

Bach und die französische Klaviermusik.

Von Wanda Landowska (Paris).

Es ist nicht leicht ein vollständiges Verzeichnis derjenigen französischen Werke zu liefern, die Bach bekannt gewesen sind. Aus Mizlers „Musikalischer Bibliothek“ wissen wir, daß Bach schon als Schüler in Lüneburg Gelegenheit gefunden hatte, sich mit französischem Geschmacke bekannt zu machen, indem er häufig der musikalischen Gesellschaft des Fürsten von Celle, die größtenteils aus Franzosen bestand, zuhörte. In den Handschriftensammlungen Bachscher Schüler finden sich zahlreiche Abschriften von Stücken des Louis Marchand, Clérambault, Corrette, Dandrieu, Nicolas le Bègue, d'Anglebert und anderen, die Bach zweifellos gekannt hat. In seinem schönen Buche »L'Esthétique de Bach« widmet André Pirro (S. 420—440) ein langes Kapitel den Komponisten und Virtuosen, die der große Kantor kennen konnte oder mußte. Und wenn Voltaire in seinen »Artistes célèbres du temps de Louis XIV.« nach Aufzählung von einigen zwanzig Malern kaum vier französische Musiker für erwähnenswert hält (Lully, Colasse, Campra und Destouches), so hat Sebastian Bach ihrer bedeutend mehr gekannt. Auch die Musik von Lully war ihm nicht fremd, und ihr verdankt er seine ausgesprochene Vorliebe für die französischen Ouverturen, für die sich damals allerdings ganz Deutschland, voran Telemann und Mattheson, begeisterte. Wir finden bei Bach Probestücke dieser Art in der Partita h-moll, in den Goldberg'schen Variationen, wo die Stücke überall Ouverturen betitelt sind. Durch Gerber

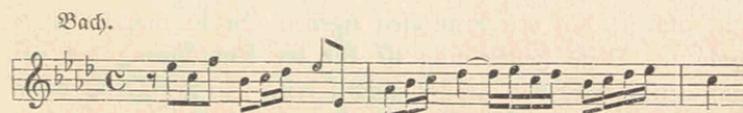
wissen wir, daß Johann Sebastian von Bewunderung für François Couperin — den Großen — durchdrungen war und ihn allen seinen Schülern empfahl. Obwohl Forkel und andere Couperins Ideen später als leicht und kraftlos aburteilten, enthielten seine Stücke doch zu viel Reiz, Noblesse und Anmut, zu viel melodische Schönheiten und harmonische Raffiniertheiten, als daß der Verfasser des „Wohltemperierten Klaviers“ nicht davon entzückt gewesen sein sollte, abgesehen davon, daß ihn doch auch wohl die zahllosen Geheimnisse interessierten, die der Clavecinist Ludwigs XIV. seinem Instrument abgelauscht hatte.

Es ist vielfach wiederholt worden, Bach hätte den Gebrauch der „Händekreuzung“ von den italienischen Clavecinisten übernommen. Nun gibt es aber zwei Arten von Händekreuzungen. Bei den Italienern ist es einfach ein äußerlicher technischer Effekt: während des Spieles die eine Hand die gefährlichsten Sprünge auf der oberen Klaviatur unternehmen zu lassen, was mit etwas gediegener Sauberkeit und Glanz auch auf unserem modernen Flügel ausgeführt werden kann. Bei den Franzosen hingegen spielen die Hände auf beiden Klaviaturen in derselben Höhe, was auf einem Instrumente mit einer einzigen Tastatur beinahe unausführbar ist. Diese letztere Spielart bezweckte keineswegs das Hervortreten irgendwelcher Virtuosität, sondern nur gewisse Klangeffekte durch enge Ineinanderverschlingung der Stimmen hervorbringen. Bach nun suchte selten Zuflucht zu Händekreuzungen nach italienischer Manier. Eine Ausnahme findet sich in den Goldbergischen Variationen, wo aber auch nur einige italienisch, die übrigen dagegen in französischem Geschmacke gehalten sind. Die sogenannten „Papillon-Variationen“, die Phantasie c moll, die Sinfonia h moll, die Fuge in F dur im I. Bande des Wohltemperierten Klaviers, die Fuge in A dur im II. Bande, das Präludium d moll in demselben Bande und das Präludium G dur im ersten liefern schlagende Beweise Couperinscher Schreibweise für gekreuzte Klaviaturen. Was die Gigue der ersten Partita (I. Teil der Klavierübungen) anbelangt, die zwar äußerlich angesichts der großen Seitensprünge der linken Hand

auf der oberen Klaviatur einige Verwandtschaft mit dem italienischen Genre aufweist, so ist ihr Charakter trotzdem französisch, da die Kreuzung hier nicht als „Blendwerk“ inmitten des Stückes vorkommt, sondern von Anfang an bis zum Schluß einen interessanten Klangeffekt zum Zweck hat. Derartige findet sich häufig bei Couperin, z. B. in den »Bagatelles« und dem »Tic-Toc-Choc ou les Maillottes«.

Was Bach an den Werken der französischen Clavecinisten ganz besonders reizen mußte, ist der süße und geheimnisvolle, durch eine summende Eintönigkeit genährte Wollaut, etwa in Stücken wie »L'Angélique«, »Les Sylvains«, »Les Amusemens«, deren köstlicher Charakter bei Bach lediglich in einigen seiner Präludien, aber auch in etlichen Tänzen, meistens in Couranten, wiederzufinden ist¹⁾.

Das Thema der Fuge in Asdur aus dem Wohltemperierten Klavier (II. Band) ist beinahe identisch mit demjenigen der Allemande aus dem ersten der Concerts royaux von Couperin:



In der ersten englischen Suite in Adur bietet das Präludium eine Variation der absteigenden Hexachorde, die man bei Marchand (la Vénitienne), bei Dieupart (Gigue) und bei Le Roux (Gigue) wiederfindet²⁾. In derselben Suite stoßen wir auf eine Courante avec deux doubles, und in der Suite in amoll sehen wir eine »Sarabande et les Agré-

¹⁾ Vergleiche die Courante aus der Partita in Bdur mit dem »Moucheron« von François Couperin. Man findet diesen Zug auch in den »Grounds« von H. Purcell, aber ich glaube nicht, daß Bach diese gekannt hat.

²⁾ A. Pirro führt in seinem Werke »L'esthétique de Jean Sébastian Bach« (1907) diese vier musikalischen Beispiele an (S. 430).

mens de la même Sarabande«, d. h. Lieblingsformen des François Couperin. Nicht allein sind die Titel den Franzosen entlehnt, auch Form und Zuschnitt sind französisch. Im ersten Buche der Couperinschen »Pièces« lesen wir »Courante et le dessus plus orné sans changer la Basse«, und weiter »Gavotte et les ornemens pour diversifier la Gavotte précédente sans changer de Basse«. Genau so verfuhr Bach in den oben angeführten Stücken.

Ein Leichtes wäre es, andere derartige Wendungen bei Bach aufzuweisen, die auf eine Verwandtschaft mit dem Clavicinisten Ludwigs XIV. deuten. Die von Bach verfaßten Abschriften der Klavierstücke von Dieupart und des »Livre d'Orgue« von Nicolas de Grigny, Organist zu Reims, beweisen hinlänglich, daß er mit diesen Werken innig vertraut war. In der „Kunst der Fuge“ wird der Kontrapunkt 6 von der Bemerkung begleitet »in Style Francese«. In anderen Stücken, wo es keine Anweisung gibt, verrät wenigstens der allgemeine Charakter zur genüge, daß sie ein und derselben Familie angehören, und zwar ist die Fuge in Ddur aus dem Wohltemperierten Klavier (I. Band) eine typische Overture, ebenso das Präludium g moll (II. Band). Die Präludien Fisdur und Asdur (II) gehören insofern dem »Style francese« an, als sie den den Franzosen eigenen »Style pointé« ausprägen. Diese Feststellung ist für die Ausführung der genannten Stücke von großer Wichtigkeit. In Frankreich hatte man eine ganz aparte Art, die »Notes pointées« zu spielen, indem man sie über ihren Dauerwert verlängerte und die folgende kurze Note bis auf ein Minimum reduzierte. Die modernen Pianisten haben aber gerade eine Neigung zum Verlängern dieser kurzen Note. Wenn ich nicht irre, empfiehlt Ferruccio Busoni in seiner Ausgabe des ersten Bandes des Wohltemperierten Klaviers geradezu, die Note, die der Note pointée folgt, nicht zu schnell zu spielen. Man muß nicht glauben, dies sei ein belangloses Detail, denn von dieser Art zu kadenzieren hängt der Charakter des Stückes ab. Wenn man die der Note pointée folgende Note nachläßt, verweichlicht man das Stück, gibt ihm das Gepräge einer

Schwerfälligkeit, einer deplazierten Tiefe, und entzieht ihm das hochmütig Schneidende, die schallende Pracht, die das eigentliche Wesen der französischen Overture und des Style francese bildete; Couperin legt auf diesen Tonfall besonderen Nachdruck, und somit hat die Ausführung von dem vorgeschriebenen Notenwerte abzuweichen. Er sagt: »L'usage nous a asservis et nous continuons . . . Mesure definit la quantité et l'égalité et Cadence est proprement l'esprit et l'âme qu'il y faut joindre« [Die Sitte hat uns daran gewöhnt und wir bleiben darauf bestehen: Takt bedeutet Quantität und Gleichheit — aber der Tonfall enthält eigentlich den Geist und die Seele, die man damit vereinigen muß¹⁾]. Und oft selbst dort, wo die Noten gleichwertig bezeichnet sind, pointierte man sie ein klein wenig, wie aus der Anweisung zur Allemande »La Laborieuse« von Couperin zu ersehen ist. Bei der Bewunderung, die die großen deutschen Musiker der französischen Musik und ihrer Ausführung entgegenbrachten, wäre es verwunderlich, wenn Bach sich das Genre pointé und dessen Schriftart angeeignet, aber dafür einen Vortrag zugelassen hätte, der für eine rundweg entgegengesetzte Ausdrucksweise eintritt.

Bach eignete sich bekanntlich auch die französischen Ornamente an. Eine Zeitlang galt es als Beweis eines besseren Geschmacks, die Verzierungen alter Musik lächerlich zu machen. Wahrscheinlich war es leichter sie zu verspotten als auszuführen. Man wollte uns weismachen, daß diese Verzierungen nur eine unvermeidliche Folge des dünnen Klanges des Clavecins wären. Glücklicherweise sind wir über diese Ansichten hinweg und wissen, daß in der Clavecinschrift die Verzierungen oft zum unersehbareren Ausdrucksmittel wurden und selbst dort, wo sie nur der Verschönerung galten, von äußerster Wichtigkeit waren. Der schönste musikalische Gedanke, der ungeschminkt und ohne Schönheitspflasterchen zu erscheinen wagte, war in den Augen der Herren vom 18. Jahrhundert trockenes Brot, leidige Kost für Gefangene. Es war dies eben eine Kunst, eine

¹⁾ Fr. Couperin, »L'Art de toucher le clavecin.« Paris 1717.

große Kunst, die hauptsächlich darin bestand, das Maß nicht zu überschreiten und durch überflüssigen Zierrat die Zeichnung nicht zu überbürden. Ein schöner Gedanke in den plumpen Händen eines Ungeschickten, der mit den Verzierungen nicht umzugehen wußte, wurde häßlich befunden im Sinne der Worte, die Diderot einmal sprach: „Schau diese schöne Frau in ihrem Morgenkleide an . . . in einem Moment wird ihre geschmacklose Toilette alles verderben.“

In dieser Beziehung waren die Franzosen unvergleichlich. Eine Menge verschiedener Verzierungen stand ihnen zu Gebote, die sie mit Fleiß und Lust ausübten. Es scheint, daß schon im 17. Jahrhundert Einwendungen seitens deutscher Kritiker hinsichtlich der französischen Ornamentik gemacht wurden, denn wir lesen in der Vorrede von Georg Muffat: „Diejenigen, welche mit Unbescheidenheit die Ornamente und Verzierungen der Franzosen verrufen, haben wahrlich diesen Gegenstand nicht genug aufmerksam geprüft. Sie haben sicherlich nie wahre Schüler des seligen Herrn Lully gehört, sondern bloße Nachahfer.“ Aber im 18. Jahrhundert wurden die französischen Ornamente in Deutschland sehr hoch gehalten. Im folgenden Jahrhundert wiederum beginnen die Vorurteile von neuem, und Forkel erzählt, Bach hätte eine gewisse Herablassung der Verzierungsgewohnheit gegenüber gezeigt; sein Irrtum wäre aber von kurzer Dauer gewesen und bald sei er zu einem reineren Geschmack, zu der Natur usw. zurückkehrt. Die Mehrzahl der Bachbiographen haben Forkels Anschauung aufgenommen und geraten in Entzücken über Bachs Enthaltbarkeit in der Ornamentik. An anderer Stelle¹⁾ ist bereits nachgewiesen worden, daß dieser Irrtum auf optischen Täuschungen beruhte, weil Bach die Ornamente nicht mit den üblichen Abkürzungen sondern in Noten auszusprechen pflegte. In den 49 Takten des Andante des Italienischen Konzerts hätte jenen zufolge Bach nur 16 Verzierungen vorgezeichnet: 14 durch Merkzeichen und 2 in kleinen Noten. Allein die richtige Zahl übersteigt 150.

¹⁾ Wanda Landowska, *Musique ancienne*. Paris, Mercure de France, 1909. S. 185—191.

Mit dem französischen Verzierungswesen war er sehr vertraut, insbesondere mit der Ornamentik von Couperin, und es ist wohl bekannt, daß er eigenhändig die Ornamententafel von Dieupart kopiert hat.

In dem Ornamentenverzeichnis, das uns Johann Sebastian im Klavierbüchlein von Wilhelm Friedemann hinterlassen, finden wir folgende Verzierungen:

a) Trillo *m*. Dieses Zeichen gehört ausschließlich den Franzosen (Couperin, Chambonnières, D'Anglebert, Le Bègue, Dieupart, Rameau). Die Italiener bedienten sich des *t*. Zuweilen gebraucht Bach das italienische Zeichen, auch kommt manchmal ein *tr*, *t m* oder *tr m* vor. Bei Couperin bedeutet dieses letzte ein andauerndes »Tremblement«.

b) Mordant *m*. Die Franzosen nannten es »pincé«. Bach gebraucht das nämliche Zeichen wie Couperin, während D'Anglebert, Rameau und Dieupart es anders notieren² und Kuhnau //.

c) Trillo und Mordant *m m*. Es ist das eine Zusammensetzung der beiden vorigen, die wir, anders bezeichnet, bei Couperin und Dieupart wiederfinden.

d) Cadence *m*. Dasselbe Zeichen führt bei Couperin und Rameau den Namen »double«.

e) Double cadence *m m*. Diese Zeichen nebst Realisierung hat Bach D'Anglebert entlehnt, mit einer bloßen Namensänderung (bei D'Anglebert »cadence«). Weder Rameau noch Dieupart bedienten sich seiner, und man muß es nicht verwechseln mit der »double cadence« bei Rameau, die dem »Trillo« und »Mordant« von Bach entspricht.

f) Double cadence mit Mordant *m m* oder *m m m*. Zusammengesetzte Verzierung.

g) Accent steigend [•] und Accent fallend [•]. Bei den Franzosen »port de voix« genannt. Bei Dieupart wird dieses Zeichen verkehrt markiert³. Bach hat es somit von D'Anglebert nehmen müssen, wo wir dasselbe Zeichen wiederfinden. Auch Rameau hat es sich angeeignet. Couperin gebraucht hier eine Note, die er mit der Hauptnote verbindet.

h) Accent mit Mordant $\overset{m}{\text{p}}$. Eine sehr geläufige Kombination der französischen Clavecinisten.

i) Accent mit Trillo $\overset{m}{\text{p}}$ oder $\overset{m}{\text{p}}$. Das zweite Zeichen findet man bei D'Anglebert und Rameau unter dem Namen »tremblement appuyé« mit derselben Ausführung.

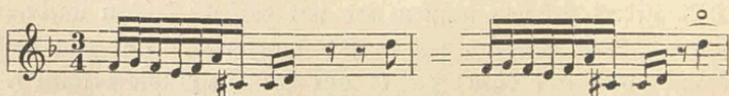
Diesen unvollständigen Verzierungen kann man noch hinzufügen:

k) Nachschlag ♩ oder ♪ . Dieses Zeichen ist auch bei Couperin zu finden für dieselbe Ausführung unter dem Namen „Akzent“, der aber nicht mit dem „Akzent“ von Bach zu verwechseln ist. Bachs Freund Walthers nennt den Nachschlag „Aspiration“ und gibt ihm die Zeichen \wedge und \vee . Aber auch hier darf man die „Aspiration“ von Walthers mit derjenigen Couperins nicht verwechseln.

l) Schleifer ♩ , ♪ . Dieses letzte Zeichen wird von den Franzosen als »tierce coulée« gebraucht.

m) Arpeggio } oder { werden von Chambonnières und Couperin angewendet, während D'Anglebert, Rameau und Dieupart sich entweder eines wagerechten — oder eines schrägen / Striches bedienen.

Ich will nicht länger bei der Ausführung dieser Ornamente verweilen, da das Bach-Jahrbuch im vorigen Jahre die sehr gründlich ausgeführte Studie von Edw. Dannreuther über den Gegenstand gebracht hat. Eines einzigen von ihm außer Auge gelassenen Ornamentes glaube ich aber hier erwähnen zu müssen, weil es französischer Abstammung ist, nämlich der »Suspension« O . Bach bediente sich niemals dieses Zeichens, sondern gab seine Ausführung in Noten an. Folgendes Beispiel aus dem Italienischen Konzert (Andante) wird genügen:



Was Bach weiterhin mit den Franzosen gemein hat, ist, daß er alle seine Verzierungen vorschreibt, ohne das Geringste der Willkür des Ausführers zu überlassen, wie es die Italiener zu tun pflegten. Er übertrifft sogar an Genauigkeit die französischen Komponisten, und zwecks Erleichterung der Ausführung gibt er die Mehrzahl davon in Noten, was ihm den berühmten Vorwurf Scheibes zuzog.

Dem Beispiele der Clavecinisten folgend gebrauchte Bach niemals die „Bebung“, dieses wesentliche Ornament des Klavichords, das auf dem Clavecin nicht möglich ist. Es scheint also, daß sich der Verfasser der Klavierübungen gar wenig aus den Hilfsquellen des Klavichords gemacht hat.

Es seien noch einige Beobachtungen über den Trillo formuliert, da ich hierin nicht immer mit Dannreuther übereinstimme.

Wie wir wissen, begannen die Italiener den Triller hauptsächlich mit der wesentlichen Note, die Franzosen hingegen mit der oberen Nebennote. Es ist somit klar, daß Bach, da er sich die französische Verzierungsweise angeeignet hatte, auch den Triller im französischen Genre ausgeführt wissen wollte. Diese Voraussetzung wird durch die Verzierungstabelle von Bach selbst bestätigt:



Indessen erwähnt nun der Verfasser der »Musical ornamentation« einige Fälle, wo man den Triller mit der Hauptnote beginnen soll, und zwar: a) wenn der Triller am Anfang steht, oder b) wenn der Triller nach einer Staccatonote oder nach einer Pause beginnt. Es bleibt uns aber unbekannt, worauf er diese Einschränkungen stützt, da Bach selber nie etwas darüber geäußert hat. Es ist im Gegenteil vielfach zu beweisen, daß Triller am Anfange eine geläufige Sache in französischen Stücken sind:

La Voluptueuse (Rondeau). François Couperin.
(Volume I, II^e Ordre).

usw.

La Triomphante. (Volume II, X^e Ordre).

usw.

Obige Beispiele stammen von Couperin, der in seinen Vorreden erklärt, „auf welcher Note auch ein Triller bezeichnet sein mag, stets ist er auf einem oder einem halben Ton darüber zu beginnen“. Und noch überzeugender ist folgendes Beispiel:

La Garnier. (Volume I, II^e Ordre).

usw.

Hier ist die erste Note als »appogiatura« gedacht, d. h. nicht nur beginnt das Stück mit einer Overtone, sondern sie wird dazu noch mit Nachdruck versehen. Selbstverständlich fehlen Beispiele nicht, wo das Trillo, mit der oberen Note begonnen, einem Staccato folgt:

La Flateuse.

Couperin
(Volume I, second Ordre).

usw.

Die anderen Einschränkungen: c) Wenn die Wiederholung einer Note thematisch ist, d) wenn die Melodie springt, und

somit der Triller den Teil eines charakteristisches Intervalles bildet, e) wenn die Bassbewegung durch Anfang des Trillers mit dem Hilfsston geschwächt würde, — allen diesen Einschränkungen gebricht es an zureichender Begründung; sie drohen nur Konfusion und unnütze Schwierigkeiten hereinzubringen. Ist es überhaupt denkbar, daß Bach, der dem Beispiele der Franzosen folgend mit der größten Sorgfalt seine Schrift überwachte, ohne das Geringste „der Willkür des Ausführenden zu überlassen“, der selbst in der höchsten Begeisterung nicht vergißt, die Ausführbarkeit seiner Stücke im Auge zu behalten, um seine Spieler zu ebenso peinlicher Genauigkeit zu zwingen, ist es denkbar, daß, nachdem er uns selbst seine Ausführung des Trillers gegeben hat, er gleichzeitig fünf Ausnahmen geschaffen haben sollte, die er eifersüchtig vor uns verborgen hielt? Somit ständen wir jedesmal, wo wir auf ein *m* oder *t* oder *tr* oder *tr---* stießen, einige Augenblicke verblüfft, um erst zu prüfen, ob nicht gerade hier einer von den fünf, kraft eines eingebildeten Gesetzes prohibierten Fälle vorliege? Ein Triller hätte dann aufgehört ein »Agrément« zu sein, er wäre fortan ein Fallstrick, ein Hinterhalt. So grausam kann Bach nicht gewesen sein.

Bekannt ist, daß die französische Tanzmusik merkliche Spuren bei Bach hinterlassen. Interessant ist es zu beobachten, daß er, der eine gewisse Schwäche für italienische Titel hegt, fast überall, wo ein Tanz vorkommt, sich französischer Worte bedient. Neben einer Fantasia, einem Capriccio, Concerto, Praeludium stehen Namen wie: courante, courante avec double, sarabande, les agréments de la même, gavotte, musette, passepied, bourrée, menuet, air, allemande, anglaise, loure, gigue, rondeau, polonaise, sarabande simple, sarabande double. Auch der Haupttitel der Tanzserien lautet französisch »Suite pour le clavessin de Mons. Bach« oder »par J. S. Bach«. Die Worte prélude, caprice, fantaisie stehen hier anstatt italienischer Ausdrücke. Schüler Bachs waren es, wie man sagt, die eine Serie seiner Tanzstücke die „französischen“ benannten, weil sie besonders fein und grazios waren. Die »Suites anglaises«, die man

einer Legende zufolge, nach der sie für einen reichen Engländer geschrieben sein sollen, so benannt hatte, sind zwar gewichtiger und imposanter, aber nicht weniger mit französischen Tänzen verwandt als die anderen. Dasselbe oder noch mehr gilt auch von den Partiten, wo wir echte, typische Ouverturen finden, z. B. die Sinfonie (Grave) in der Partita c-moll, von denen zu schweigen, wo der Titel allein den Charakter bezeichnet. Alles dies sind Werke französischen Ursprungs, durch die Pracht des Bachschen Genius zur höchsten Blüte entfaltet.

