

Musik und Gesellschaft

5/86

Henschelverlag
Berlin
1,50 Mark
ISSN 0027-4755

Interpretation im
historischen Wandel

Gemeinschaftsprojekt
junger Komponisten
aus der UdSSR
und der DDR

Zur Theaterarbeit
Walter Felsensteins

Mahler-Pflege des
Gewandhausorchesters

35 Jahre Rundfunk-
Jugendchor
Wernigerode



Armin Thalheim

Spiel in freier Manier

Zur Verzierungspraxis beim Bachschen Klavierwerk

Der bekannte Musikwissenschaftler Hermann Keller (1885–1967) schreibt in dem 1950 bei C. F. Peters, Leipzig erschienenen Nachschlagewerk über die Klaviermusik Johann Sebastian Bachs im Zusammenhang mit den Inventionen und Sinfonien, daß Bach bei diesen Kompositionen Verzierungen nur sehr sparsam angewandt habe. Aufgezählt werden dabei Werke, von denen Verzierungen glaubhaft überliefert worden sind. Von den zweistimmigen Inventionen seien drei und von den Sinfonien zehn „ganz ohne“ Verzierungen. „Um so merkwürdiger ist“, stellt Keller weiter fest, „daß später in einer Anzahl davon Verzierungen nachgetragen, ja einige Stücke damit förmlich überladen worden sind“. Er meint, daß Bach „mit seinem Schüler Gerber nur über die Möglichkeit der Ausschmückung gesprochen“ und dabei – zum Beispiel für die 9. Sinfonia – Ornamente notiert hat. „Modische Schönheitspflasterchen, die wir auf dem edlen Antlitz dieser Themen heute wohl leicht entbehren können“ – Keller stellt die später hinzugefügten Verzierungen als wertmindernden Faktor einfach beiseite. Basierend auf diesem Werturteil wird von ihm die Triolen-Fassung der 1. Invention – er spricht von „Verballhornung des Themas“ – einfach nicht zur Kenntnis genommen, obwohl sie die einzige im Autograph von 1723 vorkommende Fassung ist! Der heutige Klavierschüler – folgt er den damaligen Empfehlungen von Hermann Keller – kann also getrost auf die den gewohnten Spielfluß erheblich hemmenden Verzierungen verzichten. Und so bleiben in der Tat diese unumstritten meisterhaften Kleinwerke Bachs den meisten Interpreten unverzert im Gedächtnis. Eine spezielle Spielkunst und -manier der Bach-Zeit ist weit aus ihrem Gesichtsfeld gerückt. Dabei hat Bach doch seine Werke – entgegen der Praxis in Frankreich – mit Sicherheit nur deshalb ohne Verzierungen notiert, weil er bei der Fülle der Kompositionsideen und -aufträge einfach sehr schnell arbeiten mußte. An seiner schwingvoll fließenden Notenschrift und den vielen nur angedeuteten Bindebögen und Verzierungszeichen ist das deutlich zu erkennen. Offensichtlich ließ er die Kleinarbeit – die Eintragung von Verzierungen – bestenfalls durch seine Schüler ausführen. Ich unterstelle Bach dazu folgende angemessene Äußerung: „Wenn ihr schon genau fixierte Verzierungszeichen braucht, dann schreibt sie euch selbst in die Noten! Eigentlich solltet ihr immer neue Verzierungen während des Spiels erfinden!“

Es ist in der Tat so, daß eine aufgeschriebene Verzierungs- und Improvisationsidee zugleich eine Behin-

derung des eigenschöpferischen Spiels bedeuten kann. Nur der Anfänger benötigt deutlichere Anhaltspunkte. Andererseits sollten wir den Schülern von Johann Sebastian Bach die nötige Achtung für ihre nachgetragenen Verzierungen nun endlich entgegenbringen und die Bachschen Werke auch aus diesen Anregungen heraus zu verzieren suchen! Diese „Nur-Schüler“ standen ja immerhin unter der Aufsicht des „Meisters“, der im einzig bekannten Vergleichsbeispiel im Zusammenhang mit den Sinfonien sogar mehr Verzierungen beziehungsweise Umspielungen vorschlug als sein Schüler Gerber. Im Vorwort zur Neuen Bach-Ausgabe (Serie 5, Band 3, Seite VI) heißt es dazu (anders als bei Keller!): „Aus der Fülle der Abschriften (der Inventionen und Sinfonien, A. Th.) interessieren ihrer reichen Ornamentik wegen zwei Schülerhandschriften aus Bachs Umgebung . . . Im Anhang II des Notenbandes stellen wir diese zwei Auszierungen (der 5. Sinfonia, A. Th.) derjenigen aus dem Autograph gegenüber. Wie weit diese Zusätze Bachs eigene Spielweise wiedergeben, läßt sich nicht sagen. Sie verdienen jedoch mindestens als besonders legitimierte Zeugnisse für die Verzierungspraxis der Zeit Beachtung.“

Im Ausschreiben von Verzierungen machte Bach unter anderem bei den ersten Übungsstücken für den zehnjährigen Sohn Friedemann im „Klavierbüchlein“ eine Ausnahme: In die ersten kleinen Stücke trug er Fingersätze und Verzierungen selbst ein. Die Fingersätze sind hier insofern interessant, als sie eine Mischung aus älteren und neueren „Finger-Setz-Methoden“ darstellen.

NB 1

1. Stück *Applicatio*, B.N.V. 994



3. Stück *Nur nur der Liebsten Gott läßt miltzen*, B.N.V. 694



Schon im dritten Stück erwartet der strenge Vater Bach von seinem Sohn Verzierungen in der Mittelstimme, zu spielen mit der linken Hand. Es wäre gegen eine logische Entwicklung von Spielerfahrungen, wenn Bach bei den ersten Übungen komplizierte Verzierungen zumutet, sie jedoch später nicht mehr verlangt. Wir sollten besser davon ausgehen, daß später das Spiel von Verzierungen an den entsprechenden Stellen – zum Beispiel bei betonten oder mit Akzent zu vershenden Taktteilen, bei Schlußkadenzen oder längeren Noten usw. – nach eigener Entscheidung des Spielers zu erfolgen hatte und nicht mehr notiert zu werden brauchte. Die Verzierungen (auch „wesentliche Manieren“) nach den zur Bach-Zeit üblichen Zeichen bewirken

eine begrenzte Melodievariation: Der Schleifer führt von der Unterterz zum Melodieton, Triller, Praller, Mordente bewirken lediglich einen variablen Wechsel mit der oberen oder unteren Note eines Melodietones. Solle es größere Veränderungen der Melodie im Sinne der älteren Diminutionspraxis (auch „willkürliche Veränderungen“) geben, so notierte Bach diese – meist langsamen – Musiken genau aus. Hier mag zur Bach-Zeit schon eine Unkenntnis der 150 Jahre vorher noch verbreiteten Diminutionsformeln geherrscht haben, die den Komponisten veranlaßte, Veränderungen der Melodie, die mit den üblichen Zeichen nicht mehr zu fixieren waren, auszuschreiben. (Vgl. die Sarabande aus der B-Dur-Partita, BWV 825, oder den Mittelsatz des Italienischen Konzerts, BWV 971.) Diese Diminutionen markieren den Weg von der („Nur“-) Verzierung zur Improvisation. Es gibt auch in den Orgelwerken häufig auftretende, großartige Diminutionen (Melismen), wie wir sie nur bei Bach finden können. Diese Kompositionsart mit der notierten oder nicht notierten Verzierung nur den Ausgangspunkt gemeinsam: die mehr oder weniger zu verändernde melodische Grundstruktur. Die musikalischen Einflüsse auf Bach sind so umfangreich und vielschichtig – Bach interessierte sich für alle zur Verfügung stehende Musik –, daß nicht davon ausgegangen werden kann, seine Cembalo-Werke seien generell im sogenannten französischen Stil zu spielen. Betrachtet man aber die Spielanweisungen und Verzierungstabellen seiner französischen Zeitgenossen u. a. François Couperin und Jean-Philippe Rameau, so kopierte Bach – mit unwesentlichen Veränderungen – deren Verzierungszeichen. Warum auch nicht! Bach schätzte die Musik zum Beispiel von Couperin und besaß auch einige seiner Werke. Von Ernst Ludwig Gerber sind uns dazu interessante Bemerkungen überliefert. Er schreibt über „Franz“ (François) Couperin, königlicher „Cammernusicus und Organist, geb. zu Paris 1668“: „Seine Klaviersachen, die der große Seb. Bach besonders schätzte und seinen Schülern empfahl, sind noch in unseren Zeiten von Hrn. Reichardt in seinem Magazine der Vergessenheit entzogen worden und haben daselbst ihr verdientes Lob erhalten. Franz war auch der erste, so in seinen gestochenen Klavierwerken eine Erklärung von Spielmanieren beifügte, die Seb. Bach in seinem eigenen Vortrage größtentheils beybehalten hat“. In den Bach-Dokumenten Band 3, Seite 949, wird zu dieser Passage bemerkt: „Hinweise auf Bachs Gebrauch von Couperins ‚Spielmanieren‘ könnte E. L. Gerber von seinem Vater, dem Bach-Schüler Heinrich Nikolaus Gerber, erhalten haben. Ein Druckexemplar von Couperins Klavierwerken, die Kirnberger nach dem Vorbild J. S. Bachs im Unterricht verwendete, besaß Johann Friedrich Reichardt.“

Das „Druckexemplar“ könnte die 1717 in Paris erschienene Cembalo-Schule „L'Art de toucher le Clavecin“ sein. Sie enthält neben ausführlichen Spielanleitungen auch Präludien und Erklärungen, die sich auf Couperins zahlreiche Cembalo-Suiten beziehen. (Als jugoslawische Lizenzausgabe bei

Edition Breitkopf Nr. 5560 in der DDR erschienen) Zu den üblichen Manieren schreibt Couperin selbst (Seite 33): „Obwohl diese Präludien streng im Takt aufgezeichnet sind, hat sich indessen eine Stilrichtung herausgebildet, die man nicht außer acht lassen darf. Das Präludium ist eine freie Komposition, bei der die Fantasie allen ihren Einfällen nachgibt. Aber da man ziemlich selten Genies findet, die fähig sind, im Augenblick vollendet zu gestalten, müssen die, die sich dieser schematischen Präludien als Ersatz bedienen, sie in einer zwanglosen Manier spielen, ohne sich allzusehr an den genauen Takt zu klammern, es sei denn, daß ich ausdrücklich das Wort ‚im Takt‘ (mesuré, A. Th.) gesetzt habe.“ Gleich darauf heißt es: „Bei allem was man auf dem Cembalo spielt, wahre man eine vollkommene Bindung; alle Verzierungen müssen sehr präzise sein, die aus Triller bestehenden sehr gleichmäßig und mit unmerklicher Steigerung geschlagen werden.“ (Und (Seite 23): „Meiner Ansicht nach liegen in unserer Musikjüngerschrift Fehler, die in unserer Sprachniederschrift begründet sind. Wir notieren nämlich abweichend von unserer wirklichen Ausführung; daher spielen die Ausländer unsere Musik weniger gut als ihre eigene ... Zum Beispiel spielen wir mehrere stufenmäßig verlaufende Achtel, als seien sie punktiert und doch zeichnen wir sie als gleichwertig auf.“

Der Musiker, der dieses erste Schulwerk für das Cembalospiel genau studiert hat, wird feststellen, daß Cembalo-Musik ohne die nötigen Verzierungen dem Zuhörer einen wesentlichen Klangreiz vorenthält. Verzierungen sind die „Aussprache“ der Musik. Eine schwerfällige und zu wenig geschmeidige Spielweise macht das Cembalospiel unerträglich. Hat man seine Hand durch zuviel Kräftübungen am Klavier erst einmal verbildet, so wird es schwierig sein, die locker zu spielenden Verzierungen auf dem Cembalo sicher auszuführen. Maria Boxall schreibt dazu im Nachwort ihrer 1981 bei Edition Schott erschienenen Cembaloschule ganz treffend: „Die Verfasserin hat es bewußt vermieden, auf das Klavier Bezug zu nehmen, in der Hoffnung, daß eines Tages das Cembalo als eigenständiges Instrument mit eigenständiger Technik anerkannt wird. Stellenweise, am meisten in den Niederlanden, geschieht dies bereits. Leider ist es aber immer noch weit verbreitet, daß Schüler erst dann sich ernsthaft mit dem Cembalo befassen dürfen, wenn sie eine gute Klavier-Technik erreicht haben. Ebensogut könnte man verlangen, es sollte einer ein Tennis-Meister sein, bevor er Tisch-Tennis spielen dürfe. Je weiter die Klavier-Technik eines Schülers vorangeschritten ist, desto schwerer wird es für ihn sein, den typischen Cembalo-Anschlag zu erreichen.“

Zusammenfassend sei bemerkt, daß wir also im gesamten Klavier-Werk von Bach mit Verzierungen und eventuellen zusätzlichen Diminutionen arbeiten dürfen. Das „Wie“ und „Wann“ sind allerdings Erfahrungswerte, die nicht von heute auf morgen erworben werden können. Sich bei einer Ablehnung von zusätzlichen Verzierungen auf den oft verzierungslosen Urtext zu stützen, heißt, partielle musikalische Strukturen unbeachtet zu lassen. Wir soll-

ten heute in der Lage sein, die Komplexität eines Kunstwerkes in seiner Entstehungszeit zu erfassen. Befremdlich wirkt aus solcher Sicht die Bemerkung Günter Philipps in seinem sonst außerordentlich empfehlenswerten Buch „Klavier, Klavierspiel, Improvisation“ (Leipzig 1985, Seite 376): „Bach gehörte übrigens zu den Komponisten, die sich gegen willkürliche Zutaten der Interpreten wehrten, indem sie alle Diminutionen ausschrieben. Zeitgenossen wie Johann Adolf Scheibe tadelten ihn deswegen.“ Daß Bach besonders nach seinem Tode öfter wegen einiger Eigenheiten in seinen Kompositionen kritisiert wurde, ist aus heutiger Sicht nicht mehr so ernst zu nehmen. Johann Wilhelm Hertel (bei uns jetzt erst bekannt geworden durch die Wiederentdeckung seiner genialen Trompetenkonzerte durch Ludwig Güttler) schreibt in einem Brief vom 28. 3. 1756 an Chr. Breitkopf in Leipzig: „Des Herrn Scheibes ‚critischer Musikus‘ hat sich bey vielen Leuten hauptsächlich verhaßt gemacht, weil es die bittersten Satyren wieder geschickte Männer, und besonders wieder den großen Bach seel. Andenkens in sich erhalten.“ (Bach-Dokumente Band 3, Seite 679)

Zur Notwendigkeit, die Bachesche Musik nach Verzierungsmöglichkeiten zu untersuchen, gehört auch die Forderung, die Musik Bachs auf dem primär richtigen Instrument zu spielen. Isolde Ahlgrimm – berühmteste österreichische Cembalistin – schreibt zu dieser Frage in einem Sonderheft der Zeitschrift „Musikerziehung“ 1967 über romantische Interpretationen „barocker“ Musik: „Als die Bachinterpretation etwa um 1920 als unrichtig erkannt worden war, beging die Mehrzahl der Musiker einen folgenschweren Fehler: Statt für die Barockmusik zum richtigen Instrument zurückzukehren, blieben die Pianisten bei ihrem Instrument des 20. Jahrhunderts und änderten die Interpretation – eine logische Folge des Fortschrittsglaubens – demzufolge das Cembalo damals für die meisten nur eine Vorstufe des Klaviers war. Da das Klavier, verglichen mit dem Cembalo, durch seine dynamischen Möglichkeiten quasi eine Dimension zu viel hat . . . begann man – reziprok zu Couperin – rhythmische Enthaltsamkeit zu üben. Die Agogik wurde als romantische Erfindung verbannt, ebenso – mit Recht – das Pedal. Mit trockenem Anschlag, streng metronomisch, pedallös und mit reduzierter Dynamik wurde so am Klavier ein Bach-Stil geschaffen. Tatsächlich klang Bach nun anders als Chopin. . .“

Läßt man heute vorhandenes Wissen bei Analysen zeitgenössischer Interpretationen nicht außer acht, können auch solche pianistischen Meisterleistungen wie die Bach-Interpretationen von Glenn Gould nicht ganz kritiklos gesehen werden. Hermann Danuser (Zürich) ging zur internationalen wissenschaftlichen Arbeitstagung in Blankenburg/Harz 1977 in seinem Referat „Probleme aktualisierender Bach-Interpretation und -Bearbeitung nach 1950, dargestellt am Beispiel des Wohltemperierten Klaviers“ auch auf diese Interpretationsform ein. „Im Bereich der Bach-Interpretation darf der Gouldsche Manierismus als die Erscheinungsform gelten, wel-

che die skizzierte kompositorische Traditionskrise der jüngsten Vergangenheit interpretatorisch auf einem Niveau reflektiert, das es erlaubt, die Gouldschen Bach-Interpretationen auch dann als gegenwärtig legitime Aktualisierung Bachscher Musik zu betrachten, wenn sie in der Negation der Tradition merkwürdige, skurrile, willkürliche oder auch schlicht irrende Wege beschreiten.“

Eine an aufführungspraktischen Erkenntnissen interessierte neue Interpretengeneration muß in der Lage sein, klare Richtlinien auszugeben, die frei von jeder Mehrdeutigkeit sind. Das Übergewicht der Interpretationen Bachscher Musik auf dem Klavier ist bestimmt nicht im Interesse dieser Zielstellung! Äußerungen, die Pädagogen und Studierende bestärken, im bisherigen Trott der Mißachtung historischer Wahrheiten zu verharren, sind im Moment eines Umdenkungsprozesses in unserem Land nicht besonders sinnvoll. Musiker, die bei uns öffentlich Cembalo spielen, sollten sich ihrer Verantwortung bewußt sein und die nötigen Vorstudien für ihr Spiel ernst nehmen. Ein schlechtes Cembalospiel ist für den Zuhörer keine Freude, es trägt nur dazu bei, daß das Cembalo weiterhin in seiner Bedeutung für unser Konzertpublikum an Reiz einbüßt, und es beschädigt nicht zuletzt auch noch die sensible Mechanik der wenigen guten Instrumente. Die Sensibilität des Cembalos verlangt vom Spieler eine entsprechend noch größere Empfindsamkeit! Trotzdem dürfen wir uns als Interpreten nicht zu sehr der Hoffnung hingeben, wir könnten mit unserem Spiel den gleichen Eindruck wie zur Entstehungszeit der Musik beim Publikum hervorrufen. Damals bedeutete eine „Musik-Vorstellung“ fast immer das Spiel der neuesten, also zeitgenössischen Musik. Improvisation und Komposition waren beim Vortrag noch nicht so stark getrennt. Der Interpret improvisierte eventuell über eine Komposition, die erst danach endgültig fixiert wurde. Dies konnte sich als unmittelbares Erlebnis auf den Zuhörer auswirken. Wollen wir den Zauber dieser Interpretationsform wenigstens teilweise auch heute hörbar machen, wo doch bereits fast alle harmonisch-melodischen Wendungen bekannt sind, so müssen Interpreten die Improvisation wieder beherrschen lernen. Ohne den Notentext dabei zu haben, wird aber nur ganz wenigen eine Variation des zu spielenden Musikstückes gelingen können. Ein auswendig gelerntes und gespieltes Musikstück kann auf Grund nur geringfügig zu verändernder motorischer und eingeübter Abläufe eben auch nicht zur Improvisation benutzt werden. Wir sind auf den vor uns liegenden Notentext angewiesen!

Durch die nun wirklich sachlich und fachlich richtige Urtext-Ausgabe der NBG sind wir heute in der Lage, den dafür geeigneten Notentext zur Verfügung zu haben. Was ist uns aber im Laufe dieses Jahrhunderts alles an Text-Manipulationen vor die Augen gekommen! An einigen Beispielen der Inventionen und Sinfonien möchte ich an ein paar (heute noch gebräuchliche?) Noten-Bilder erinnern:

NB 2

3. Invention, BWV 774, Ausgabe Breitkopf und Härtel 1956
nach F. Busoni

Vivace quasi Allegro



Ausgabe Breitkopf und Härtel nach Ferruccio Busoni, 1956. Die ersten Ausgaben von Busoni erschienen bereits 1891 und 1914. Zur Interpretation der 5. Invention schreibt Busoni: „Die Hauptfigur muß im kräftigsten non legato gleichsam gehämmert werden.“ Wer mit dieser Einstellung Bach spielt bzw. „hämmer“, der sollte sich nie am Cembalo vergeifen!

Busoni notiert die 14. Invention anders, als Bach sie komponiert hat:

NB 3

14. Invention



Er bemerkt dazu: „Durch die Verdoppelung des Notenwertes dürfte die Darstellung des Textes an Klarheit und Übersichtlichkeit gewonnen haben!“ In einer Ausgabe von Edmund Parlow, Verlag Benjamin, Leipzig 1931 sieht die 3. Invention dann so aus:

NB 4

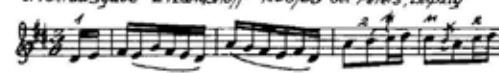
3. Invention, E. Parlow, Verlag Benjamin, Leipzig 1931



In der sogenannten Urtext-Ausgabe von Ludwig Landshoff von 1933, in der wiederholten Auflage von 1958 bei Peters, Leipzig, beginnt die 3. Invention so:

NB 5

Urtextausgabe L. Landshoff 1933/58 bei Peters, Leipzig



Eine Korrektur der Legato-Bögen bringt aber erst die Ausgabe der NBG von 1970:

NB 6

NB A 1970



Die neueste Ausgabe der Inventionen und Sinfonien wurde 1984 von Richard Jones in London herausgegeben. Diese Ausgabe bringt erheblich mehr Verzierungen mit ihrer genauen Darstellung in Noten aus den sogenannten „Schülerabschriften“ in den Haupttext:

NB 7

Richard Jones 1984, London



So erscheinen lediglich die 9. und 11. Sinfonia im Anhang als „Version mit Ornamenten“. Wer also alle Inventionen und Sinfonien mit den überlieferten Verzierungen spielen möchte, der muß vom Anhang her die Verzierungen in den Haupttext eintragen oder beim Vortrag hin- und herblättern.

Die klangliche Umsetzung des Notentextes erfolgte bei den mir zur Verfügung stehenden Schallplattenaufnahmen durch: Eta-Harich Schneider (1950), Ralph Kirkpatrick (1960) auf dem Clavichord. Diese Aufnahmen sind klangtechnisch unbefriedigend, da sie für heutige Wiedergabe-Qualitäten und Ansprüche nicht mehr akzeptabel sind. Klavieraufnahmen gibt es unter anderen von Tatjana Nikolajewa und Amadeus Webersinke. Die durchweg schön und empfindsam gespielten Werke können doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß viel Mühe um die Deutlichmachung thematischer Vorgänge unnötig wäre, wenn die Kompositionen auf dem Cembalo gespielt würden. Keine Mühe beim Durchhören aller Stimmen hat man bei der einzigen Cembalo-Aufnahme durch Hans Pischner. Obwohl die Klavieraufnahmen jüngerer Datums sind (1974 und 1977), konnte das Cembalo plastisch und variantenreich in der Registrierung aufgenommen werden (Aufnahme von 1968). Die Kontraste sind aber auch bei dieser Aufnahme zu drastisch vergrößert: Die 4. Sinfonia zum Beispiel erklingt in einer vollstimmigen 16-Fuß-Registrierung. Die notierte Klangrealisation entspräche dabei (beim Gebrauch des 16-Fuß- und des 4-Fuß-Registers) einer doppelten Oktavierung aller drei Stimmen gleichzeitig. Da die genannten Register auf dem verwendeten Ammer-Cembalo recht kräftig sind, haben sie auch nicht mehr nur klanschattierende Funktion. Das Cembalo verliert somit seine Eigenheit und wird zum orgel-ähnlichen Klangerzeuger im Sinne einer orchestralen Instrumentierung. Eine einwandfreie Einspielung der Inventionen und Sinfonien, leider auch noch vieler anderer Cembalowerke von Johann Sebastian Bach, die dem werdenden Cembalisten, Lehrer, Studierenden und Liebhaber eine Richtlinie sein kann, gibt es zur Zeit nicht! So müssen wir Bach und anderen Meistern seiner Zeit noch so manche „Vollendung“ in pädagogischer, interpretatorischer und aufnahmetechnischer Hinsicht schuldig bleiben.