie $a' - e'' - e' - c'' - a'$ mündet auch wieder in eine abwärts gerichtete Sequenz, und ebenso ist auch die Sexte wieder charakteristischer Wendepunkt. Allerdings bezieht jetzt die Sequenzführung keine akkordischen Akzidenzien ein und verstärkt so die horizontale Ablaufintensität. Trotzdem ist die vertikale Integration durchaus präsent. Diese harmonische Relevanz zeigt sich besonders deutlich beim Hinzutreten beider Kontrapunkte:

3

Hier verstärkt gerade der 1. Kontrapunkt in seiner Einbeziehung akkordischer Abstiege, noch mehr sogar in seinem Festhalten einer liegenden Stimme eine selbst durch die teilweise Gegenrichtung nicht ausgeschaltete Parallelität. Die Oberstimme (2. Kontrapunkt) verstärkt zwar die Spannung durch Vorhalte zu Taktbeginn, bleibt aber im Grunde genommen doch ebenso wie die beiden anderen Stimmen an die Abstiegssequenz gefesselt.

Der drängende Impuls der Sechzehntelführung des Themas wirkt dann auch auf die Kontrapunkte. So wird beim fünften Auftreten des Themas (T. 44, ebenso von T. 138 und 192 ab) der 1. Kontrapunkt zu einer durchlaufenden Sechzehntelkette umgeformt:

4

Auch der ganztaktig fortschreitende 2. Kontrapunkt wird der Steigerung des motorischen Ablaufs angepaßt:

5



Allerdings entfällt dabei die ursprüngliche Vorhaltsschärfung dieser Gegenstimme.

Die Zwischenspiele beziehen ihr Material fast ausschließlich aus dem Thema, wobei zum Beispiel der Themakopf in thematischer Arbeit von Stimme zu Stimme wechselt und von T. 156 bis zum letzten Thema eintritt (T. 192) allein das Feld beherrscht; zwar werden die Intervallabmessungen der Kernlinie mehrfach abgewandelt, aber die Gegenläufigkeit der verbindenden Sechzehntel behauptet sich unverkennbar. Ebenso ist die Akkordfiguration des sechsten Themataktes ein oft wiederkehrendes Bauelement und wird sogar mehrfach hintereinander eingesetzt, in den Modulationen von T. 59–67 nicht weniger als sechsmal. Die Aufstiegsfunktion dieses sechsten Taktes durch seine Gegenrichtung bleibt auch in den Durchführungen der Zwischenspiele erhalten. Sie wird dann mehrfach mit Skalenabläufen konfrontiert. – Die weiten Dimensionen dieser ausschließlich spielerisch-motorisch geprägten Disposition mögen vom strengen Maßstab der Fugentheorie aus als eine Auflösungserscheinung abgewertet werden, weil ihnen die Verdichtung der linearen Verflechtung abgeht. Dem kann aber als Ausgleich die äußerst starke Konzentration der thematischen Gegenstände durch das ganze Werk hindurch entgegengehalten werden, die ja gerade einem Zerlaufen der figuralen Konzeption entgegenwirkt.

Das Primär-Klavieristische in der Linienführung dieser Fuge ergibt sich vollends aus einem Vergleich mit der großen Orgelfuge a-Moll (BWV 543). Reinhard Opperling ging vielleicht zu weit in der – inzwischen auch von Hermann Keller⁵ bezweifelten – Annahme, „daß Bach in der Klavierfuge absolut nicht den vollkommenen äußeren Niederschlag seiner ursprünglichen Idee sah, sondern erst in der Orgelfuge dafür den adäquaten Ausdruck suchte und fand“.⁶ Wieweit das Ausmaß der Beziehungen beider Werke eine solch gewagte Hypothese überhaupt zuläßt, soll hier nicht erörtert werden. Vordergründig gelten für die vorliegende Untersuchung die Aufschlüsse, die sich aus den strukturellen Unterschieden in klavieristischer und orgelmäßiger Hinsicht ergeben. So hat das Orgelthema zunächst eine andere Kernlinie, aus der zu Beginn die Stationen a' – h' – c'' durchklingen. Die in der Klavierfuge markante Weiträumigkeit der Oktavspannung wird beim Orgelthema erst in die zweite

⁵ *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 83–84.

⁶ *Die große A-moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage*, in: BJ 1906, S. 78.

Sechzehntelgruppe verwiesen. Dieselbe räumliche Verschmälerung läßt im zweiten Takt auf das charakteristische Hinaufreichen bis zum a" verzichten. Die aus Rücksicht auf die Pedalübernahme geänderte Sequenzführung in „Zickzack-Schritte“ (H. Keller) übernimmt die Modifizierung des 1. Kontrapunktes der Klavierfuge. Dafür entsteht in der Orgelfuge ein neuer Kontrapunkt von stärkerem horizontalen Ausmaß  gegenüber der Pseudozweistimmigkeit des Themausklangs. Die akkordische Aufstiegsfiguration des sechsten Taktes der Klavierfuge vermindert sich im fünften Takt des Orgelthemas zu einer mehr beiläufigen Überleitung, die dann auch – im Gegensatz zur Klavierfuge – nicht als tragendes Motiv der Zwischenspiele erscheint. In der Stimmführung der überdies vierstimmigen Orgelfuge läßt sich überhaupt die grundsätzliche Bevorzugung einer mehr horizontal orientierten Linienstrebigkeit feststellen. Die vorwiegend in drei Stimmen geführte Orgelkonzeption begrenzt das Ausmaß spielerisch ausrandender Bewegung. Immerhin würde man eine figurierende Episode wie T. 84–85 der Orgelfuge eher in der Klavierfuge suchen.

6



Insgesamt aber erlauben die angeführten Einzelheiten zu folgern, daß in der Orgelfuge doch die Verdichtung des Inhalts und der kontrapunktischen Verflechtung in jedem Fall vor dem Ausmaß des Spielerischen rangiert, wie es die Klavierfuge zeigt. Ob demnach ein Vergleich beider Werke zu einer Wertung im Sinne Oppels als „Vorlage“ und spätere Vollendung berechtigt ist, muß zum mindesten fraglich bleiben; wenn man die unterschiedlichen, durch die Wahl der Instrumente bedingten Strukturprinzipien zugrunde legt.

Unabhängig von dieser Gegenüberstellung lassen sich innerhalb der Spiel fugen für Klavier deutliche Übereinstimmungen aufzeigen, die schon die Bildung des Themas betreffen. Außer den bereits genannten Themen zu BWV 914 und 944 lassen die zu den Klavierfugen G-Dur (BWV 884), a-Moll (BWV 897), e-Moll (BWV 900), c-Moll (BWV 911), d-Moll (BWV 943), C-Dur (BWV 952) u. a. eine deutliche Konvergenz erkennen. Ein profilierter Beginn im I-V-Aufriß tendiert zur Sexte als kulminierendem Spannungshöhepunkt, an den sich eine Sequenzenkette in umgekehrter Ablaufsrichtung anschließt. Immer ist ein auch rhythmisch präzisierter Beginn mit einem ent spannenden, gleichförmig meist in Sequenzen gegliederten Abstieg verbunden.

Hier wären auch die Fugen über Themen von Jan Adam Reincken (BWV 965 und 966) und von Tomaso Albinoni (BWV 950 und 951) zu erwähnen. Besonders die Klavierfuge h-Moll nach Albinoni zeigt in zwei linear und for-

mal voneinander abweichenden Neukonzeptionen (BWV 951 und 951a) Bachs Verhalten gegenüber einer für Streichinstrumente bestimmten Diktion.⁷ Ziemlich geringfügig bleiben die Veränderungen des Themas selbst, dessen breiter Auftakt mehrfach gerafft wird:

7

Albinoni + Bach

BWV 951

47 48

91 99

Die Verdoppelung der Werte in T. 99–100 gilt der Stauung vor dem sechstaktigen Orgelpunkt auf der Dominante. Einschneidender sind dagegen die Umformungen der Kontrapunktierung, wobei Bach die direkte Führung Albinonis in typisch klavieristische Spielform überträgt:

8

Albinoni

3 4

Thema (Antwort)

BWV 951a

BWV 951

Durch Gegenbewegung gewinnt Bach vor allem die für den Klaviersatz notwendige Weite des Stimmenabstandes, der ihm gleichzeitig eine fülligere Linienführung ermöglicht an Stelle der schmalen Terz-Sext-Parallelen bei Albinoni. Auf dessen markante Synkopierung verzichtet Bach und setzt statt dessen das Mittel der harmonieumschreibenden Ausrundung als weiträumigen Kontrast zu dem schmalen chromatischen Durchgang des Themas. Durch die

⁷ Vgl. die bei Spitta I als Beilage 2 veröffentlichte Partitur Albinonis.

ses neue Partnerschaftsverhältnis der Stimmen von direkter und umschreibender Linienführung ist nicht zuletzt der starke motorische Impuls gewonnen, in den sich auch die hinzutretende dritte Stimme einordnet, oft in komplementierender Verflechtung. – Aber nicht nur diese Satzkunst, auch die Gesamtanlage der Fuge hebt sie über die anderen Neuformungen nach Themen von Reincken und Albinoni. Dazu gehören die entspannenden, aufgelockerten Zwischenspiele der T. 34–38 und 69–70, vor allem aber auch die innendynamische Disposition der Lagen wie der Wechsel von enger und weiter Klangfläche. Danach ist die Vermutung nicht unberechtigt, diese Fuge den Werken der Köthener Zeit zuzuordnen. Dafür spricht nicht zuletzt die Behandlung der Chromatik. Nicht nur, daß die entsprechende Themastelle im späteren Verlauf der Fuge mehrfach in Gegenrichtung auftritt, auch die Art, wie zum Beispiel in T. 80–81 die chromatische Führung sich inhaltlich verdichtet und dabei doch in gebrochener Doppellinie bzw. in Komplementärverflechtung spielerisch aufgelockert erscheint, zeigt den erst in dieser Zeit erreichten Grad der Meisterschaft gerade in der Struktur des Klaviersatzes.

9



Damit sollen diese Fugen durchaus nicht als typische Spielfugen bezeichnet werden; das verbiete sich schon vom Thema aus. Trotzdem zeigt die klavieristische Neuformung gegenüber der abstrakteren Vorlage aufschlußreich, wie Bach hierbei verfuhr.

Eine der bedeutendsten Spielfugen, die in a-Moll (BWV 894), legte Bach dem Finale des Tripelkonzertes a-Moll (BWV 1044) zugrunde. Die Vorlage bleibt dabei mit geringfügigen Ausnahmen unverändert, Orchesterritornelle und obligate Begleitung der Streicher bilden nur Zusätze ohne inhaltliche Erweiterung. Arnold Scherings „Bewunderung . . . wie bewußt der Meister die Sätze aus ihrer ursprünglichen Stilosphäre in eine neue, fremde versetzt hat“,⁸ dürfte in dem Umfang nicht berechtigt sein, nachdem Hans Boettcher die enge thematische Zusammengehörigkeit von Vorlage und nachträglicher Erweiterung nachwies.⁹ Für vorliegenden Zusammenhang ermöglicht dieses Verhältnis einen besonders deutlichen Aufschluß von klavieristischer und daraus abgeleiteter orchestraler Linienführung. Der Weg der Umformung verläuft in diesem seltenen Fall umgekehrt wie in den zahlreichen,

⁸ Vorrede zur Partitur-Ausgabe der Edition Eulenburg (Nr. 757), datiert „Januar 1930“.

⁹ *Bachs Kunst der Bearbeitung. Dargestellt am Tripelkonzert a-moll*, in: Von deutscher Tonkunst. Festschrift für Peter Raabe, Leipzig 1942, S. 93ff.

zum Klavier hinführenden Bearbeitungen Bachs. Bei dem jetzigen Prozeß, die Orchesterpartien aus der Klaviervorlage zu gewinnen – Albert Schweitzer spricht bei diesem Finale dagegen noch von „einem großangelegten, freien Tuttisatz“¹⁰ –, geht es darum, aus der der Klavierlinie eigenen Integration von Linear-Horizontalem und Harmonisch-Vertikalem das Umspielende zu eliminieren und auf diese Weise den Kern zu abstrahieren. So gewinnt Bach für das Orchesterritornell und für die obligate Begleitung aus dem einstimmigen Thema der Klavierfuge die Kernlinien für das Thema und seine Kontrapunktierung in den Orchesterritornellen.

10

The first system of the musical score (measures 25-26) consists of four staves:

- a) Piano:** Treble clef, measure 25 is a whole rest, measure 26 contains a chord of G4, B4, D5. Bass clef, measure 25 has a sixteenth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 26 continues with a similar pattern: G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- b) Va. (Viola):** Bass clef, measure 25: G4, A4, B4, C5. Measure 26: D5, C5, B4, A4.
- c) VI. I (Violin I):** Treble clef, measure 25: whole rest. Measure 26: G4, A4, B4, C5.
- d) Bass:** Bass clef, measure 25: eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 26: eighth-note pattern: G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.

The second system (measures 27-28) consists of four staves:

- Piano:** Treble clef, measure 27: chord of G4, B4, D5. Measure 28: chord of G4, B4, D5. Bass clef, measure 27: sixteenth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 28: sixteenth-note pattern: G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- Va. (Viola):** Bass clef, measure 27: G4, A4, B4, C5. Measure 28: D5, C5, B4, A4.
- VI. I (Violin I):** Treble clef, measure 27: G4, A4, B4, C5. Measure 28: D5, C5, B4, A4.
- Bass:** Bass clef, measure 27: eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 28: eighth-note pattern: G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.

The third system (measures 3-4) consists of four staves:

- Piano:** Treble clef, measure 3: chord of G4, B4, D5. Measure 4: chord of G4, B4, D5. Bass clef, measure 3: sixteenth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 4: sixteenth-note pattern: G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- Va. (Viola):** Bass clef, measure 3: G4, A4, B4, C5. Measure 4: D5, C5, B4, A4.
- VI. I (Violin I):** Treble clef, measure 3: G4, A4, B4, C5. Measure 4: D5, C5, B4, A4.
- Bass:** Bass clef, measure 3: eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 4: eighth-note pattern: G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.

¹⁰ J. S. Bach, 4./5. Aufl., Leipzig 1922, S. 315.

Diese Scheidung von spezifisch Klavieristischem und dem davon abstrahierten Kern wird durch den ganzen Satz beibehalten, wodurch die Sonderstellung des Klaviers gegenüber dem Orchester und den beiden zugeordneten Solostimmen nachdrücklicher hervortritt als im ersten Satz, der eine viel tiefer eingreifende Umarbeitung erfuhr, wohl nicht zuletzt weil dessen thematisches Material sich aber auch eher zu direktem Austausch eignete. So wird im Finale das erste Solo (T. 26–36) dem Klavier allein vorbehalten, aber zur Milderung des unmittelbaren Nebeneinanders von Tutti und Soloklavier wird dem Thema hier eine akkordische Begleitung zugewiesen (vgl. Beispiel 10a). In ihr sind aber nicht nur das Ritornellthema – im ersten Tutti von der Viola ausgeführt (vgl. Beispiel 10b) – und der schon in der Klavierfuge verwendete synkopierte Kontrapunkt (vgl. Beispiel 10d), sondern außerdem auch noch die Sequenz fallender Septimen – im Tutti von den ersten Violinen ausgeführt (vgl. Beispiel 10c) – enthalten. Dabei ist also der ganze Tonraum akkordisch umfaßt, den das Thema selbst durchläuft. Nicht nur die peripheren Ränder sind nachgezeichnet, auch die Gegenstimmen sind in die geraffte Vertikale der Akkordfolge einbezogen. Bei dieser in Bachs Klavierwerk einmaligen Konfrontation zweier verschiedener Satzstrukturen mit gleichem Inhalt ist ein Parallelismus zwangsläufig und unvermeidbar. Wie Bach dem in polyphon-klavieristischer Führung begegnet, zeigt eine im Inhalt entsprechende Stelle wie T. 40/41 in der Fassung als Klavierfuge

11



Die Funktionsbreite der thematischen Unterstimme wirkt sich naturgemäß in dieser Sequenz auf die Kontrapunkte aus. Aber ihre lineare Eigenständigkeit ist zu stark ausgeprägt, als daß die vertikalen Querschnitte in den Vordergrund rücken könnten. In diesem Stadium hat der Begriff „Figuration“ seine frühere Bedeutung als bloß auflösend-umschreibendes Akzidenz verloren. Die linearen Strukturen sind jetzt autogen aus den Gesetzmäßigkeiten des Klavieristischen entwickelt, nicht für die Wiedergabe auf dem Klavier zugeschnitten.

Diese Individuation des klavieristischen Duktus hat in der Umgestaltung der Klavierfuge zum Konzertfinale zur Folge, daß Soloflöte und -violine weniger hervortreten. Die motorische Kontinuität des Klavierparts erlaubt kein gleichrangiges Äquivalent der Partner, verweist sie statt dessen nur auf Wiedergabe der Kernlinien. Ähnlich wird das primäre Alternativverhältnis der beiden Soloklaviere in der Finalfuge des Konzertes C-Dur (BWV 1061) nicht auf das begleitende Streichorchester ausgedehnt; nur die Ritornelle bringen

Parallelen zu den Klavierlinien. Nur im 5. Brandenburgischen Konzert (BWV 1050) ist das Partnerschaftsverhältnis organisch ausgeglichen und wird nur durch die Klavierkadenz am Ende des ersten Satzes unterbrochen.

Natürlich wird in den Spielfugen insgesamt das Stimmenverhältnis zueinander um so mehr beeinflusst, je mehr der durchmessene Tonraum sich weitet und je mehr die harmonischen Funktionen in der Ausrandung der Einzelstimme sich durchsetzen. Das führt im Extremfall zu Satzformen, wo bloß noch Lauf- und Stützstimme, also klavieristische Motorik und abstrakter Dukтус der „Begleit“-Stimme, einander gegenüberstehen, wie es gerade in Spielfugen häufig vorkommt. Das ermöglicht andererseits, bei beabsichtigten Steigerungen beide Stimmen in gleicher Bewegung zu konfrontieren, ein Vorgang, dessen Wirkung oft noch durch entgegengesetzte Richtungsabläufe verstärkt wird. Das führt in der behandelten Fuge a-Moll in der Klavierfassung zu einer geradezu monumentalen Steigerung:

12



Durch das Gegeneinander von gebrochener Linienführung des Themas mit den fallenden Septimen und der raumgreifenden Ausweitung der Gegenstimme auf über zwei Oktaven ist eine innendynamische Komponente entstanden, die vollends durch den Kontrast zu dem vorhergehenden, stufenweisen Absinken (T. 143–149) noch besonders nachdrücklich unterstrichen wird.

Die im zweistimmigen Satz geltenden Beschränkungen der Bewegungsfreiheit verstärken sich naturgemäß für die hinzutretende dritte Stimme noch mehr. Schon das Beispiel 3 zeigt in der Oberstimme den schmalen Grad bloßer Markierung der Taktanfänge, so wesentlich auch die schweren Vorschläge inhaltlich kontrastieren. Welcher Fesseln sich Bach bei der Führung der Kontrapunkte in Spielfugen entledigen mußte, erweist der Vergleich der Fuge G-Dur aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers (BWV 884) mit der frühen Vorlage (BWV 902) dazu. Während das Thema in seiner klavieristischen Spielform von den Veränderungen überhaupt nicht betroffen wird, erhalten die Gegenstimmen ein neues Profil. Die in der Frühform stereotypen Tonwiederholungen, wie beim Einsatz der Unterstimme in der Exposition, werden jetzt komplementär einander zugeordnet.

Dabei tragen die kleinen Gegenzüge der Oberstimme als Verzögerungen der Vorhaltslösung entscheidend zur Selbständigkeit der Einzelstimmführung bei, während in der Frühform die Gegenstimmen sich starr der absteigenden Sequenz des Themas anpaßten und als Pseudoparallelen sich eng der harmonischen Vertikale verbanden. Es bedarf nicht der Aufzählung der so häufigen

13

BWV 902

BWV 884

Fälle, wo zwei Gegenstimmen sich einer lebhaften Laufstimme gerade dadurch annähern, daß sie ihr gemeinsames Fortschreiten komplementär gliedern, besonders kunstvoll in Beispiel 9.

Schließlich ist noch auf eine Eigenart hinzuweisen, die sich nur in Spielfugen zeigt: die Unterbrechung polyphoner Führung durch den Einsatz geschlossener Akkorde. Ihre Aussetzung übersteigt dabei meistens die für die Fuge geltende Stimmenzahl. Diese Konzentration des Ablaufs auf eine Einzelstimme als alleinigen Entwicklungsträger findet sich besonders markant in der Fuge a-Moll (BWV 944) in T. 177–190, in der Fuge a-Moll (BWV 894) sogar mehrmals in T. 67–73, 86–88 und 114–116. Während der erstgenannte Fall gleichsam als „komponierte Kadenz“ anzusehen ist, die nach vorausgegangenem fünftaktigen Orgelpunkt nun Themateile in freier Entwicklung aneinanderreih, handelt es sich in der Fuge BWV 894 um Episoden des Gesamt Ablaufs, die sich schon durch ihr chromatisches Fortrücken als ausgesprochene Spannungstrecken ausweisen.

14

Im Beispiel T. 86–88 – es kehrt T. 114–116 um eine Quarte transponiert wieder – ist aber auch die Konzentration der Führungsstimme aus ihrer komplementären Gliederung hörbar; bei strengem Duktus wäre die Verteilung auf zwei Stimmen notwendig. An den entsprechenden Stellen der Umarbeitung

im Tripelkonzert fügt Bach, ganz im Gegensatz zur sonstigen Zurückhaltung beim Einsatz von Soloflöte und -violine, ein zwischen diesen beiden Solostimmen korrespondierendes Motivspiel ein, das dem Komplementärverhältnis der Klavierlinie entspricht. Dasselbe geschieht T. 168–169 noch einmal, diesmal durch Orchesterstimmen. Diese zusätzliche Einflechtung nur aus der hier besonders günstigen Möglichkeit zu deuten, ist sicher weniger zutreffend als die Annahme einer Absicht, der hier bestehenden Lücke in der polyphonen Stimmführung im vergrößerten Instrumentarium substantiell entgegenzuwirken. Das böte zugleich Aufschluß darüber, warum Bach fast ausschließlich an der Prävalenz des Klavierparts festhält und ihn unverändert übernimmt. Schließlich sind in dem hier verfolgten Zusammenhang auch die Fälle zu erörtern, wo innerhalb einer Fuge die Spielformen wechseln und dabei gerade das spielerische Element gegenüber der in den Durchführungen herrschenden Diktion bemerkbar wird. Ein sehr deutliches Beispiel dafür bietet die Fuge d-Moll (BWV 903). Hier sind in die streng linear gehaltenen Themadurchführungen zwei Zwischenspiele (T. 49–59 und 97–106) eingefügt. Ihre (bis auf die Transposition) tongetreue Übereinstimmung und die symmetrische Disposition in der 161taktigen Fuge unterstreichen den Kontrast der hier eingesetzten spielerischen Figuration. Die sonst nicht vorkommende Arpeggienspielform hebt sich dabei spannungsmindernd ab und begegnet dem horizontalen Prinzip der primär polyphonen Partien mit vertikalen Gegenzügen. Trotz genauer Verteilung auf die drei Stimmen subsumieren sich die Arpeggien zu homophonen Komplexen; und es bedarf eines weiten Bogens (eines „inneren“ crescendo), um zum nächsten Thema einzuführen. Ähnlich finden sich in der zweiten, erweiterten Fugenbearbeitung nach einer Vorlage von Tomaso Albinoni (BWV 951) Arpeggiostrukturen, sogar in noch größerer klanglicher Ausweitung, besonders T. 34–38 und 69–70. Auch hier bilden sie als harmonisch verharrendes Ingrediens einen deutlichen Kontrast zur themabedingten chromatischen Fortschreitung in den Durchführungen. Übrigens kommen diese Einschübe in der ersten Bearbeitung (BWV 951a) nicht vor.

In diesen beiden Fällen ist das Prinzip des Einheitsablaufs besonders gegenüber dem vorherrschenden chromatischen Duktus durch die Einschaltung typisch klavieristischer Strukturen unterbrochen. In den sogenannten Spielfugen dagegen entfällt dieser deutliche Austausch der Satzmittel. In der Fuge a-Moll (BWV 894), die dem Finale des Tripelkonzerts (BWV 1044) zugrunde liegt, und in der Fuge a-Moll (BWV 944) – vgl. S. 52 und 48 – gibt es keine von der Spielform des allein maßgeblichen Themas abweichenden Zwischenpartien. Die zäsurlose Motorik der permanenten Sechzehntelbewegung wählt für die gleitenden Übergangsphasen Ausschnitte aus den Themen, deren spezifisch spielerischer Charakter solche Möglichkeiten geradezu anbietet. So werden in BWV 944 nicht nur der Themakopf des ersten Taktes oder die absteigende Sequenzenkette für sich behandelt, häufig wird auch die in Gegenrichtung aufschwingende Arpeggie (T. 6) mehrere Takte hindurch von Stimme zu Stimme modulierend weitergeleitet, einmal sogar acht Takte lang (T. 143–151), aber

auch wieder nur in fließendem Übergang, nicht als herauslösbarer, in sich geschlossener Abschnitt. Die spätere Orgelfuge a-Moll (BWV 543), die vielfach als eine Umbildung dieser Klavierfuge gilt, verwertet diese Arpeggie nicht zu Zwischenphasen. – Auch in BWV 894 ist der ruhelos bewegte Ablauf ganz aus den Spielelementen des figurierenden Themas gewonnen: den Arpeggien des ersten Taktes und den Läufen der darauffolgenden Sequenz. Der auch wieder durch keine absetzbare Phase unterbrochene spezifische Spielcharakter dieser Fuge vermag auch ihre eigenartige Verwendung im Finale des Trippelkonzerts zu erklären. Dessen Tutti-Ritornelle fungieren lediglich als Rahmen, und die nur im Anfang des ersten Solos vorkommenden Orchestereinschaltungen (T. 37–39 und 42–44) bleiben eine später nicht wiederkehrende Ausnahme. So findet keine engere Verzahnung der Tutti-Solo-Bereiche statt, weil die autogene Beschränkung auf rein klavieristische Spielform keine verdichtete Konfrontierung ermöglicht. Auch die dem Original hinzugefügten Solo- und Orchesterstimmen kennzeichnen keine Differenzierung des Solovortrags. Aus dieser Bearbeitung, die das Hauptgewicht der Relation auf den Zusatz und nicht auf die Verflechtung legt, läßt sich sogar deduzieren, daß Bach das ursprüngliche Klavierwerk nicht zweimanualig disponierte.

In den hier behandelten Klavierfugen behauptet sich in bestimmendem Ausmaß der motorische Elan typisch klavieristischer Entfaltung gegenüber polyphoner Konzentration. So entgleitet der streng stimmige Duktus mehrfach in monodische Zwischenphasen, ohne daß aber das Thema und seine immer wieder verwandten Teile ihre zentrale Funktion für den Einheitsablauf verlieren. Dagegen ist die Beschränkung der Kontrapunkte auf abstrakte, nicht klaviermäßige Führung nicht zuletzt durch die inhaltliche Substanz der bevorzugten Hauptlinie bedingt, von deren reicher Vielfalt das aus der Fuge abgeleitete Ritornell im Konzertfinale zeugt. Nach alledem dürfte es berechtigt sein, diese Klavierfugen als Spielfugen zu bezeichnen, das heißt als einen Fugentypus, dessen spezifische Strukturen aus autogen klavieristischen Voraussetzungen gebildet sind. – Vielleicht ist es in dieser zu geringen Berücksichtigung des Spielerisch-Virtuosen begründet, wenn Hans Eppstein¹¹ der Fuge a-Moll (BWV 894) – entgegen dem „verwunderlichen Enthusiasmus“ von Spitta, Schweitzer und H. Keller – das „stärkere individuelle melodische Gepräge“ abspricht und „das eigentlich polyphone Leben . . . recht dürftig“ findet. Hier mag die Frage erlaubt sein, ob Bach eine Fuge mit den Qualitäten „klangliche Magerkeit“ und „satztechnisch anspruchslos“ einer Bearbeitung zum Konzertfinale für wert erachtet hätte. Der Weg, den Bach hier von der streng absoluten Fuge zur Spielfuge befolgt, verlangt jedenfalls auch andere Maßstäbe. Und Eppsteins Hypothese einer inhärenten Konzertstruktur als früherer Vorlage für die Fuge BWV 894 – und nur sie steht hier zur Erörterung, nicht das Präludium – entbehrt werkeigener Fakten.

¹¹ Zur Vor- und Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Trippelkonzert a-moll (BWV 1044), in: Jahrbuch des staatlichen Institutes für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1970, S. 34.

Im Gegensatz dazu hebt sich in den fugierten Einleitungssätzen der Englischen Suiten, vor allem aber in denen der Partiten das spielerische Element als Mittel der Kontrastbildung desto deutlicher ab. Was im letzten Werk dieser Gattung, der Overtüre nach französischer Art (BWV 831), durch die dynamische Differenzierung authentisch manifestiert ist, läßt sich auch in den früheren Sätzen in mannigfaltiger Fülle ablesen. Dabei erweist sich der Wechsel von primär linearem Durchführungsduktus und eher vertikal orientierter Dreiklangsfiguration als charakteristisches Unterscheidungsmerkmal. So ist im fugierten Teil der Einleitung zur Partita c-Moll (BWV 826) zweimal ein Zwischenspiel eingebaut (ab T. 24 und 51, hier gelten die Taktzahlen nur innerhalb der fugierten Teile), das in viertaktigem, harmonischem Stillstand eine Phase entspannenden Verharrens bildet. Aus gleicher Absicht sind in den fugierten Teil der Toccata zur Partita e-Moll (BWV 830) Zwischenpartien aus dem tokkatischen Einleitungsteil übernommen: Es entsprechen sich T. 9–12 bzw. 21–24 aus dem Beginn und T. 46–51 bzw. 59–60 aus dem fugierten Teil. – In anderen Einleitungssätzen – besonders in den umfangreichen der Englischen Suiten – profilieren sich die Zwischensätze durch eigene Gegen Themen, deren Durchführung dann vor den nur freispielerischen Figurationsabläufen rangiert, allerdings ohne sie etwa bei gleitenden Übergängen auszuschließen.¹²

Diese unterschiedlichen Aspekte in der Gestaltung von Zwischenspielen konnten in vorliegender Untersuchung nur anhangsweise und nur vom Anteil des Spielerischen her erörtert werden. Dabei wurde nicht zuletzt aus Gründen der Mannigfaltigkeit in diesen Zwischenepisoden, die sich von linear gegenständlicher Durchführung bis zu bloß spielerischen Abläufen in gestaltärmeren Phasen erstreckt, die Bezeichnung „konzertant“ unterlassen. Ein solcher Anspruch ist wohl erst berechtigt, wenn „die Zwischenspiele deutlich von den Durchführungen abgesetzt sind und einen eigenen Charakter haben“. Dieses Kriterium gilt Hans-Günter Klein¹³ als verbindlich für die Qualifikation einer „konzertanten Fuge“; allerdings überzeugt ihr Nachweis am Beispiel der Fuge Cis-Dur (BWV 848) weniger mangels hinreichender „Absetzung“. Auch lassen sich die oben erörterten Fugenzwischenspiele nicht ohne weiteres im Sinne „formbestimmender“ Eingliederungen begründen, wie es zuletzt Carl Dahlhaus¹⁴ in Bachs Orchesterouvertüren nachweist.

Es bleibt einer späteren Arbeit überlassen, die strukturelle und funktionale Vielfalt in Bachs Klaviermusik zu untersuchen, ausgehend von der Klavierübung II. Teil, in der Overtüre und Konzert nicht nur für nationales Erbe, sondern auch für formale Zusammenhänge eindeutige Maßstäbe setzen.

¹² A. Halm nennt gerade bezüglich der Englischen Suiten, deren Einleitungssätze er sub specie „Konzertform“ interpretiert, das Gegensätzliche im zweiten Thema „meist bescheidener an melodischer Gebärde und Kurve“ und weist ihm „mehr das Amt der harmonischen Bewegung“ zu; vgl. BJ 1919, S. 14.

¹³ *Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk J. S. Bachs*, Dissertation, Straßburg 1970.

¹⁴ *Bachs konzertante Fugen*, in: BJ 1955, S. 45.

b) Spielvariationen in Klavierübung Teil IV

Die sogenannten „Goldberg-Variationen“ (BWV 988) können als umfassendes Kompendium dessen verehrt werden, was Johann Sebastian Bach für das Klavier in der Kunst des Variierens schuf. Die Ansprüche des Geistigen wie des Spielerischen durchdringen sich in vielfältigem Erfindungsreichtum und erheben dieses Werk zum Exemplarischen als Hohe Schule der Bachschen Klavierkunst schlechthin. Die Anforderungen an Spieler und Hörer lassen nur selten eine Gesamtwiedergabe zu, doch bieten sich Teilungsmöglichkeiten sowohl durch die als „Ouvverture“ bezeichnete Nr. 16 wie auch durch die Dreiergruppierung von „Charakter“-Variation, kanonischer und spielerisch-virtuoser Variation. Diese von Helmut Walcha¹⁵ als „in besonderem Maße aus der Cembalotechnik erwachsen“ gekennzeichneten Spielvariationen nannte Donald Francis Tovey „brillant duet variations“.¹⁶

Durch die Verbindung von kanonischen, satztypenmäßigen und spielerischen Variationen erhebt sich Bachs Werk weit über Routineformungen der Zeit, wie sie Johann Mattheson¹⁷ schildert:

Diese Spiel-Arie . . . ist gemeinlich eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen.

Wahrscheinlich wählte Bach den Titelzusatz „mit verschiedenen Veränderungen“ im Hinblick auf die unterschiedlichen Variierungsmethoden, die sich hier nicht nur auf das Spielerische beschränkten. Gerade auch für die Spielvariationen, die hier untersucht werden sollen – es sind die Variationen 1, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29, wobei lediglich die Umstellung der Dreierposition am Anfang wohl daraus zu begründen ist, dem ruhigen Thema eine lebhaftere Variation folgen zu lassen –, gilt die Feststellung ihrer hohen Überlegenheit über das zeitgenössische Schaffen. Ihre Spielstrukturen entziehen sich in ihrer linearen Grundhaltung dem Vorwurf Matthesons, bloß die „Faustfertigkeit“ sehen zu lassen. Trotz mancher klaviersatzmäßiger Neuerungen, auf die Walter Georgii¹⁸ hinweist, bleibt das klavieristische Vokabular nicht Selbstzweck. Der polyphone Duktus der stets zweistimmigen Anlage (mit Ausnahme der Variation 29) schließt große Arpeggien und weitläufige, virtuose Skalentechnik als Selbstzweck aus. Außerdem verpflichtet Bach sich dem Prinzip, die Partien beider Hände gleichwertig zu berücksichtigen, indem er sie einem abschnittweisen Austausch unter-

¹⁵ Nach einem Hinweis von Hermann Keller in: *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 215.

¹⁶ *Essays in Musical Analysis*, hrsg. von Hubert James Fuchs, London 1956, S. 28–74.

¹⁷ *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 232 (Documenta Musicologica I/5, hrsg. von M. Reimann, Kassel usw. 1954).

¹⁸ *Klaviermusik*, 3. Aufl., Zürich 1950, S. 135–136.

wirft. Das geschieht anfangs periodisch, später in immer engerer Verflechtung bis zu kanonischer Annäherung. Umkehr der Ablaufsrichtung, Verkürzung der Wechsel und weitere imitatorische Beziehungen vervielfältigen das Satzbild, das sich in den Variationen 14, 20, 23 und 29 durch die Verwendung unterschiedlicher Spielformen sogar vom „style d'une teneur“ löst.

Die eigentlich spielerische Struktur dieser genannten Variationen legt nun die Frage nach dem hier waltenden Zusammenhang mit den Gegebenheiten des Themas nahe. Erwirkt der hier angewandte Modus des Variierens ein anderes Verhältnis zur Aria als in den übrigen Variationen? Gemeinhin werden die Goldberg-Variationen als Baßvariationen interpretiert. Die Urteile stimmen darin überein:

Weitzmann-Seiffert: „... läßt die Melodie fort und hält als musikalisches Motiv des Ganzen vom Thema nur den Baß fest.“¹⁹

Albert Schweitzer: „Die Variationen haben es aber eigentlich nicht mit dem Thema, sondern fast nur mit der Baßfiguration desselben zu tun... , so daß es sich mehr um eine im clair-obscur ausgeführte Passacaglia als um Variationen handelt.“²⁰

Walter Georgii: „Die Melodie... hat für die Variationen keinerlei Bedeutung, nur der Baß.“²¹

Robert U. Nelson beruft sich gleichfalls auf „the basis of which in simultaneous figuration in two parts constructed upon the harmonic of the theme“.²²

Donald F. Tovey: „... we shall find that... the melody of the theme has nothing whatever to do with the variations.“²³

Joseph Müller-Blattau: „Nicht die... Oberstimme..., sondern der Baß ist die Grundlage des ganzen Werkes... die Aria bleibt eine schöne Sondervariation über dem alle Variationen tragenden Baß.“²⁴

Auch für Philipp Spitta gilt das Primat des Basses in diesen Variationen, aber er verschließt sich nicht dem Eingeständnis, daß „dadurch die variationenhafte Wirkung der Melodie selbst nicht aufgehoben (ist)... Der in allen Variationen sich wesentlich gleichbleibende Harmonienang in Verbindung mit einzelnen eingestreuten melodischen Anklängen hilft dem inneren Ohre ihre Linien wieder hervorzurufen.“²⁵

Noch einen Schritt weiter geht schließlich Hermann Keller: „Bach nahm aber nicht das ausgezierte Thema, sondern seine Urlinie und zwar nicht nur die des Soprans, sondern auch des Basses, und damit auch die Harmoniefolge als Grundlage seiner Variationen.“²⁶

¹⁹ *Geschichte der Klaviermusik*, 3. Aufl., Leipzig 1899, Bd. I, S. 400.

²⁰ *J. S. Bach*, 4./5. Aufl., Leipzig 1922, S. 299.

²¹ A.a.O., S. 135.

²² *The Technique of Variation*, 1948, S. 53.

²³ A.a.O., S. 35.

²⁴ *Bachs Goldbergvariationen*, in: AfMw 1959, S. 207.

²⁵ Spitta II, S. 653.

²⁶ A.a.O., S. 214.

Die von Keller aufgezeichnete harmonische Skizze zeigt jedoch gerade in der Oberstimme nur gelegentlich eine Identität mit der Oberstimme der einzelnen Variationen. Damit ist Kellers Interpretation wohl dem Urteil Kurt von Fischers anzunähern, der die Goldberg-Variationen die „letzte künstlerische Vollendung des Baßgerüsttypus“ nennt.²⁷

Es liegt der vorliegenden Untersuchung fern, sich diesem Urteil der Bach-Forschung zu verschließen. Gewisse Erscheinungen bei der Beobachtung von Bachs Linienführung gerade in klavieristischer Spezifizierung geben jedoch Anlaß, die bisherige, ausschließlich auf den Baß bezogene Prämisse im Hinblick auf melodische Assoziationen zum „Aria“-Thema zu ergänzen. So ist in der als „Fughetta“ bezeichneten Variation 10 – einem keineswegs spielerisch konzipierten Beispiel – das Fugenthema offensichtlich mit der Baßführung g-fis-e-d zu Beginn der „Aria“ zu identifizieren.

15



Dabei ist aber nicht zu überhören, daß der Linienverlauf sich auch an die Melodie anlehnt und so horizontale wie vertikale Elemente zusammenfaßt, wie es gerade Bachs klavieristischem Duktus entspricht. Daß keiner der Linienzüge der Vorlage weiter dem Thema entsprechend durchgeführt wird, schließt die gestalterische Absicht nicht aus, die selbst im Comes noch spürbar bleibt (T. 5–8).

Auch für die Spielvariationen läßt sich die Herausstellung einer Kopfmelodie beobachten. Sie gewinnt aber über ihre spielerische Diktion hinaus die Funktion eines selbständigen Themas, dessen Qualität den gesamten Ablauf der betreffenden Variation bestimmt und ihr eine geschlossene Abrundung in sich selbst verleiht. Hier vor allem liegt der Hauptunterschied gegenüber der früheren Variationspraxis, die sich mit dem Modell einer kurzmotivigen Spielfigur begnügte und diese in mehr handwerklicher Manier um die Kernstimme ranken ließ. Mit diesen aus der Diminutionstechnik herleitbaren Spielmodellen, die auch bei Johann Pachelbel²⁸ noch im Vordergrund stehen, haben die früheren Bachschen Variationen wie die „Aria variata alla maniera italiana“ (BWV 989) und die „Sarabande con Partite C“ (BWV 990) noch viel Gemeinsames. Auch die frühen Choralpartiten (BWV 766–768) ließen sich mit einigen solcher Variierungsmodelle hier einordnen.

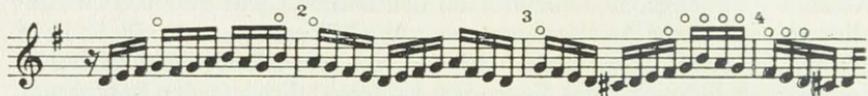
Diesem improvisatorischen Verfahren gegenüber erweisen sich jedoch die Spielvariationen des Spätwerks weit überlegen. Sie vermeiden grundsätzlich

²⁷ Artikel *Variation*, in: MGG XIII, Sp. 1290.

²⁸ Vgl. Eberhard Born, *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Johann Pachelbels*, Dissertation. Neue deutsche Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft, Bd. 10, Berlin 1941.

schematische Gemeinplätze, die seine Zeit genauso besaß wie andere Generationen vor und nach ihm. Bachs komponierte Tektonik verzichtet auf eine Konzeption, die sich durch „Kräuseln“ an der Melodie des Themas entlangtastet. Das ist auch der Grund, warum sich aus den verschiedenen Linearstrukturen die integrierten Stationen der Themamelodie nicht ohne weiteres heraushören lassen. So umkreist die Oberstimme in der Variation 5 zu Beginn die Themalinie unter Verzicht auf deren Lagen sprung zum dritten Takt hin.

16



Dabei verschieben sich die rhythmischen Schwerpunkte. Beim Stimmentausch T. 9–10 übernimmt die Laufstimme der linken Hand die Umkreisung der Melodie, während die in Dezimensprüngen geführte rechte Hand ebenso die harmonische Konstante wahrt, wie zu Beginn dieser Variation es die linke Hand tat.

17



Dieselbe Dezimenführung erschien übrigens schon in der 1. Variation als Gegenstimme. Dieses Nebeneinander von umschriebener Akkordfortschreitung und von in die Laufstimme eingeordneten Melodietönen erschwert naturgemäß das Heraushören der eigentlichen Melodietöne um so mehr, als die Schnittpunkte der Übereinstimmung nicht am gleichen Zeitpunkt zusammenfallen. Außerdem unterbricht der prinzipielle Stimmentausch hier und in den übrigen Spielvariationen jedesmal die Kontinuität in der Berücksichtigung der Aria-Melodie. So passen sich in Variation 1, T. 5–8, die Vorlage und ihre Einbeziehung in die Oberstimme eng aneinander an (vgl. Beispiel 18), während die ersten vier Takte die Kernlinie des Themas *g"–d"–g'–fis' e' d'* in umgekehrter Richtung bringen und sie erst T. 4 in die engere Parallele zum Theman einmünden lassen. Die Freizügigkeit solcher Lagenwechsel ist auch wieder charakteristisch für die weitflächige Ausrandung der Spielfiguren. Die Orientierung nach der Horizontale des Themakerns wird aber dadurch nicht aufgehoben, wenn auch für die Erfassung des Hörers erschwert.

Eine weitere Beobachtung ist in dieser Variation noch zu erwähnen, die gerade ein Festhalten am Melodieverlauf des Themas zeigt: Beim Stimmentausch zwischen den beiden ersten Viertaktgruppen werden die jeweiligen Spielformen von rechter und linker Hand ausgewechselt, aber nicht ihre funktionalen Inhalte.

18

Var. 1

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)

Die Spielform der Unterstimme, in den vier ersten Takten Baß, wird in T. 5-8 als Oberstimme nun Melodieträger, während die Laufstimme der rechten Hand in diesen Takten die Baßfunktion übernimmt. Dieser doppelte Wechsel von Stimmführung und Funktion begegnet öfters, besonders deutlich wieder in Variation 11 (T. 1-2 : 9-10) und Variation 17 (T. 1-4 : 9-10). Daraus kann doch wohl gefolgert werden, daß für die Konzeption dieser – und noch anderer – Variationen die Melodie des Aria-Themas keine völlig untergeordnete Bedeutung besitzt.

Der spielerische Duktus der Linien führt häufig zu Kreuzungen, nicht nur in Form gelegentlichen Übergreifens wie in Variation 1, T. 13-14, sondern gerade auch in längeren Überschneidungen derjenigen Variationen, für deren Wiedergabe ausdrücklich die Vorschrift „a 2 Clav.“ gilt. In diesen Fällen bleibt aber jede Stimme an ihre ursprüngliche Funktion gebunden. So behält in Variation 8 nach der in T. 12 eingeleiteten Stimmkreuzung die rechte Hand ihre Baßfunktion auch dann, wenn sie in T. 14-15 wieder Oberstimme wird.

19

(13) (14) (15)

Die Partie der linken Hand dagegen folgt dem Melodiekern, allerdings weicht sie in frei sequenzierender Abwärtsrichtung von der betreffenden Stelle der Aria ab. In T. 15 aber übernehmen die Stimmen wieder ihre ursprüngliche Funktion.

Eine wesentliche Veränderung gegenüber der Aria ist den Spielvariationen darin gemeinsam, daß sie die Zäsuren der im Thema streng beachteten Periodik nicht beibehalten, sondern meist durch fortlaufende Figuration überspielen. Dabei ist die Sequenzierung eines der bevorzugtesten Mittel. Sie erscheint besonders in T. 25–26, die ja schon in der Aria eine Sequenz darstellen, durch alle Spielvariationen in einem melodienahen Ablauf, wofür die betreffende Stelle aus Variation 11 in ihrer imitatorischen Verflechtung beider Stimmen ein sehr anschauliches Beispiel gibt.

20

In größerem Zusammenhang verzichtet die Sequenzbildung auf Lagenveränderungen, wie sie für die Aria charakteristisch sind, und rückt statt dessen meist stufenweise fort wie in Variation 8:

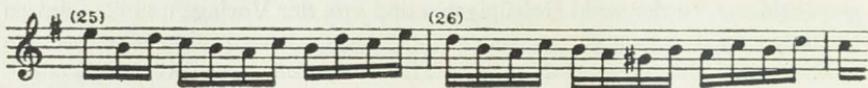
21

Dabei ist trotzdem die Transparenz der umschriebenen Melodietöne durchaus gewährleistet. In der wohl freizügigsten und von der Vorlage unabhängigsten Variation 17 dagegen, die ganz dem motorischen Elan preisgegeben zu sein scheint, wird das Herausfinden von Themenspuren ausgesprochen kompliziert:

22

Viertaktige Skalen über zweieinhalb Oktaven ausgebreitet – aufwärts in gebrochenen Terzen, abwärts in gebrochenen Sexten – bestimmen hier das eigentliche Variationsmodell, noch dazu T. 5–8, 13–14 und 29–30 in paralleler Koppelung. Mit diesen weitgezogenen Diagonalen ähnelt diese Variation der Variation 10 in „Sarabande con Partite C“, wo sogar über vier Oktaven reichende diatonische Skalen sich wie Girlanden durch den Akkordsatz hinziehen (vgl. das in BWV, S. 552, wiedergegebene Spielmodell). Während dort aber das Thema akkordisch festgefügt beibehalten ist, bringt die Variation 17 jetzt ein gleichfalls sequenzierendes Figurationsmotiv (T. 1) als Gegenstimme an den Stellen, wo sie nicht in den Sog hineingezogen wird. So bleiben für die Orientierung nach dem Thema nur geringe Anhaltspunkte übrig, auch im Baß. Dessen Kontur ist selten so hervorgehoben wie in den punktierten Achteln der Oberstimme in den Anfangstakten mit der Folge *g* – *fis* – *e* – *d*. Dieselbe Folge ergibt sich aber auch, wenn man die jeweils ersten Sechzehntel der linken Hand in jedem Takt miteinander verbindet. Die jedesmal um eine Septime erhöhten Lagen sind durch die motorische Belebung bedingt, deshalb ist der querschnittliche Kern so versteckt. Das ist jedoch weder zufällig noch allzu konstruktiv interpretiert, denn die T. 5–8, eine über nahezu drei Oktaven absteigende Folge von gebrochenen Sexten (rechte Hand) und Terzen (linke Hand), lassen auch keine andere Erkennung der Baßlinie zu. (Übrigens liegt in Variation 23 die gleiche Baßführung zugrunde: die Taktanfänge dieser diatonischen Folge über drei Oktaven markieren gleichfalls dieselbe Folge des Baßanfangs.) Einen Anklang an die Melodie kann man dann nur in den Sequenztakten 25–26 der Variation 17 heraushören (vgl. dazu Beispiel 20 mit denselben Takten aus Variation 11).

23



Eigenartigerweise sind es gerade dieselben T. 25–26, die auch in den Variationen 20 und 23, den wohl dem Thema fernsten, eine Assoziation zur Aria-Melodie aufweisen. – Noch eine andere Stelle gibt Anlaß, auf die hier jedesmal deutlich berücksichtigte Melodie hinzuweisen: T. 28–30.

In der Aria findet sich von T. 27 ab bis zum Schluß eine abweichende Diktion im Klaviersatz: Statt der direkten Konturzeichnung der Melodie in unmittelbarer Kantabilität wie zu Anfang, die sich auch auf ein Soloinstrument übertragen ließe, wählt Bach für das Ende jetzt eine typisch klavieristische Umschreibungsform, wobei in die Umrandung der Kernstimme sogar eine füllende Mittelstimme durch Haltetöne einbezogen ist. Dieser eigenartige Diktionswechsel ist vielleicht durch die Stauung der inneren Melodie (ab T. 27: e" / c" / h' / e" . . .) zu begründen. Jedenfalls ist die „cantable Art“ der Ausführung ein schönes Beispiel Bachscher Kadenzgestaltung im klavieristischen Sinne, zugleich aber auch ein Schlüssel zur Auffindung der in den Variationen sich mehr und mehr versteckenden Beziehungen zur Melodielinie selbst. So ergibt sich eine Fülle vielfältig figurierender Variationsmodelle, deren unterschiedliche Strukturen doch die auch in der Aria bereits umschriebene Kernlinie zum gemeinsamen Gegenstand haben. Ob weiträumige Umfassung (Variation 1 und 8) oder kleingliedriges Filigran (Variation 28), ob Stimmkreuzung mit Funktionswechsel der Partien beider Hände (Variation 5 und 20), immer bleibt der eigentliche melodische Gehalt der Vorlage verpflichtend.

Hier kann eingeflochten werden, daß auch die übrigen, nicht spielerischen Variationen in dieser Schlußkadenz die Melodienähe besonders deutlich wahren, besonders durchhörig in den Variationen 2, 7, 13, 19 und 28. Wie überhaupt die hier festgestellten variativen Assoziationen sich auch in zahlreichen Zusammenhängen der übrigen Variationen auffinden lassen. Hier ist Variation 7 besonders anschaulich ausgestattet. Nachdem in T. 1–8, vor allem ab T. 5, die Oberstimme dem Melodiekern angepaßt ist, behält in T. 9–11 die Unterstimme dessen Verlaufsrichtung noch deutlicher bei. Aber auch in dieser Variation wird wieder offenbar, wie freizügig Bach sich von bloßer Melodieumschreibung entfernt: Die Wendung in der Oberstimme T. 5–6 wiederholt sich zwar in den analogen Taktgruppen 13–14, 21–22 und 28–29 – eine formale Disposition, die sich in keiner anderen Variation nachweisen läßt –, aber die entsprechenden Stellen zeigen jedesmal einen kontroversen Linienverlauf. Allen gemeinsam bleibt die taktweise Fortschreitung des Melodiekerns um eine Sekunde nach oben. Dabei ist die Themaentfernung in T. 21–22 am weitesten. Hier hat die Wendung Unterstimmenfunktion und ist vollends nur durch die harmonische Vertikale auf die Vorlage beziehbar.

Was für alle Variationenkunst gilt, daß sich mit fortschreitender Variationen-

zahl die Bindungen an das Thema immer mehr lockern, das trifft auch für die Goldberg-Variationen zu. Gleichwohl bleiben selbst in einer so unabhängigen Konzeption wie in Variation 29 – Fischer nennt sie die „tokkatische“ – noch Verbindungsmöglichkeiten zur Vorlage. Die Umkehr der Kernlinie des Themas $g''-d''-g'-fis'$ in den entgegengesetzten Ablauf $g'-d''-g''-fis''$ – der gleiche Richtungswechsel lag übrigens schon dem Beginn der Variationen 1 und 4 zugrunde – kann ebenso als eine Bestätigung des „Gerüsttypus“ gewertet werden, wie als eine variative Umwandlung der melodischen Substanz. Es wäre ganz sicher ein vergebliches Unterfangen, aus den hier aufgezeigten Übereinstimmungen und Annäherungen zwischen der Melodieführung der „Aria“ und der der einzelnen Spielvariationen zu folgern, daß insgesamt die Melodie in ähnlichem Ausmaß wie der Baß für die Gesamtgestaltung der einzelnen „Veraenderungen“ eine durchgehende Richtschnur bilde. Auch eine an sich mögliche Vermehrung der Beispiele würde nie zu dem Ergebnis kommen, das dem Verhältnis der Baßführung in Aria und Spielvariationen – und hier mit weitergehender Identität als in den übrigen Variationen – entspräche. Andererseits kann das nur abschnittsweise vernehmbare Durchklingen der Melodie nicht als zufällig gewertet werden. Und daß die überwiegende Mehrzahl der Fälle gerade in den Spielvariationen zu finden ist, läßt durchaus eine darin waltende Absicht vermuten. Diese gelegentlichen melodischen Analogien wurden in den bisherigen Werkanalysen nicht berücksichtigt, weil formale und harmonische Gesichtspunkte die Hauptkriterien der Forschung bildeten. Demgegenüber will die vorliegende Untersuchung zusätzlich das Interesse für melodische Zusammenhänge anregen; sie verdankt deren Auffinden vor allem der Beobachtung der klavieristischen Linienführung Bachs. Das Ergebnis fordert allerdings einschränkende Voraussetzungen. Bach verzichtet in diesem Werk auf das, was seine Zeitgenossen und Vorgänger in der Variation für Tasteninstrumente bevorzugten: kurze, meist motivische Spielfiguren, deren Aneinanderreihung sich am Verlauf von Melodie und Baß orientierten, sind auch in den Spielvariationen durch größere lineare Einheiten ersetzt, deren Durchführung sie in den Rang von selbständiger thematischer Bedeutung erhebt. Auf die Fortführung der in Inventionen und Duetten entwickelten Kontrapunktierung deuten Stimmentausch, Umkehrung und die Direktiven des doppelten Kontrapunkts. An die Stelle des Handwerklich-Improvisierten ist komponierte Tektonik getreten, und das in einem umfassenden Ausmaß wie in keinem der früheren Variationenwerke Bachs. Als Sonderfall, der auf die Variationskunst der Spätzeit in gewissem Sinne hinweist, könnte vielleicht eine Double-Umformung aus der Partita h-Moll für Soloviolone (BWV 1002) angeführt werden. Während die übrigen, meist akkordisch angelegten Sätze eine auflösend-umschreibende Wiedergabe erfahren, wird die Corrente, selbst schon als Ausrandung einer ihr zugrunde liegenden Kernstimme, in eine so viel selbständigere Ablaufform übertragen, wobei die schnellere Sechzehntelbewegung sogar einen neuen Richtungswillen ausprägt. Dieses Umkehrverhältnis wird selbst dann aufrechterhalten, wenn die Führung der Vorlage komplementär aufgespalten ist.

24

Die Analogie bleibt aber so viel deutlicher erkennbar, weil die Schnittpunkte zusammenfallen.

Größere Schwierigkeiten bereitet der oft auftretende Intervalltausch in den Spielvariationen gegenüber der Kernlinie. Einige dieser Möglichkeiten seien hier für den Abschnitt der ersten vier Takte gegenübergestellt:

Aria	$g'' \mid d'' \mid g' \mid fis'$
Variation 1 und 29	$g' \mid d'' \mid g'' \mid fis' (fis'')$
Variation 20	$h' \mid a' \mid g' \mid fis'$
Variation 5, 8, 19, 23, 28 (=Hermann Keller)	$g' \mid a' \mid g' \mid fis'$
Baß	$g \mid fis \mid e \mid d$

Die hier sich ergebenden Längs- und Querschnitte zeigen in doppelter Beziehbarkeit neben der harmonischen Konstanten auch melodische Assoziationen, die infolge der grundsätzlichen Divergenz von unmittelbarer Kantabilität und klavieristischer Ausrandung nicht so offen zutage treten wie in der meist konservativeren Baßführung. Die Wahl des jeweiligen Variationsmodells schließt ja die genaue Berücksichtigung einer gleichbleibenden Kernlinie aus und bedingt ihre oft nur transparente, aber nicht gegenständliche Andeutung. Überdies behindern die Konzeption der jeweiligen Spielmotive, die die Variation strukturell prägen, und ihre korrespondierende Durchführung das Beibehalten der Aria-Melodie als verpflichtender Mitte. So ergeben sich notwendige Lagensprünge und die Verwendung des Intervalltauschs, eines Mittels, das an sich für die Prävalenz der Harmoniekonstanten spricht. Gerade die Spielvariationen bieten jede für sich eine neue Problemlösung, das homophone Thema in kontrapunktische Verflechtung zu übersetzen.

Schließlich ergibt sich auch aus der formalen Konstitution der Aria eine Schwierigkeit, sie als bleibende Richtschnur durch die Variationen hindurch zu erhalten. Ihrer achttaktigen Periodisierung des Fundaments steht ein kürzeres, übrigens nicht gleichbleibendes Gliederungsverhältnis der Melodie gegenüber. Anfangs beider Halbtteile zweitaktig, verlieren sich die Zäsuren vor allem zum Halbschluß und noch mehr zum Ende hin. Demgegenüber bevorzugen gerade die Spielvariationen eine durchgehende achttaktige Gliederung, wobei manchmal eine Unterteilung durch Austausch der Partien beider Hände stattfindet. Aber ein engerer Anschluß an die Form der Vorlage ist um so weniger anzutreffen, je mehr der motorische Impuls die Zäsuren überspielt.

So abwegig es wäre, die Aria-Melodie selbst schon als eine Art erster Bearbeitung zu dem primär allein konzipierten Baßfundament zu betrachten, so wenig kann angenommen werden, daß der melodische Teil des Themas als der gewichtigere Teil überhaupt keine Bedeutung hätte. Eine Reihe solcher Beziehungen konnte durch die Beispiele belegt werden.