

tionen entfernen sich, so stark wechselseitige Bindungen immer sein mögen, Ende der zwanziger Jahre in rhythmischer Hinsicht immer mehr voneinander: aus der Kirchenkantate verschwinden die Tanztypen, während sie in den weltlichen Gelegenheitswerken dominieren.

In allen Schaffenszeiten überbrückt die Parodie eine Grenze zwischen weltlicher und geistlicher Vokalmusik. In besonderem Maße jedoch ist sie in der letzten Phase, da sich die Bewegungsarten dem einen oder anderen Genus der Kantate zuordnen, eine Klammer, die beide Bereiche umschließt und zu einer Einheit bindet. Mitte der dreißiger Jahre vollzieht Bach diese Synthese im *Himmelfahrts-Oratorium* und — dem eindrucksvollsten Beispiel seines Parodieverfahrens — im *Weihnachts-Oratorium*: nahezu alle Chöre und Arien der ersten fünf Teile entstammen Leipziger Huldigungskantaten.

So ist auch in diesen letzten geistlichen Zyklen — in übertragenem Sinne — die rhythmische Struktur der Tanzcharaktere ein bestimmendes Element des Ausdrucks.

HENNING SIEDENTOPF / TÜBINGEN

Zu J. S. Bachs Klaviersatz mit obligaten Stimmen Instrument und Spieltechnik

„... Das Instrument ist nicht lediglich und allein Werkzeug und Mittler künstlerischer Vorstellungen und Aussagen, sondern trägt sein eigenes Gesetz in sich, das sich seinerseits produktiv auswirken will.“ — Dieser Satz aus einer Studie über Mozarts Klaviersatz von W. Gerstenberg mag als Motto stehen über den folgenden Ausführungen, in denen es versucht werden soll, den Klaviersatz Bachs und zwar besonders denjenigen mit obligaten Stimmen von seinen instrumentalen Gegebenheiten her zu betrachten. Wir fragen also: wie wirken sich einerseits das Instrument und andererseits die Gesetze der Spieltechnik — das Wechselspiel beider Hände und die Spielweise der einzelnen Hand konkret im Satze aus? Einige Beobachtungen sollen einen Überblick über Fragen geben, welche in ausführlicherer Form in einer Untersuchung *Die Instrumentalität des Bachschen Klaviersatzes* (Phil. Diss., Tübingen 1963) behandelt werden; der geschichtliche Hintergrund muß dabei hier unberücksichtigt bleiben.

Das Instrument und der Satz. Die Tastaturgrenzen bilden eine wichtige Orientierung für die klangräumliche Disposition des Satzes. Wie Bach sie berücksichtigt, läßt sich daran erkennen, daß er mit den Außenstimmen, soweit es die Tonart zuläßt, diese Grenzen berührt, daß er die Themenzitate fugierter Sätze in der Regel in ihrer höchstmöglichen, oft auch der tiefstmöglichen Position anbringt, oder daß er bei Transposition eines Satzabschnittes zuweilen eine der beteiligten Stimmen oktavversetzt, weil sonst die Tastaturgrenze überschritten würde. Ostentativ wird der Ambitus des Instrumentes zur Geltung gebracht, wenn etwa ein Zitat des *thema regium* im ersten Ricercar des *Musikalischen Opfers* selbst das dreigestrichene *des* miteinbezieht. Die Ungeteiltheit des Tonvorrates in der Tastatur kommt zum Ausdruck in der freizügigen Behandlung der Stimmgrenzen und in der charakteristischen Technik, die Stimmen ineinander übergehen zu lassen (BWV 871, *Präludium*).

Den einheitlichen Klangcharakter des Instrumentes bei der Spielweise auf einem Manual belebt Bach dadurch, daß er die Stimmen oft über eine Oktav hinaus springen und die Themenzitate frei einsetzen läßt, wodurch der Eindruck entsteht, es melden sich Stimmen zu Wort, welche bislang pausiert haben (BWV 890, 893, *Fugen*). Die Möglichkeit klanglicher Differenzierung auf zweimanualigen Instrumenten wird ausgenützt, wenn Stimmkreuzungen auftreten oder der Stimmtausch ohne Oktavversetzung einer der beiden Stimmen, welcher bei

gleicher Registrierung von einer einfachen Wiederholung desselben Satzabschnittes hörbar nicht zu unterscheiden wäre (BWV 583). Der Mangel dynamischer Schattierung wird kompensiert durch die Variierung der Stimmenzahl innerhalb des Satzes.

Das Wechselspiel der beiden Hände und der Satz. Die Reichweite der Hände zeigt sich einmal in der bereits erwähnten Ausnützung der Tastaturgrenzen, zum anderen aber auch darin, daß jede Hand in der Regel auf einen bestimmten Bereich der Tastatur beschränkt bleibt. Die Tastaturmitte bildet so in vielen Fällen eine Grenze im Wirkungsbereich der Hände und damit der von ihnen übernommenen Stimmen. Wie die Reichweite der Hände ist auch ihre notwendige Distanz bestimmend für die klangräumliche Entfaltung des Satzes. Dies läßt sich etwa an den Imitationsabständen erkennen. Bei der Spielweise auf einem Manual sind im zweistimmigen Satz Imitationen im Abstand der Quint oder Quart selten, während Imitationen im Abstand der Oktav (zweistimmige *Inventionen*) oder auch der der Oktav plus Quint oder Quart (*Duette*) das Bild zahlreicher solcher Sätze bestimmen. Wenn die Mittelstimmen dreistimmiger Sätze oft Sprünge über eine Oktav hinaus aufweisen und dabei ihre Zugehörigkeit zu den Händen wechselt, so spiegelt sich auch hierin die Distanz der Hände wider (BWV 864, *Präludium*).

Ein weiteres spieltechnisches Prinzip besteht darin, daß beide Hände fortwährend auf der Tastatur beschäftigt sind. Es gibt zahlreiche zweistimmige Klaviersätze Bachs, deren beide Stimmen ohne eine einzige Pause verlaufen (besonders Suitensätze; BWV 889, *Präludium*). Die gleichartige Beweglichkeit der Hände wirkt sich im Klaviersatz in einer rhythmischen Angleichung der von den Händen übernommenen Stimmen aus. Das alternierende Spiel der Hände bedeutet für den Satz eine synkopisch gegeneinander verschobene oder arpeggioartig gegenseitig sich komplementierende Stimmführung (BWV 777; BWV 830, *Gigue*). In der Regel markiert dabei die linke Hand die starken Takteile (BWV 988, *Variation 29*).

Vertauscht Bach etwa drei Stimmen in der Weise, daß zwei Unterstimmen zu Oberstimmen werden, während die obere zur Baßstimme wird, so erklärt sich dies einfach damit, daß die Aufgaben der beiden Hände gegeneinander vertauscht wurden (BWV 988, *Variation 26*). Die Spiegelbildlichkeit der Hände und deren Gegenbewegung sind als spieltechnische Prinzipien eng miteinander verbunden, Gegenbewegung über größere Partien (BWV 777), Imitationen mit Umkehrung (BWV 906, *Fantasie*) oder im vierstimmigen Satz eine Angleichung von Innenstimmen einerseits, Außenstimmen andererseits (BWV 870, *Präludium*) begegnen uns oft in Bachs Tastenmusik.

Die Spielweise der einzelnen Hand und der Satz. Bei entspannter Lage der Finger umschließt die Hand auf der Tastatur eine Quint. Der Quintambitus von Subjekten zahlreicher imitatorischer Sätze (BWV 774, 794) ist eine Folge dieser spieltechnischen Gegebenheit. Besondere Bedeutung hat ferner die Greifweite der Hand, die manuelle Kapazität, jene Spannung zwischen erstem und fünftem Finger, welche der Oktav auf der Tastatur entspricht. Imitationen oder Engführungen innerhalb einer Hand sind in der Regel auf das Intervall der Quart oder der Quint beschränkt (BWV 791; BWV 869, *Präludium*). Die den Händen immanente Fähigkeit zu polyphonem Spiel ist der Linearität einer durch die Hand allein ausgeführten Stimme entgegen. Choralbearbeitungen etwa, wo eine Hand allein einen unverzierten c. f. ausführt, gibt es kaum bei Bach (vgl. die Umarbeitung von BWV 676a zu 676). Bei der gleichzeitigen Bewegung zweier Finger innerhalb einer Hand ist die räumliche Entfaltung wiederum eingeschränkt, und die so ausgeführten Stimmen haben oft einen unselbständigen Charakter. Wenn zwei Finger gleichzeitig betätigt werden, so äußert sich die notwendige Bewegungsökonomie innerhalb der Hand in einer Bevorzugung komplementärer Rhythmik (BWV 988, *Variation 13*).

Die gleichzeitige Beschäftigung von jeweils zwei Fingern innerhalb der Hand vollzieht sich sehr oft in der Parallelbewegung. Terz- und Sextparallelführung in benachbarten Stimmen

bei Dreistimmigkeit sind daher ein weiteres Charakteristikum des Klaviersatzes (BWV 971, 2). Die differenzierteren Prinzipien der Applikatur – etwa das Ausspielen der fünf Finger in Figuren auf fünf Tonstufen oder die Applikatur von vier Fingern in Figuren auf vier Tonstufen, während erster oder fünfter Finger auf einer Taste festgehalten sind, die Spiegelbildlichkeit innerhalb der Hand wirken zurück auf die melodische Prägung und bestimmen die Thematik; die charakteristischen Spielfiguren leiten sich daraus ab. Das Pedal, für das in einfacherer Form ähnliche Gesetze gelten, und das Bach oft den Manualstimmen gleichzuordnen strebt, sei hier nur am Rande erwähnt.

Die Stimmen des obligaten Satzes sind nicht nur Träger einer musikalischen Aussage, abhängig von den abstrakten Regeln der Strengstimmigkeit, sie sind zugleich greifbar in jenem Wechselbezug zwischen Hand und Tastatur und sind das Resultat eines kunstvollen Manipulierens. Der Vergleich von Satz und spieltechnischer Realisation gestattet in dieser Weise einen besonderen Einblick in den „handwerklichen“ Charakter der Bachschen Tastenmusik.

ALFRED MANN / NEW BRUNSWICK N. J.

Händels Fugenlehre *Ein unveröffentlichtes Manuskript*

Unter den Händelautographen der Handschriftensammlung vom Fitzwilliam Museum in Cambridge befinden sich verschiedene Skizzen zum *Messias*, die im Zusammenhang mit Quellenstudien schon mehrfach Beachtung gefunden haben, und die in Chrysanders Faksimiledruck reproduziert sind¹.

Seite 58 aus Band 263 der Fitzwilliam-Manuskripte enthält die Exposition der Amenfuge, den Anfang der Altarie *He was despised* und die Themen der Doppelfuge *Let all the angels of God worship Him*. S. 56, 57, 58 aus Band 260 enthalten Engführungsstudien zur Amenfuge; S. 58 zeigt am Rand Händels sorgfältig geschriebene Notiz »*Sans Madame*«. Chrysander bemerkt zu den Engführungsstudien, deren jede mit einer Kadenz abgeschlossen ist: „Diese sechs kleinen Stücke scheinen für vierstimmigen Chor gesetzte Responsorien zu sein von einem unbekannten älteren Komponisten, welche Händel mit Auslassung des Textes abschrieb und im *Amen des Messias* benutzte.“ In Anbetracht mehrerer wesentlicher Korrekturen ist es unwahrscheinlich, daß es sich um Abschriften handelt. Auch die Ausfüllung von Notenköpfen – offenbare Änderung von Halben zu Viertelnoten – scheint im Zuge der Niederschrift eigener Erfindung erfolgt zu sein, und ich glaube, daß diese Sätze Schulbeispiele darstellen und zu einer von Händel angelegten Sammlung von didaktischem Material gehören.

Im Katalog der musikalischen Handschriften und Drucke aus dem Fitzwilliam Museum, der eine eingehende Besprechung der Händelschen Autographen enthält, ist schon die Vermutung ausgesprochen worden, daß es sich bei S. 43, 45, 47 und 49 aus Band 260 um Lehrbeispiele für die englischen Prinzessinnen handeln könnte, allerdings ohne daß diese Blätter mit den Amenskizzen oder dem Wort »*Madame*« (also möglicherweise: „*Ihre königliche Hoheit*“) in Verbindung gebracht worden sind². Tatsächlich erwähnt Händel in dem Brief an seinen Librettisten Jennens (29. Dezember 1741), mit dem er seine Eindrücke vor der *Messias*urauf-

¹ Georg Friedrich Händel, *Der Messias*, Faksimileausgabe für die Deutsche Händelgesellschaft von Fr. Chrysander, Bergedorf 1892, 327 ff.

² *Catalogue of Music in the Fitzwilliam Museum* by J. A. Fuller Maitland and Arthur Henry Mann, London, 1893, 195.