

5. Als ein stummer Zeuge für die Verwendung des Dudelsacks im weihnachtlichen Gottesdienst darf der dieses Instrument spielende Engel an einem Kapitell im Kreuzgang der Abteikirche Ripoll (Katalonien) aus dem 12. Jahrhundert angesehen werden²⁴.

6. Der etwaige Einwand, daß der Dudelsack des 12. Jahrhunderts noch keine gesonderte Bordunpfeife hatte, wäre nicht stichhaltig. Vielmehr stellt sich der Dudelsack dieser Frühzeit als reines Borduninstrument mit nur 3 bis 4 Grifflöchern dar.

Während Peter Wagner ein denkbar scharfes negatives Werturteil über die Organa des Codex Calixtinus gefällt hat und meint, „daß unter den Discantisten des Codex Calixtinus keiner den Anspruch erheben könnte, als ein Meister seiner Kunst im Andenken der Nachwelt zu leben“²⁵, bewertet Anglès genau umgekehrt diese Organa nicht nur positiv, sondern äußert, sie (genauer gesagt einige von ihnen) überträfen „an Schönheit die zweistimmigen Organa des Pariser Magister Leoninus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts“²⁶. Das jüngste, von B. Stäblein (a. a. O. S. 360) gefällte Urteil ist dagegen wieder negativ. In Bezug auf „Ad superni regis“ spricht Stäblein von dem „Eindruck einer nicht auf der Höhe stehenden Kunst“. Und weiter: „Das sollte erst mit den Notre-Dame-Kompositionen grundlegend anders werden. Erst mit ihnen ging die Führung . . . an den frischeren und ungeschwächten Norden über.“ Auf die Ursache dieser Widersprüche in Werturteilen kann hier nicht eingegangen werden. Jedenfalls dürften die in diesem Aufsatz vorgenommenen aufführungspraktischen Interpretationen dazu beitragen, die Organa des Codex Calixtinus als vollwertige Kunstwerke erscheinen zu lassen.

Satzstrukturen der Klaviermusik im 18. und 19. Jahrhundert

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

« Il faut demeurer d'accord que les pièces faites exprès pour le clavecin y conviendront toujours mieux que les autres. »
(Fr. Couperin)

Nach einer Gegenüberstellung Franz Liszts soll der Klaviermusik innerhalb der Tonkunst die gleiche Bedeutung zukommen wie dem Stich in der Bildkunst. Dieser Vergleich zielt offenbar auf die Fähigkeit des Klaviers zur Reproduktion, standen doch „Bearbeitungen“ von Orchesterwerken, Operausschnitten, Liedern usw. im beherrschenden Vordergrund der Klavierabendprogramme wie des Publikationswesens der Liszt-Ära. Wie aber der Stich sich nicht bloß auf die Funktion des Nachbildens beschränkt, sondern daneben sich zu einer Kunsttechnik mit eigenen Gesetzen emanzipiert, so entwickelt auch die Klaviermusik eigene Darstellungsformen und Inhalte. Dürers Stiche sind ebenso wenig wie Bachs Klavierfugen bloße Nachahmungen noch Bearbeitungen. Gerade der Versuch der Übertragung ergibt ganz

²⁴ Vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, Abbildung 54.

²⁵ A. a. O., S. 172.

²⁶ A. a. O., S. 10.

evident, daß in beiden Fällen Inhalt wie Gestaltwiedergabe einen spezifischen Typus erwirken. Sein künstlerischer Rang wird nicht zuletzt dadurch bestätigt, in welchem Maße die Grenzen der eigenen Gesetzmäßigkeit gewährleistet bleiben. Überdies wurde in jüngster Zeit dank fortschreitender Vervielfältigungstechnik der reproduzierende Anteil in beiden Kunstgebieten immer geringer; Farbdruck und Schallplatte ermöglichen ein sehr viel näheres Verhältnis zum Original und haben aus dem häuslichen Musizieren das früher beliebte vierhändige Arrangement von Sinfonien u. dgl. ebenso verdrängt wie die Schwarzweiß-Nachbilder als Wand schmuck. Auge und Ohr wurden kritischer, und der Sinn für Originäres anspruchsvoller.

Trotzdem bleibt Liszts Zuordnung in einem allgemeineren Sinne für die Klaviermusik gültig: umfaßt doch deren Bereich insgesamt wohl ebenso viel Übernommenes wie Eigenentwickeltes. Gerade diese Dualität zwingt, den Zugang zu klavieristischen Strukturen durch Voraussetzungen einzuschränken. Denn es ist nicht zugänglich, Klaviermusik als eine in sich geschlossene Kategorie gegenüber anderer Instrumentalmusik abzugrenzen. Das ist für die Frühstufen, wo das Klavier (als Tasteninstrument im engeren Sinne) in den allgemeinen Bezirk des „di sonar“ oder des „di tastar“ eingeordnet blieb, noch weniger möglich als für spätere Stadien. Denn selbst als im selbständigen Spielstück (Präludium, Tokkata) eigene Satzstrukturen bereitlagen, wurden Formen wie die Suite, Fuge, Sonate usw. zunächst assimilierend übernommen, ehe sie als Klaviersuite, Klavierfuge oder Klaviersonate einen spezifischen Typus entwickelten. Dabei formt der Prozeß von der Nachahmung zur Individuation immer wieder allgemeine Instrumentalismen in spezifische Klavierdiktation um. Es kennzeichnet das Bewußtwerden dieser Verselbständigungstendenzen, daß sich die Mittel zur Einschmelzung etwa der primär orchestralen Ouvertüre und Sinfonie bereits im 18. Jahrhundert erschöpften, wogegen das Klavierkonzert schon in Bachs beispielgebender Fassung eigene Züge entwickelte. Außerdem begünstigte der Vorzug der Wiedergabe durch einen einzelnen Spieler die Beanspruchung des Klaviers in einem Umfang, wie ihn kein anderes Instrument aufzuweisen hat. Und schließlich wirkt noch die Unterordnung, zu der die Continuo praxis verpflichtet hatte, auch nach der Generalbaßzeit nachhaltig der Verbreitung eigener Spielformen entgegen. So steht die Gestaltung des Klaviersatzes immer wieder vor der Alternative, entweder die Struktur der Vorlage nicht anzutasten, wie im Klavierauszug, oder aber die musikalischen Inhalte in klavieristischer Neuformung wiederzugeben¹. Diese Aufgliederung erweist sich für die Darstellung klavierstruktureller Prinzipien als methodisch notwendig, denn nur so wird das Spezifische gegenüber dem Allgemeinen erkennbar und läßt sich mittels des Maßstabes der Übertragbarkeit am ehesten veranschaulichen.

Die Situation der Klaviermusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mag durch eine bisher nicht ausgewertete Äußerung Matthesons angedeutet sein, die sich in ihrem kritischen Vorbehalt gerade gegen die Neuerungen richtet, durch die die Klaviermusik sich jetzt mehr denn je von anderer Instrumentalmusik absondert: *„Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier mit gutem Beifall*

¹ Vgl. hierzu den Aufsatz des Verfassers *Übertragung und Umformung*, Mf XII, 1959, S. 274 ff.

zu setzen: *bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Hertzen. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Art der Gemüths-Bewegung, die nicht selten der Neid gebietet; ob man gleich sagt, ihre eigene Mutter sey die Unwissenheit. Die Frantzosen werden nun auch in diesem Sonaten-Handel . . . zu lauter Italienern; es läufft aber meist auf ein Flickwerk, auf lauter zusammengestoppelte Cläusulgen hinaus, und ist nicht natürlich*². Hieran interessiert vornehmlich die kritische Absage gegen das Entstehen klaviereigener Spielformen in einer bis dahin Streichern und Bläsern vorbehaltenen Gattung. Matthesons Einschränkung ist sogar besonders rigoros: „*Alles, was auf dem Claviere gespielt wird, theilet sich in zweierley Arten: in Hand-Sachen und Generalbass*“³. Seine Reaktion verschließt sich also dagegen, im Klavier mehr zu sehen als ein Werkzeug zum Studium, ein Hilfsmittel des Komponisten und ein Füllsel im Ensemble.

Gerade gegen diese Unterordnung richtet sich François Couperins Anspruch einer Autonomie: *« Cet instrument a ses propriétés, comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle pas ses tons, si les batements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages, qui sont la précision, la nétété, le brillant et l'étendue »*⁴. Es ist das unbestreitbare Verdienst Couperins, das Klavieristische gegenüber allgemeiner Instrumentalpraxis – und nicht nur der der Orgel – ebenso scharf abgegrenzt wie präzise bezeichnet zu haben. Niemals vorher sind Kompositionen, *„qui réussissent assés bien sur cet instrument“*, so eindeutig und klar charakterisiert worden: *„ce sont ceux ou le dessus, et la basse travaillent toujours“*. Und dieses *„travailler“* wird sogar noch genauer umrissen als *„joindre les parties lutées et sincopees, qui conviennent au clavecin“*. Gerade dieser letzte Hinweis trifft den eigentlichen Kern der spezifischen Klavierendiktion: das Miteinanderverbundene (luter = kitten) und das Nacheinandergespielte sollen eine Synthese bilden in einer Spielform, die geschlossene Akkorde und gleichzeitige Anschläge weitgehend ausschaltet zugunsten einer Umschreibung, die die einzelnen Töne zum Zusammenklang komplementiert⁵. Schon Couperins Schreibweise veranschaulicht dieses auflösende Detaillieren etwa in Begleitformen, wie sie auch im Thema von Bachs Goldbergvariationen (BWV 988) wiederkehren. Diese Technik verliert später die Genauigkeit der Schreibweise, ohne aber auf die effektive Bindung zu verzichten. Denn Philipp Emanuel Bach räumt ausdrücklich ein: *„Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan man zugleich mit der gantzen Harmonie liegen bleiben . . .*



² *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; Faksimile-Ausgabe Kassel 1954, S. 233 f.

³ a. a. O., S. 104.

⁴ *Oeuvres complètes*, hrsg. von M. Cauchie, Paris 1933, Bd. 1, S. 39 ff.

⁵ Das Komplementäre als wesentliches Prinzip der Klavieristik ist in vorliegender Arbeit als sich selbst ergänzende Klangumschreibung vertikal gemeint, während E. Kurth den Terminus vorwiegend als *„rhythmisches Ineinandergreifen der Satzstimmen“* verstanden wissen will, also als zeitliche Horizontale des Gegeneinander (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berlin 2/1922, S. 357).

man erhält hierdurch ausser der besonders guten Würckung eine leichtere und besser zu übersehende Schreib-Art“⁶. Hier schlägt Philipp Emanuel Bach eine Brücke zwischen zwei lange nebeneinander geübten Satzarten, der französischen Stimmen-differenzierung und der italienischen Figuration, wie sie schließlich als Alberti-Figur europäisches Gemeingut wird. Neu gegenüber dem früheren Schrifttum zur Klaviermusik ist aber hier die ausdrückliche Anerkennung der klanglichen Kontinuität bei solchen „Schleiffungen“. Selbst in der langsamen Bewegung – worauf Bach hinweist – ist dem in ein Nacheinander aufgelösten Akkordgefüge ein integrierendes Zueinander zugesprochen. Die Einzeltöne tendieren zum Klangkomplex, der auch vom Hörer als Ganzes adaptiert werden soll. Diese detaillierende Auflösung des Akkordganzen, ob arpeggierend oder figural-umschreibend, ist wohl das wesentlichste Spezifikum klavieristischer Satzgestaltung überhaupt.

Gerade in methodischer Hinsicht steht Philipp Emanuel Bachs *Versuch* Couperin sehr nahe. Gleich eingangs charakterisiert er die „zusammenhängende und propre Spiel-Art der Frantzosen“ damit: „die lincke Hand ist nicht geschont und an Bindungen fehlt es nicht“⁷. Ebenso wie Couperin beansprucht er eine Ausschließlichkeit in Satztechnik und Spielweise. Darum wehrt er sich gegen die Übernahme von „faulen oder gar Trommen-Bässen“; auch ihn erregen „Murkys und andere Gassenhauer“, weil hier „die lincke Hand bloss zum Poltern gebraucht, und dadurch zu ihrem wahren Gebrauch auf immer untüchtig gemacht wird.“ Schließlich läßt sein Unwille gegen „lauter Gehacke, Poltern und Stolpern“ erkennen, wogegen seine Vorwürfe sich im Grunde genommen richten: weil der Klavierspieler „alles ohne Unterschied vom Blatt wegspielen soll, es mag für sein Instrument gesetzt seyn oder nicht“⁸. Aus dem gleichen Grunde lehnt er sogar die „Singe-Arien“ ab, die zwar „zur Uebung des guten Vortrags geschickt sind, aber nicht zur Formirung der Finger“⁹. Dieser genaue Gegensatz zum oben mitgeteilten Zitat Matthesons entspricht völlig Couperins Forderung „*exprès pour le clavecin*“.

Aber auch der so viel deutlichere Nachdruck, mit dem Bach spezifische Klavierkunst abzugrenzen sucht, dringt nicht über einen beschränkten Kreis hinaus. Vor allem die Dilettanten bevorzugen weiterhin gerade nicht für Klavier konzipierte Literatur. Die zu ihrer Zeit verbreiteten *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* des beliebten Klavierpädagogen Antoine Bemetzrieder (Paris 1777) aus dem Kreise Diderots sehen noch ihren methodischen Schwerpunkt darin, den Schüler zur Stegreifübertragung der Harmonien in umschreibende Figuration alla Alberti hinzuführen, statt zu originaler Klavierliteratur anzuleiten. Auch im 19. Jahrhundert wird das Spannungsfeld der beiden rivalisierenden Prinzipien der Klaviermusik keineswegs ausgeglichen. Allerdings wird jetzt die Annexion klavierfremder Mittel mehr aus dem Ehrgeiz gefördert, das Klavier zum universalen Wiedergabemittel zu erheben (vgl. Beisp. 4). Robert Schumann geißelt solche Hybris aus nur zu berechtigtem Anlaß: „Das Klavier soll in seiner Weise, mit seinen Mitteln Massen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen und kann es, nur aber nicht, daß es

⁶ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Neuausgabe von W. Niemann, Leipzig 4/1920, S. 87 f.

⁷ a. a. O., S. 2 ff.

⁸ a. a. O., Vorrede.

⁹ a. a. O., S. 3 (§ 6).

wie ein *arrangiertes Orchestertutti aussieht, Tremolos in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl.*"¹⁰.

Aber auch wenn man diese virtuoson Grenzüberschneidungen ausschaltet, bleibt es notwendig, die beiden Strukturprinzipien beim Klaviersatz einander gegenüberzustellen. Darin soll keine wertende Absicht liegen. Bestätigt doch gerade das Nebeneinander von ausschließend individuellen wie von übertragbaren Satzformen nur um so mehr den Reichtum des Klaviers in seinen Aussagemöglichkeiten. So läßt sich Chopins *Prélude in c-moll* (Op. 28, 20) zwar in seiner geschlossenen Akkordik ohne Schwierigkeit in jede andere Besetzungsart übertragen — einschließlich des einzigen pianistischen Effekts durch den aufhellenden Nachklang im 13. Takt —, ist aber darum kein weniger echtes Klavierstück als die *c-moll-Etüde* (Op. 25, 12). Trotzdem sind die hier gewählten Mittel der Wiedergabe, die unmittelbar gegenständliche und die auflösend umschreibende Satzstruktur, nicht willkürliche Zutat, sondern dem Inhalt kongruent. Das zeigt sich besonders, wenn man die Spielformen beider Stücke untereinander austauscht: in umspielender Figuration verlören die festen Konturen des *Prélude* ihre plastische Strenge, und ohne ihren malerischen Faltenwurf erwiese sich die *Etüde* als melodisch wie harmonisch zu substanzlos für eine akkordische Wiedergabe.

Umschreibende Satzstrukturen beschränken sich nicht auf das sogenannte „Spielstück“, wo eine einzelne Ablauffigur im „*style d'une teneur*“ beibehalten wird. Vor allem im Durchführungsteil erster Sonatensätze gewinnen sie eine besondere Bedeutung, weil sich hier innerhalb dieser Form das eigentlich klavieristische am unmittelbarsten durchsetzt. In Mozarts Klaviersonate *C-dur* (KV 545) oder in Beethovens Klaviersonate *f-moll* (Op. 57) ersetzt figurales Wechselspiel die Durchführung, hier spielerisch rankend, dort emotional spannend. Dabei übernimmt die Spielfigur sogar die Funktion des motivischen Gegenstandes. Aber diese spielerische Ausrandung bleibt generell auf die Bezirke der Durchführung beschränkt, weil das Formgesetz der Sonate die Satztechnik in Exposition und Reprise zu schärfer profilierten Konturen verpflichtet. Das ausgesprochen klavieristisch konzipierte Spielthema wie zu Beginn von Beethovens Klaviersonate *G-dur* (Op. 14, 2) ist selten zu finden. So ist das erste Thema von Philipp Emanuel Bachs Klaviersonate *A-dur*¹¹ leicht für Orchester vorstellbar. Dem *Forte*-Beginn käme volle Besetzung zu, sogar womöglich noch mit Paukenmarkierung des ♪♪♪♪ , während die *Piano-Fortsetzung* nur von Streichern mit durchgehender Achtelbewegung der Bässe übernommen würde. Quantitativ gliedert zwar auch der Klaviersatz, bringt aber statt des

The image shows a musical score for the beginning of a piece. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The right hand starts with a chord of A major (A4, C#5, E5) in the first measure, followed by a series of chords: G#4-A5, F#4-G#5, E4-F#5, D#4-E5, C#4-D#5, B3-C#4, A3-B4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: A2, G#2, F#2, E2, D#2, C#2, B1, A1. A dynamic marking 'p' is placed below the first measure of the right hand.

¹⁰ *Gesammelte Schriften*, hrsg. von M. Kreysig, Leipzig 5/1914, Bd. I, S. 453.

¹¹ I. *Sammlung der Sonaten für Kenner und Liebhaber*, Nr. 4.

„Trommel-Basses“ ein Wechselnotenmotiv und lockert das *p* komplementär auf. Dieses Ausdünnen kann sich der Klaviersatz erlauben, bewirken doch die nachschlagenden Achtel der linken Hand kein retardierendes Synkopieren, weil sie in die Gesamtbewegung einbezogen sind. Ein ähnliches Verhältnis der Auflockerung durch komplementäres Zuordnen findet sich zu Beginn des Presto der Mozartschen Klaviersonate *a*-moll (KV 310) mit zusätzlicher Baßmarkierung bei Wiederkehr der Struktur im Forte-Bereich:

Ebenso begnügt sich in Beethovens Klaviersonate *f*-moll (Op. 2, 1) die Begleitung des ersten Themas mit drei nachschlagenden Akkorden. Die Reprise dagegen markiert jeweils die auf den Taktbeginn fallenden Melodiespitzen durch gleichzeitigen Eintritt des Begleitakkords; der Gewinn an Energetik wird aber dabei auf Kosten der klavieristischen Anpassung erreicht.

In vollgriffigen Akkordstrukturen ermöglicht die komplementäre Disposition dynamische Ausmaße, die durch gleichzeitigen Anschlag nicht zu erreichen wären. Der elementare Ausbruch in Takt 17 ff. von Beethovens Klaviersonate *f*-moll (Op. 57) verdankt seine bis dahin unbekannte Wirkung dem schnellen, überdies ataktischen Wechsel der Partien beider Hände, der den Dreiklangsaufstieg über zwei Oktaven, also den Tonraum des ersten Themas, in gedrängtester Fülle zusammenrafft. Und die klangliche Ausgestaltung des Hauptthemas aus dem zweiten Satz von Schumanns *C*-dur-Fantasie (Op. 17) bedient sich auch wieder dieser komplementären Verdichtung, um dem mehrfach wiederkehrenden Thema zu dynamischer Steigerung zu verhelfen. Diese Entfaltung vollzieht sich aber nicht durch quantitative Ausweitung der Register oder durch gehäufte Füllung, sondern lediglich durch die Spannung der komplementären Zuordnung beim Nacheinander der Anschläge beider Hände. Ganz unklavieristisch erscheint dagegen die massige, überladene „Apotheose“ des Luther-Chorals in Sigismund Thalbergs *Hugenotten-Fantasie*. Diesem Aufwand versagt sich die Kapazität des Klaviers

— und des Hörers —, weil hier die tragenden Hauptstimmen sich gegenüber den vollgriffigen Akkordwiederholungen nicht in dem Maße zu behaupten vermögen, wie der Blechsatz der zum Vorbild genommenen und allzu sklavisch nachgeahmten Partitur.

Ein weiterer, für die Formung der Satzstrukturen der Klaviersonate wesentlicher Unterschied gegenüber dem Spielstück liegt darin, dem Spannungsablauf durch häufigeren Wechsel der Spielformen gerecht zu werden. Eine großräumige Orientierung durch nur zwei Satzformen wie etwa in Schuberts Impromptu *As-dur* (Op. 90, 4) — umspielend im Hauptteil, akkordisch im Mittelteil — wäre im Bereich der Klaviersonate kaum möglich. Die dominierende Sechzehntelbewegung wie im ersten Satz von Schumanns Klaviersonate *g-moll* (Op. 22) ist ein seltener Grenzfall, bei dem das zweite Thema sich gegenüber dem unsteten Gesamttempo (*So rasch wie möglich — Schneller — Noch schneller*) kaum noch episodisch abzuheben vermag. Der klassische Sonatensatz bleibt dieser Nähe zum Spielstück fern. So werden etwa im ersten Satz von Mozarts Klaviersonate *C-dur* (KV 545) die begleitenden Albertifiguren schon nach vier Takten von nur noch andeutenden Stützbässen abgelöst. Die Gründe dieser ausgewogenen Disposition werden deutlich, wenn man die Begleitformen untereinander austauscht: dann verlören die Melodie der ersten vier Takte zu einer Begleitung von kurzen Akkorden ebensoviel an gesanglicher Kontinuität, wie die variative Fortspinnung über die Tonfolge *a—g—f—e* an schwebender Leichtigkeit, wenn man sie durch permanente Albertifiguren beschwerte.

Als Begleitmittel ist die Albertifigur im Klaviersatz zweifellos am meisten bevorzugt. Die häufige Geringschätzung ihr gegenüber ist nur zu berechtigt, wenn sie als bequemes Schema nur neben der Melodie herläuft, wie es in zahlloser Unterrichts- und Unterhaltungsliteratur der Fall ist. Aber bei subtiler Einordnung vermag sie sich als Zeichen außerordentlichen Klangsinn auszuweisen, besonders wenn sie sich zu exponierten Melodietönen als mittragende Stütze gesellt. Hier scheidet sich die Begleitpraxis des neueren Klaviersatzes vom früheren Basso continuo; was dort als Stimmführungsparallele verpönt war, dient hier aus klanglichen Gründen gerade der Intensivierung des Melodievortrags. Denn der vor allem in höheren Lagen begrenzt nachklingende, zudem nach dem Anschlag nicht mehr modifizierbare Klavierton gewinnt so von der Begleitung her eine größere Tragfähigkeit. Hugo Riemann klammert diese „aufgesetzten Oktavenlichter“ als Stimmführungsparallelen ausdrücklich aus, so daß „Fehler entfallen“¹². Dieser Nachsicht aber bedarf es beim neueren Klaviersatz nicht, weil er ja gerade darauf angewiesen ist, sein melodisches Profil durch den Begleitkomplex additiv zu verstärken. Eine solche Mithilfe liegt z. B. beim zweiten Soloeinsatz im langsamen Satz von Mozarts Klavierkonzert *D-dur* (KV 537) vor. Die Melodieverstärkung durch die Begleitpartie ist erst umspielend, bei der Wiederholung dann als durchklingende Parallele notiert. Der Hinweis auf solche echten Klangdispositionen gerade in Mozarts Klaviersonaten erscheint angebracht, um den seit Carl Reinecke¹³ immer wieder auftretenden Mißgriffen in der Vergrößerung des Mozartsatzes zu begegnen.

¹² *Große Kompositionslehre*, Berlin 1902, S. 192.

¹³ *Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavierconcerte*, Leipzig 2/1910, S. 27 ff.



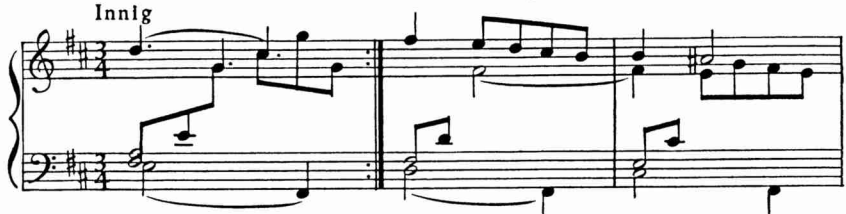
Die Ausweitung der Begleitfiguren über den Quint- oder Sextumfang hinaus ermöglicht dem Spielablauf um so breitere Ausmaße, wie der Melodievortrag es zuläßt bzw. die zu charakterisierende Situation es erfordert. Diese „komponierte“ Dynamik entrückt schließlich die Klaviersonate endgültig der Kammerosphäre; und beim lyrischen Klavierstück ist die gleiche Entwicklung zu beobachten wie bei seinem mehr virtuos gerichteten Antipoden, dem Spielstück (soweit sich Beispiele dieser Gattungen nicht ausdrücklich als instruktive Hausmusik ausweisen). Doch vollzieht sich diese Ausweitung nach rein klavieristischen Gesetzmäßigkeiten; deshalb kann Riemann kaum zugestimmt werden, wenn er dabei nach orchestralen Spuren sucht: „Das weitgriffige Arpeggio gibt dem Klaviersatz die volltönenden Wirkungen des Orchestersatzes besonders im piano“¹⁴. Die zwei Oktavenräume umspannende Begleitfiguration in Chopins Nocturne *cis-moll* (Op. 27, 1) ist keineswegs imitiertes Orchester, sondern rein klaviermäßige Ausnutzung einer tief und breit gelagerten Zone. Ihr leeres Dunkel soll sich erst in den beiden Anfangstakten ausbreiten, ehe die Melodie wie von weither aufklingt. Eine Übertragung dieser Satzstruktur auf das Orchester wäre nicht anders möglich als in engster Anlehnung an die Klavierfaktur, etwa durch tiefe Bläserquinten mit *pizzicato*-Ausführung der Klavierachtel von Bratsche und Cello, falls man sich nicht gleich der Harfe als des dem Klavier ähnlichsten Ersatzinstrumentes bedienen will¹⁵.

Eine nur natürliche Folge der weiträumigen Arpeggiokomplexe ist dann das Überfluten der Melodiezone durch die Spitzen der Begleitfiguren. Einer der feinsinnigsten

¹⁴ a. a. O., S. 213. — Ähnlich führt W. Gertler (*Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Leipzig 1931) den Schumannschen Klaviersatz auf orchestrale Vorbilder („Holzbläser allein“, „Fagott und Streicher“, „Hörner und Streicher“) zurück und hält es für „gerechtfertigt, zu leugnen, daß seine Klaviermusik aus dem Geiste des Instrumentes heraus erfunden sei“ (S. 34). Später (S. 102) folgert er dann: „Gerade weil der Klaviersatz Schumanns mit vielen Instrumentalwirkungen gesättigt ist, konnte er sich — ohne stilistische Veränderung — in den Kammer- und Orchestersatz erweitern.“ Dem steht aber nicht nur Schumanns Haltung (vgl. Zitat S. 13 f.) entgegen. Es bleibt auch fraglich, ob die Übertragbarkeit dazu berechtigt, allein von der Stimmführung aus das Primäre klavieristischer Strukturen in Zweifel zu ziehen, erst recht wenn zwar aus charakterisierender Absicht, aber mit spezifischen Klaviermitteln „Hörnergänge“ u. a. nachgeahmt werden. Gertler wird für diese umkehrende Orientierung wohl ebenso wenig Gefolgschaft finden wie für seine Feststellung gegenüber Schumanns größtem Vorbild Beethoven, daß er „eben nicht hammerklaviermäßig, sondern *cembalomäßig* schrieb“, und zwar auf die *Appassionata* bezogen (S. 101, Anm. 334).

¹⁵ Gegenüber dieser so häufig angewandten, typisch klavieristischen Strukturbildung überrascht das Zugeständnis Liszts: „Der beste Beweis dafür, daß Chopin seine Gedanken sehr wohl dem Orchester hätte anvertrauen können, ist die Leichtigkeit, mit der sich die schönsten und bedeutendsten für dasselbe übertragen lassen.“ (*Gesammelte Schriften*, Leipzig 1910, Bd. I, S. 7.) Chopins prototypische Klavieristik als generell leicht übertragbar zu bezeichnen, eröffnet unerwartete Rückschlüsse auf die eingangs dieser Arbeit genannte Parallele Liszts, die die Klaviermusik dem Stich in der Bildkunst funktional gleichsetzte.

Einfälle romantischer Klavierpoesie, das zweite Stück aus Schumanns *Davidsbündlertänzen* (Op. 6), bedient sich dieser Diktion ebenso genial wie einfach:



Wie hier der Sextvorhalt der Melodie in den umschlingenden Nonenakkord eingebettet ist, wie dann das auflösende *cis''* nach dem so isoliert beginnenden *d''* in das begleitende Arpeggio einsinkt, wie geradezu clavecinistisch genau die Bindungen ausgeschrieben sind, wie schließlich die Arpeggio-Spitze *g''* im 3. Takt in die Melodie hinübergeführt wird, — all das ist ein Zeichen, wie die immer mannigfaltigeren Komplementierungen noch unlöslicher ineinander verwoben werden. Dieses Einhüllen der Melodielinie in das sich immer mehr ausbreitende Nacheinander der Begleitung steht als Spielform in völligem Gegensatz zu Philipp Emanuel Bachs Prinzip, Melodie und Begleitung streng zwischen rechter und linker Hand zu sondern.

Die sich immer mehr ausdehnende Weiträumigkeit der nachklassischen Akkordfiguration ermöglicht, Neben- bzw. Durchgangstöne in den Ablauf einzubeziehen, wie in Chopins Etüde *F-dur* (Op. 12, 8) das Durchgangs-*g* in der durch vier Oktaven geführten Spielfigur *a-g-f-c*. Dieses Mittel will allgemein zunächst weniger linear beitragen als ein klangliches Supplement vermitteln, das dem *Acciaccatura*-Prinzip der Generalbaßzeit nicht unähnlich ist. Mehr als bloß klangliche Zutat dagegen will es bedeuten, wenn etwa Chopin in der Etüde *c-moll* (Op. 12, 12) die Spitzen seiner Begleitwellen gerade in diesem Durchgang *c-d-es* aufschäumen läßt, ist doch diese Spitzengruppe mit dem Melodiebeginn in der rechten Hand identisch. Damit wird die komplementäre Beziehung zwischen Hauptstimme und Begleitung noch dichter; eine ganze Tongruppe, die nachher rhythmisch profiliert als Thema auftritt, ist in den Begleitkomplex eingebaut, präludiert gewissermaßen in *nuce* über das nachher Eintretende. Ähnlich ist in Schumanns *C-dur-Fantasie* (Op. 17) nicht nur der monumentale Themeneinsatz mit der None in der vorausgehenden Figuration vorbereitet, sondern der für den ganzen ersten Satz zentrale Beginn *a-g-f* ist in die weiten Kurven der Begleitpartie einbezogen. Diese so breit ausmalende Struktur erfährt dann noch eine bedeutende Steigerung im zehntletzten Takt vor dem Moll-Mittelteil:



Melodie und Mittelstimmen sind hier im Klaviersatz mit unterschiedlichen Mitteln doppelt wiedergegeben: Die Figuration der linken Hand umfaßt neben der Parallele zur Melodie noch die in der rechten Hand durchgehaltenen Fülltöne, eine Entfaltung, wie sie der dreizehntaktigen Vorbereitung der chromatisch anrollenden Bässe allein zu entsprechen vermag.

Diese unschwer zu vermehrenden Fälle erfahren dann schließlich eine wohl einmalige Krönung in der gegenseitigen Durchdringung von Hauptstimme und Begleitung in Chopins *Prélude G-dur* (Op. 28, 3). Gegenüber Riemann, der „dessen Figurationsmotiv ein förmliches Motiv für sich“¹⁶ nennt, darf hier darauf hingewiesen werden, daß diese vermeintliche Selbständigkeit eine Transfiguration des Themas der rechten Hand in eine typisch klavieristische Umspielung ist:



Einzig die Überhöhung des letzten Melodieteils bleibt unberücksichtigt, um den Spielablauf flüssig spielbar zu belassen. Aber das ist zu geringfügig, um das Besondere dieser Konzeption zu beeinträchtigen: hier erreichen die gegenständliche klare Melodieführung und die aus gleichem thematischem Material geformte Ausrandung — fast scheut man sich, sie Begleitung zu nennen — eine letzte Stufe von geradezu idealer Analogie. Das Komplementäre wächst dabei zu einer auch gestaltmäßigen Integration. Die Genialität des Chopinschen Klavierismus wird vollends am Schluß dieses nur 33 Takte zählenden Klavierstückes bestätigt: hier löst die konsequent durch das ganze Stück beibehaltene Figur der linken Hand ihre Beziehung zum Thema. Sie scheidet zunächst den so kennzeichnenden Schritt *e-d* aus, ehe sie sich wie ein immer gestaltloser werdender Schleier in die höchsten Lagen verliert.

Das Primär-Klavieristische in diesem *Prélude* Chopins wird aber erst ganz evident, wenn man dagegen die äußerlich ähnliche, in der strukturellen Begründung aber völlig entgegengesetzte Situation im Finale von Brahms' Klavier-sonate *f*-moll (Op. 5) zu Beginn der Coda stellt:



(Die Weiterführung in der rechten Hand entspricht der vorhergehenden Diminution in der linken Hand allein.)

¹⁶ a. a. O., S. 225.

Hier bleibt die Unterstimme thematisch völlig gegenständlich, wird nicht Begleitfigur, sondern kontrapunktiert in der Diminution das Thema. Ebenso sind die vier diesem Beispiel vorangehenden Takte nicht vorbereitender Aufklang, sondern unmittelbarer Beginn. Das Thema läuft zunächst in schnellen Achteln ab, ehe die rechte Hand es in der ruhigen Kantabilität vorträgt, die ihm seit seinem ersten Auftreten als Mittelsatzthema (*Des*) dieses Finales zugemessen war. In demselben Satz heben sich aber von der unmittelbar gegenständlichen Stimmenführung auch an mehreren Stellen Überleitungspartien ab, die diese ersten vier Töne des Themas nun figürlich ausnutzen, wie bei der Vorbereitung zur Reprise:



Schon das harmonische Stagnieren dieses kanonisch verflochtenen Ablaufs wirkt so viel flächiger, das melodische Profil ist in umschreibendes Kreisen eingesunken, wozu das Bindepedal noch verschleiern beiträgt.

Nach diesen Andeutungen, einem ersten Versuch in dieser Richtung, wäre eine abschließende Definition vermessen. Aber wahrscheinlich versagen sich die Satzformen des Klavierismus überhaupt einer vereinheitlichenden Formel, weil die verschiedenen Funktionen in der Klavierpraxis zu zwiespältige Züge bedingen, als daß sie auf einem Nenner zusammenfaßbar wären. Dagegen ist auf die Frage nach den spezifischen Strukturen des Klaviersatzes eine Antwort nähergerückt: ihre individuelle Ausformung ist durch das Prinzip komplementärer Aufgliederung bestimmbar. Das trifft für das Auflösend-Umschreibende im figuralen Nacheinander ebenso zu wie für das Gestaffelt-Durchbrochene in akkordischer Wiedergabe. Darüber hinaus kann dieses komplementäre Zueinander für sich in Anspruch nehmen, nicht nur Hilfsmittel ad hoc bei der Wiedergabe auf dem Klavier zu sein, sondern eine ursächlich bedingte, klaviertypische Diktion. Sie kann sogar gestaltbestimmende Bedeutung gewinnen. Deshalb reicht vielleicht für den hier behandelten Zeitraum die Formulierung Friedrich W. Riedels nicht ganz aus, wenn er „Klaviermusik im eigentlichen Sinne“ als „auf einer Klaviatur spielbar“ definiert. Nur der Bereich der „stich“artigen Bearbeitung — d. h. der Musik für Klavier — begnügt sich damit, „die res facta den klanglichen und technischen Eigenschaften . . . anzupassen“¹⁷. Das Eigengesetzliche der originären Literatur aus dem Klavier zeigt aber darüber hinaus Strukturen und sogar Inhalte, die so wenig übernommen wie direkt übertragbar sind. Sie entsprechen gerade den Gegebenheiten eines Instrumentes, „das im einzelnen Klang so dürftig, in der Kombination sich so ungeahnt reich zu zeigen vermag“ (Schumann)¹⁸.

¹⁷ Artikel *Klavier* in MGG, Spalte 1098.

¹⁸ a. a. O., Bd. I, S. 233.