

Das Tokkatische

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

Die Tokkata gehört einer Epoche an, die ihre Werkformen nicht so eindeutig bezeichnete wie spätere Zeiten. Ursprünglich präludierendes Spielstück für Tasteninstrumente, weitet sie ihren Rahmen bis zu zyklischen Komplexen, wobei aber der Charakter des Spiel-Stücks dominant bleibt, wenn auch zunächst Klavier-Eigenes und Entlehntes nebeneinanderstehen und erst allmählich sich auf der gleichen Ebene des Spielerischen begegnen. Deshalb steht die formale Erfassung der Tokkata vor der kaum lösbaren Aufgabe, die vielfältigen Erscheinungen von der Spieltokkata, die bei den Venezianern den namengebenden Anfang bildet, über die Typen „*da sonarsi alla levatione*“ und „*di durezza e ligatura*“ römischer und süddeutscher Prägung bis zu den zyklischen Großbauten im protestantischen Bereich auf einen einheitlichen Nenner zu bringen. Hilfsbezeichnungen wie Tokkatenfuge, Tokkatenvariantenfuge usw. berücksichtigen vorwiegend die Entlehnungsformen, die im Rahmen der Tokkata Aufnahme fanden, aber nicht das eigentlich Tokkatische. Dessen Wesen wird am besten von Jeppesen charakterisiert als „*expansiv, zerstreuend, von zentrifugalen Kräften getragen*“. Seine Aussageform ist aus dem auf Tasteninstrumente gerichteten Spieltrieb gewonnen und verbleibt im Bezirk individueller Freizügigkeit. Das Tokkatische erhebt das Improvisatorische zum Prinzip, wobei das Einmünden in den Bereich einer geschlossenen Form zunächst eine zweitrangige Frage bleibt, die ja auch erst in den großen Zyklen der Spätzeit beantwortet wird. Kennzeichnend ist, daß das eigentlich Tokkatische gerade dann seinen typischen Charakter desto mehr verliert, je mehr die geprägte Form die ursprünglich willkürlich verlaufenden Konturen verbietet. Als einzige dem Klavier (Klavier und Orgel in vorliegender Arbeit als Einheit betrachtet) ausschließlich vorbehaltenen Werkgattung sind die Tokkaten stets Ausdruck reinsten Individuation; sie bilden in ihrem subjektiven Anspruch den vielleicht diametralsten Gegensatz zum repräsentativen Kollektiv in den Anfängen der französischen Orchesterouvertüre.

Das Urteil der Musikforschung ist zwiespältig. Während die Tokkata als Form insgesamt nur bedingte Anerkennung und oft Ablehnung fand¹, hat der Begriff ‚tokkatenhaft‘ seinen festen Platz im Vokabular der Darstellung der Klaviermusik vom San Marco-Kreis bis zu J. S. Bach, ohne allerdings bisher näher dargelegt zu sein. Die berechtigte Bezeichnung vieler Werke, die sich Präludium, Fantasie usw. nennen, als tokkatenhaft müßte folgerichtig zu einer beträchtlichen Erweiterung der Tokkatenliteratur führen. Zum mindesten aber darf wohl der Anspruch, den Begriff ‚tokkatenhaft‘ nicht ausschließlich auf Werke dieses Namens zu beziehen, keinem grundsätzlichen Widerspruch begegnen.

Zum Unterschied von der bisherigen, vorwiegend das Formale bevorzugenden Darstellung der Tokkata wählen die vorliegenden Ausführungen das Tokkatische selbst

¹ Spitta nennt die Tokkata eine Form (bei Besprechung Buxtehudes!), „die nur leicht und angenehm anregen will und überall in der Kunst ihre Berechtigung hat, wenn darüber die höheren Aufgaben derselben nicht vernachlässigt werden.“ Pirro glaubt gar bei Sweelinck eine „virtuosité sans frein“ feststellen zu müssen und verurteilt das Werk Merulos als „improvisation dévergondée“. Selbst Sandberger stellt „in der gesamten Tastenmusik des 17. Jh. einschl. Frescobaldi auch bezüglich eines korrekten Satzes sehr laxen Anschauungen“ fest.

zum Gegenstand und versuchen, seine klavieristische, gleichsam handwerkliche Bedeutung in einigen wesentlichen Daten herauszustellen. Der bewußt enge Kreis ist zunächst auf keine anderen Koordinaten bezogen als auf die Richtlinien des vorhandenen, allgemeingültigen Vokalsatzes und die Tendenz der selbständigen Entfaltung des Klaviereigenen. Deshalb bleiben auch die Ergebnisse der Diminutionspraxis und der Variationstechnik in die Voraussetzungen verwiesen, weil beide, wenn auch aus verschiedener Verknüpfung, an Vorlagen gebunden sind und zum Formal-Atetonischen der neuen Klaviersprache weniger Wesentliches beitragen.

In diesem Prozeß der Emanzipation der klavieristischen Diktion vom Vokalsatz beginnen die Venezianer grundsätzlich Eigenes zu entwickeln. Der neue Boden zeichnet sich mit fast systematischer Folgerichtigkeit zunächst in der neuen Aufteilung und Weitung des Klangraumes ab. Mit Hilfe des Laufes, der wohl elementarsten instrumentalen Bewegungsform, werden die Grenzpfosten der einzelnen Stimmlagen überspielt und die Ausmaße der Tastatur neu abgesteckt. In einem *Preambulum* aus Klebers Tabulaturbuch von 1524 (mitgeteilt bei Ritter, Adler, Frotscher u. a.) findet sich der Lauf noch eingebettet in die Grenzen der einzelnen Stimmenkategorie:

Beispiel 1



In Andrea Gabrielis „*Toccata del sesto tono*“ flutet die diatonische Bewegung über die Grenzen der Einzelstimme hinweg und führt einmal sogar den Lauf über vier Oktaven:

Beispiel 2

Dieser frühe Erfolg hat sicher manche Schwächen des Experiments: die klebenden, nicht einmal immer beachteten Harmonien, die ermüdende rhythmische Gleichförmigkeit langer Strecken im planlosen Schweifen des Auf und Ab; das freie Ausströmen der Kurven scheint geradezu profillos, es fehlt die phrasische Gliederung, Zäsuren sind zugleich Kadenzschnitte. Trotzdem bedeutet dieses stolze Gebaren der jungen Virtuosität für die Klavieristik zumindest den Gewinn des neuen Raumbewußtseins; zugleich mit der Trennung vom Ductus vokaler Stimmigkeit entsteht die spielgerechte Verteilung auf die Spielhälften beider Hände. Jetzt gibt es das Oben und Unten im Wechsel von Bewegungsstimme und Begleitakkord, wobei zwar äußerlich noch meist an der Vierzahl der Stimmen festgehalten wird. Merulos Liniengestaltung (Takt 19–21 der „Tocatta del decimo tono“)² hat mehr Wendungen, be-

Beispiel 3

reichert die Kurven durch rhythmische Belebung und unterbricht das Schweifen durch kleinräumige Verzierungen; der Lauf ist nicht mehr willkürlicher Selbstzweck und ordnet seine Bewegungsfreiheit unter gleichzeitiger Auflockerung der harmonisch starren Schwerfälligkeit. — Daß dieser entwickelteren Lauftechnik der Venezianer auch schon ein innerdynamisches Bewußtsein nicht fremd ist, erweist der Schluß einer Tokkata von Diruta, der dadurch seine methodischen Spielanweisungen im „*Transilvano*“ mit einem bemerkenswerten Wissen um die Gestaltungswerte dieser jungen Klavieristik belegt:

² Die leichte Zugänglichkeit zur Tokkatenliteratur läßt auf Fundortangabe der hier zitierten Werke verzichten.

Beispiel 4

Das wiederholte Erneuern der Linienenergie auf Grundton und Quinte gibt dieser Gesamtkurve eine Steigerung, die sie als geradezu monumentalen Abschluß empfinden läßt. Darüber hinaus liegt in diesen Ansätzen eine Anerkennung der harmonischen Immanenz, ebenso wie in den plagalen Widerständen des zweit- und viertletzten Taktes.

Diese Eckenbetonung der Laufansätze verstärkt Sweelinck in ihrer harmonischen Tendenz schon durch markante figurale Einschaltungen, wie am Schluß seiner Tokkata Nr. 19:

Beispiel 5

³ Die Wiederholung dieses Taktes bei Torchi (*L'arte musicale in Italia* Bd. 3) ist ein Irrtum. Die Wiedergabe bei Krebs (*VjMW* 1892) entspricht obigem Zitat.



Wie aber hier der viermal ansetzende Abstieg der Bewegungsstimme und die plastische Ruhe der Gegenlinie *g-a-h* am Schluß sich gegenseitig steigern, das zeigt schon Sweelincks weiten Abstand gegenüber den Venezianern. Durch ihn erhält die klavieristische Linienführung Formung und charakteristisches Gepräge. Der von den Italienern geweitete Raum (Sweelinck hatte ihn als Schüler Zarlinos an Ort und Stelle kennengelernt) wird nun durch ihn erfüllt. Vermag er schon aus den Mitteln des Laufes der diatonischen Bewegung sogar bei stillstehender Harmonie eine geformte Gestalt zu geben wie am Schluß der Tokkata Nr. 15:

Beispiel 6



(nicht nur Auf und Ab reflektieren einander, auch die Laufansätze sind in den Spiegel einbezogen), so werden seine Überlegenheit und sein Fortschritt gegenüber den Italienern erst recht sichtbar im organischen Einbau des Laufes in einen Gestaltungszusammenhang. In den Takten 48–55 seiner Tokkata Nr. 21:

Beispiel 7

Musical score for Example 7, consisting of three systems of two staves (treble and bass clef). Each system shows a complex rhythmic pattern in the treble staff, often with sixteenth-note runs, and a more static accompaniment in the bass staff. The piece concludes with a final chord in the bass clef.



wächst der Lauf vom motivischen Quintabstieg (mit retardierendem Echo!) über diatonisch ausgefüllte, sequenzierende Septimenquerstände zum großen Absturz über zwei Oktaven, der dann in kadenzierender Gegenbewegung (Quintversetzung!) wieder aufgefangen wird. So ist also die diatonische Bewegung, die bei den Italienern noch fast ornamentale Bedeutung hatte, bei Sweelinck zum gegenständlichen Substanzträger geworden. In der stärkeren Profilierung durch Betonung des harmonischen Fundaments, in der Motivbildung und vor allem in der Anwendung der Sequenz fand Sweelinck die Mittel, dem Schweifenden der italienischen Kurvenführung Inhalt und Ordnung gegenüberzustellen. Diesem Gestaltungsprinzip des „Organistenmachers“ bleiben seine Nachfolger verpflichtet, auch wenn sie seiner virtuosen Leistung nur zum Teil zu folgen vermochten.

Bei dieser inhaltlichen Anreicherung bleiben die spielerischen Kräfte in gleicher Weise dominant wie die gestaltenden. Die motivische Aufgliederung längerer Laufketten und ihre dementsprechende Verteilung auf die Spielpartien beider Hände (Bachs „*Chromatische Fantasie*“!) wird im Hochbarock zu einem selbstverständlichen Brauch. Am Schluß von Buxtehudes Tokkata *d* drängt eine lange Laufkonzeption noch einmal zusammen, was vorher in ruhigerer Form dem großen Abstieg entgegengesetzt war:

Beispiel 8



Die in der Diktion gegebene Spielanweisung dient damit gleichzeitig der Artikulation, die für die virtuose Entfaltung ebenso göltig ist wie für die Wiedergabe des substantiellen Kerns selbst. Die früher bisweilen geäußerte Annahme, daß diese Absicht der Niederschrift durch den damaligen daumenlosen Fingersatz zu begründen sei, ist schon allein dadurch widerlegt, daß auch mit der Benutzung des Daumens keinerlei Änderung in der Diktion erfolgt. Weitere Beispiele erübrigen sich; nicht überflüssig ist leider der Hinweis auf Entstellungen, wenn klingende und sogar gedruckte Wiedergaben immer wieder auf diesen „Umstand“ glauben verzichten

zu können. Virtuoser Elan ist nicht die rechte Voraussetzung für deutliche Artikulation, die im Klaviersatz des Barock die vielleicht vollkommenste Wiedergabe erfährt.

Die zweite Komponente in der Entwicklung der tokkatischen Klavieristik ist die akkordische Figuration. Gegenüber der diatonischen Linienführung setzt sie sich erst viel langsamer durch. Bei den Venezianern und auch noch über Sweelinck hinaus ließ das Festhalten an durchklingenden Begleitakkorden eine harmonische Durchsetzung der Bewegungsstimme weniger wichtig erscheinen. Die primitivste Form der akkordischen Figuration ist wohl das eigentliche Arpeggio, gleich ob es nun als eine bloße Anweisung auftritt, die dem Spieler die Ausführung überläßt, oder ob der Komponist die ablaufenden Figuren der Akkordbrechung im einzelnen festlegt. In beiden Fällen ist der Vorgang des Arpeggierens sekundär gegenüber dem akkordischen Gefüge und seiner meist heraustretenden Oberstimme. Das Auf und Ab der sich folgenden Akkordintervalle summiert sich zwangsläufig zum Komplex. Dabei ist sicherlich erst spät (kaum vor dem Hochbarock) die Annahme berechtigt, daß mit dieser arpeggierenden Darstellung einer Akkordreihe auch eine innerdynamische Tendenz der Wiedergabe verbunden war, wie sie etwa Monteverdi in der Spannungsdichte seines Streichtremolo beabsichtigte. Eine entsprechende Interpretation des Arpeggio dürfte – wenn überhaupt – kaum vor Bachs „*Chromatischer Fantasie*“ berechtigt sein.

Aber auch die linear gerichtete Bewegungsführung kann nicht ohne akkordisch bestimmte Figuren auskommen; schon bei Sweelinck heben sich solche Partien ab, wie in der Tokkata Nr. 24:

Beispiel 9



Die Ansatzpunkte zu den diatonischen Bewegungen in den Beispielen 4, 5, 6 und 7 waren auch schon harmoniebezogen, aber jetzt tritt eine eigene, harmonisch bestimmte Linienführung neben die Lauffiguren und hebt sich plastisch davon ab. Daß an solchen Stellen die Begleitstimmen regelmäßig schrumpfen, zeigt den Grad der Bewußtheit der jetzt der Linienführung eigenen harmonischen Sättigung. Nach der bisher zugänglichen Tokkatenliteratur zu urteilen, scheint sich gerade bei den Süddeutschen eine Vorliebe für solche akkordischen Einflechtungen entwickelt zu haben. Schon H. L. Häbler unterbricht seine schweifende Bewegungsstimme gern durch ein Verweilen im harmonischen Raum:

Beispiel 10



Vollends aber J. K. Kerll entwickelt seine klavieristische Meisterschaft geradezu bis zur Artistik in der 5. Tokkata mit dem Untertitel: „*Tutta de salti*“ (vgl. Beisp. 21). Diese *Salti*-Technik bleibt seitdem ein fester Bestandteil der Klavieristik und hat in der Invention G J.S. Bachs ihren festen Platz in dessen Kompendium autochthoner Spielformen⁴. Ist in einem Falle wie dem so tokkatischen Präludium *d* aus Bachs „*Wohltemperierten Klavier*“ I verhältnismäßig einfach abzulesen, ob lineare Konzeption oder harmonische Entfaltung vorwiegt, so zeigt sich an dem anders gelagerten Höhepunkt in Muffats 12. Tokkata aus dem „*Apparatus organisticus*“ doch die weitmögliche Durchdringung des harmonischen Ablaufs mit linearen Impulsen:

Beispiel 11

Der tokkatische Impuls dieser Stelle wird außer durch die unvermittelten harmonischen Rückungen noch dadurch verstärkt, daß vorher erst die Figuren in beiden Händen einzeln ablaufen, ehe sie sich am Schluß dieses Mittelteils in der Gegenbewegung zur Monumentalität steigern.

Die Möglichkeiten der Akkordbrechung kannten auch die Virginalisten, von denen John Bull in der 12. Variation seines „*Walsingham*“ vielleicht am weitesten vordringt:

⁴ Man sollte Bachs Inventionen auch einmal daraufhin ansehen, wie in dieser genialen ‚Vorschule‘ die wesentlichen Spielformen der Klavieristik zusammengestellt sind.

Beispiel 12



Ihm gegenüber bleibt Sweelinck an den verhältnismäßig wenigen Stellen, die sich aus seinem Werk hierzu anführen ließen, dem strengen Satz verbundener. An einer Stelle in der Tokkata Nr. 24 gibt er neben der wiederholenden Terzbrechung die beiden Unterstimmen noch in der komplementär-rhythmischen Anlage, übrigens

Beispiel 13



eine Schreibart, die bis in den Hochbarock immer wieder zu beobachten ist, ohne daß daraus eine andere Absicht für die Wiedergabe gedeutet werden kann, als daß die Unterstimmen durchklingen sollen. Am deutlichsten hierin ist auch wieder J. S. Bach im Präludium C des „Wohltemperierten Klaviers“ I; selbst hier wirkt sich also der elementare Grundsatz der älteren Klaviermusik aus, den Begleitkomplex breiter zu zeichnen, den „Generalbaß“ in Satz und Wiedergabe zu unterstreichen, während die klassische und erst recht die romantische Klaviermusik gerade umgekehrt die Begleitung in spielerische Formen auflösen, wofür die Albertische Figur als symptomatischer Anfang genannt werden kann. Sicher gibt es zahlreiche Gegenbeispiele, aber das Grundsätzliche der Feststellung kann dadurch kaum berührt werden. Die Akkordumschreibung durch kreisende Figuren setzt sich am spätesten durch. Auch bei ihr steht die lineare Tendenz im Vordergrund. Eine hoch entwickelte Stelle bei Scheidt (in seiner Tokkata „In te Domine speravi“) zeigt die Vorherrschaft der linearen Einstellung nicht nur in dem Wechsel der Figuren der rechten Hand, sondern vor allem auch die einbezogenen Neben-(Wechsel-)Noten flechten in den Ablauf des vertikalen Akkordkomplexes eine Horizontale:

Beispiel 14



Die Pausen erweisen, wie für die genaue Niederschrift das Gesetz der Vierstimmigkeit noch beachtet wurde, obwohl es gerade in diesem Beispiel überholt war, da ja die vier Stimmen bereits in zweien enthalten waren. Mit dem gleichen Bewegungs-

impuls beginnt diese Entwicklung 12 Takte vorher in derselben Tokkata, die eigentlich erst am Schluß ihrer Formbezeichnung gerecht wird:

Beispiel 15



Die lineare Integrität ist nicht mehr „Profilation“ (Lach) im Sinne einer bloßen, diminutiven Auflösung der einzelnen Stationen harmonischer Fortschreitung, sondern eine eigengerichtete Kinetik des Instrumentalen schlechthin, auch wenn sie sich, wie hier und so oft, einer um-spielenden Verzierungsform bedient. Trotz E. Kurths Feststellungen erschwert sich auch unsere Generation diese Einsicht immer noch durch das Haften an einer Schwerpunktbetonung aus rhythmischem Symmetrieprinzip. Die höchste Entwicklung dieser akkordumschreibenden Figuration erscheint in Bachs Präludium c (Wohlt. Klavier I.), das überdies noch durch seinen Tiefpunkt im Adagio-Takt vor dem Schluß seine Verwandtschaft zur Tokkata besonders nachhaltig erweist.

Es sollen in dieser Skizze keine tokkatischen „Muster“ aufgestellt werden, aber eine schon verhältnismäßig früh — etwa seit Frescobaldi (vgl. Beisp. 26) — in der Tokkata auftretende und ihr seitdem verhaftete Spielfigur soll in diesem Zusammenhang genannt werden, die fast als eine Formel des Tokkatsatzes anzusprechen ist. Es ist jene fast stereotype Zusammensetzung von stufenweisem Anstieg und dreiklangsmäßigem Ablauf, wobei aber den einzelnen Dreiklangstönen das gleiche oder verkürzte Anstiegsmotiv vorangeht, wie in der 8. Tokkata von Froberger im Einleitungsteil:

Beispiel 16



Hier bleibt also die zum Motiv erhobene diatonische Folge dominant, die Basen der einzelnen Akkordtöne bilden gewissermaßen nur die harmonische Orientierung des Ablaufs, was in der Lautenmusik, aus der diese Figur zweifellos herzuleiten ist, nicht der Fall war. Die Möglichkeit, daß die Motiveinschaltungen nur zu Nebennoten absinken und fast nebensächlich werden, ist am Beginn von Bachs Klaviertokkata D gegeben, wo die akkordische Summierung Ziel ist:

Beispiel 17



Damit war die endgültige Lösung der Klavieristik vom Vorbild des vierstimmigen Satzgepräges ermöglicht. Nahtstellen im Nebeneinander von Alt und Neu lassen in verschiedenen Abschnitten der Entwicklung erkennen, wie sich die neue klavieristische Diktion immer wieder freimachen muß. An Sweelincks Fantasie Nr. 12, die eine der Tokkata durchaus adäquate Klaviersprache zeigt, ist dieser Vorgang schon ablesbar:

Beispiel 18

Aus zwei sich motivisch ablösenden Stimmen wird in der Verdichtung des Ablaufs eine, in der aber die duale Funktion weiterwirkt. Die Beschränkung auf insgesamt drei Stimmen – nicht einmal Pausen! – unterstreicht den doppelten Inhalt der Oberstimme, die nun in sich selbst die vorherige Doppelung im Korrespondenzverhältnis weiterführt. Mit diesem weiteren Schritt zur Bereicherung des linearen Ablaufs, der zur harmonischen Ausweitung der Linie noch die korrespondierende Motivführung hinzufügt, hat Sweelinck Möglichkeiten angebahnt, die gerade im barocken Klavierwerk eine vielfältige Entwicklung zeitigten. In seiner auch ins *Fitzwilliam Virginalbook* aufgenommenen Tokkata erscheint die Korrespondenz gleich in beiden Spielhälften ohne vorausgegangene Deduktion aus dem vierstimmigen Satz:

Beispiel 19

Diese Responsorialverhältnisse aber müssen sich auch später immer wieder gegen die Forderung strenger Stimmführung durchsetzen. So erfolgt bei Weckmann (Beisp. 20) und Kerll (Beisp. 21) die Zusammenziehung der Motivimitation in eine Einzelstimme immer erst, nachdem die Motive im Notenbild zunächst getrennt fixiert waren:

Beispiel 20

Beispiel 21

Die letzte Verschmelzung dieser Responsorialerscheinungen bietet dann schließlich wieder das Werk J. S. Bachs. Die Takte 20–22 der Invention Es:

Beispiel 22

stellen noch in leicht trennbarer Übersicht nebeneinander, was dann im Thema des Präludiums *a* (Wohlt. Klavier II.) zu nicht mehr lösbarer Einheit verbunden ist. Die Wellenform dieser Kurve mit der herausragenden Spitzenlinie *f-e-d*, der Mittelstimme *c-h-a*, die harmonische Funktion der fallenden Quarte und der steigenden Terz und ihr lineares Gegengewicht von fallendem und steigendem kleinen Sekundschritt, alle diese zusammenwirkenden Elemente ergeben eine Dichte der Aussage, wie sie nur im Zenit einer persönlichen Meisterschaft und in der Vollendung einer Epoche möglich ist. E. Kurth hat diese Erscheinungen bei Bach ausführlich interpretiert; daß eine ihrer Quellen, wenn nicht womöglich die Quelle, in den klavieristischen Linienformen zu suchen ist, dürfte nach den bisherigen Beispielen wohl angenommen werden können.

Kurth behandelt die Frage der Scheinstimmen vorwiegend an Bachs Solosonaten für Violine und Cello. Auch das Tokkatische liefert eine Reihe von Beiträgen hierzu, wobei auch wieder die Verflechtung sich bis zum Korrespondenzverhältnis steigert. Nachdem die früheren Tokkaten ausschließlich mit großem Akkordtutti, dann bei Sweelinck und Frescobaldi etwa auch schon imitatorisch begannen, mehren sich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die Fälle des Anfangs mit einer Passage. Zunächst ist es eine terrassenmäßig durch die Oktavlagen geführte Figur wie zu Beginn von Ritters „Sonatine“ (!):

Beispiel 23



Dasselbe Schema einer tokkatischen Initialie findet man in Bachs Klaviertokkata *g* durch 3 Oktaven absteigend – übrigens am Schluß wiederholt! – doch auch in seinen übrigen Klaviertokkaten kehrt es im Prinzip ähnlich wieder. Aber neben dieser Form der mehr spielerischen „Geste“ kann dieser einstimmige Anfang auch das ganze Gewicht melodisch-harmonischer Sättigung besitzen. So zieht Böhm das Pedal solo zu Beginn seines Präludiums *d* klanglich breit auseinander und füllt den sich weit dehrenden Raum der äußeren Einstimmigkeit, indem er die gegensätzlichen „Komplemente“ sich auch lagenmäßig noch voneinander abheben läßt:

Beispiel 24

Die hier vom Verf. gewählte Trennung der beiden Korrelate in der Niederschrift müßte, um halbwegs vollständig zu sein, zum mindesten noch die fallende Baßführung *a-g-f-e-d* usw. gesondert herausheben. Doch zeigt sich auch so schon die Gefahr, die eine solche Liniensezierung in sich birgt. Sie verleitet zu verführerisch dazu, das Organisch-Ganze ausschließlich als eine Summe von Teilen anzusehen. Der Spannungsverlust allein im klangräumlichen Sinne wird schon ganz evident, wenn man den Gegensatz der Legendistanz durch Herunterziehen der aufwärts gestrichenen Motive ausgleicht; dann würde sich sofort zeigen, daß die steigenden Dezimen und die fallenden Septimen der ersten Takte mehr sind als zufällige Nebenerscheinungen, nämlich dimensionale Spannungsträger dieses echt barocken Pathos. Als Zeugnisse der Volltönigkeit – fast möchte man von Vollstimmigkeit sprechen – erschließen sie erst jene weitgezogene Perspektive, die der Einzellinie ihre klangräumliche Tiefe ermöglicht⁵.

⁵ Zu entsprechenden Einzelheiten der ‚komponierten‘ Interpretation vergl. auch H. Hering, Die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik, im Bach-Jb. 1949/50. Ein Aufsatz des Verf.: Die Klaviertokkaten J. S. Bachs, erscheint im Bach-Jb. 1953

Es ist übrigens kein Zufall, daß alle hier angeführten Beispiele für Korrespondenzfälle in der Einzelstimme sich der sequenzierenden Fortspinnung bedienen. Die Fülle des Nebeneinander soll durch die Wiederholung sinnfällig plastisch in Erscheinung treten; in der Klavieristik des Hochbarock erscheint gerade das Bedeutsame im Sequenzmotiv, Höhepunkte schwingen darin aus. In der Breitenentwicklung sind diese Sequenzen gleichsam ein Gegenstück zur Schichtung einer Spielfigur, wenn sie sich in einzelnen Oktavlagen wiederholt (Beisp. 22, 24, 30).

Der Rahmen der vorliegenden Arbeit erlaubt nur Andeutungen. Die knappen Hinweise wenigstens flüchtig in einen größeren Zusammenhang einzuordnen, erfordert einen Blick auf die unmittelbaren Auswirkungen des Tokkatischen mindestens im Bezirk der fugierenden Formen. Es ist wohl unnötig einzuschalten, daß mit dem Tokkatischen hier nur eine einzelne Diktionsart des Klaviersatzes, eben die aus dem Spieltrieb erwachsene klavieristische Darstellungsmöglichkeit, gemeint ist. Das Klavier hat zu allen Zeiten so viele Stufen der sich anpassenden Unterordnung wie des eigenbestimmten Vordergrundes durchlaufen und ein solches Nebeneinander von spezifisch eigener Sprachgestalt und weitmöglicher Anpassung an fremde Satzformen umfaßt, daß seine Sonderstellung unter den Instrumenten nicht auf einen Nenner zu bringen ist. Der hier gewählte Ausschnitt des Tokkatischen erweist aber seine zentrale Bedeutung nicht zuletzt dadurch, daß es sich in Bezirken behauptet, die nicht primär spielerische Struktur besitzen. — Diese Synthese von Tokkatischem und Fugiertem (allgemeiner: von Autochthonem und Analogem⁶) zeichnet sich mit grundsätzlicher Bedeutung an zwei verschiedenen Phasen der Entwicklung ab, zum ersten Mal in der „durchkomponierten“ Tokkata Frescobaldis — selbstverständlich unter Ausschluß der „levatione“-Typen —, zum zweiten im Hochbarock.

Gegenüber den Venezianern zieht Frescobaldi die dort grundsätzlich getrennten Formteile, den improvisatorisch freizügigen und den imitatorisch gebundenen, zu einer Einheit des Ablaufs zusammen. Seine Tokkaten sind nichts weniger als Zyklen aus heterogenen Teilen, vielmehr Folgen von Durchführungen, deren Motive meist neu sind, teils aber auch variierend aus dem Vorherigen entwickelt werden. Dabei gelingen ihm Bildungen rein klavieristischer Struktur, er beschränkt den Begleitkomplex auf Füllstimmen, und vor allem die imitierten Gebilde des Motivs haben durchaus klaviereigenes Gepräge. So in der 10. Tokkata des 2. Bandes (Pidoux-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag):

Beispiel 25



⁶ Diese Bezeichnungen wurden wohl zuerst von Fr. Dietrich angewandt: Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel. (Bach-Jb. 1931)



Das Nebeneinander von tongetreuer Imitation und freier Fortspinnung ist hier für Frescobaldi ebenso charakteristisch wie die Kurzlebigkeit seiner Motive, deren Durchführung selten weiter ausgedehnt ist als in vorliegendem Beispiel, das überdies auch noch in einen so frühzeitigen Stillstand einmündet. Begründet doch Frescobaldi selbst in der Vorrede die vielen Kadenzhaltepunkte als Möglichkeiten des Abschlusses oder gar der Wiedergabe bloß einzelner Teile. Diesem losen Aneinanderfügen entspricht auch Frescobaldis Verzicht auf zentral bedeutende Themen, deren gelegentliches späteres Wiederauftauchen mehr dem Zufall überlassen bleibt, als daß es einer formalen Absicht entspräche. Es ist erstaunlich, wie Frescobaldi als Grandseigneur der Virtuosität die Bewunderung des musikalischen Europa zu erregen vermochte wie wenige und doch bei aller Eleganz seiner Einfälle in seinen formalen Versäumnissen so viele Wünsche gerade in seinen Tokkaten offen ließ. Die Gründe für den Abstieg der Orgelmusik in Italien liegen z. T. schon in der Ausprägung ihres Höhepunktes — denn das ist Frescobaldi ganz ohne Zweifel — beschlossen.

Entscheidend aber für die Stellung, die Frescobaldis Tokkaten in der Entwicklung dieser Form einnehmen, ist die bisher zu wenig beachtete Tatsache, daß gerade die spielerisch klavieristische Freizügigkeit in der Imitation bestimmend ist und nicht etwa die kontrapunktische Strenge. Der Anfang der 9. Tokkata des II. Bandes — Frescobaldi weist in einer Fußnote ausdrücklich auf den Schwierigkeitsgrad der Darstellung hin: „*Non senza fatica si giunge al fine*“ — macht das deutlich, wenn nach dem kanzonartigen Beginn die diminutionsartige Figur gleich tonräumlich auseinandergezogen wird und ihre diatonische Fortschreitung sich auf akkordische Basis umstellt; beide Motive beherrschen die ersten 9 Takte nebeneinander.

Beispiel 26



Der dann unvorbereitet sich anschließende Einsatz der „*salti*“-Stelle füllt vier Takte und wird dann wieder von diatonischer Bewegung abgelöst.

Beispiel 27



Das Vorbild Frescobaldis wirkt zwar in der Versettenliteratur nachhaltig nach, in der Tokkata selbst findet sich nicht einmal bei seinem bedeutendsten Schüler Froberger ein Befolgen dieser formalen Grundsätze. Dieser erhebt die Motivvariation in den einzelnen fugierten Teilen zum Prinzip und bekennt sich ganz eindeutig zum zentralen Thema. Die interessante Möglichkeit der Gegenüberstellung in der Durchführung eines und desselben Spielmotivs bei Frescobaldi (Beisp. 25) und bei Froberger (Beisp. 28) läßt den Abstand erkennen:

Beispiel 28



Auch ohne Einbeziehung des chromatisch absteigenden Gegenmotivs merkt man hier schon das Vorwalten der fugierten Grundhaltung: die „Interkalationen“ haben sich wieder von den tokkatischen Einleitungen, Zwischen- und Schlußteilen abgehoben. Gegenüber der bei Frescobaldi konsequent durchgeführten Verknüpfung zu einem „durchkomponierten“ Einheitsgebilde hat damit die zyklische Anlage wieder ihr Recht in Anspruch genommen. Geblieben ist aber die klavieristische Spielform der

Motive. Eine thematische Bildung wie das durchgangdurchsetzte Dreiklangmotiv in den beiden Beispielen ist aus der Klavierliteratur seitdem nicht mehr fortzudenken. Die eigentliche Ausstrahlung des Tokkatischen in den Formbereich der Fuge blieb dem Hochbarock vorbehalten. Es hängt zweifellos mit der sich allmählich abhebenden Auflösung des Klavieristischen in eine klaviereigene Sprachform im engeren Sinne und in eine orgelmäßige zusammen, daß diese Entwicklung überhaupt zu einem Höhepunkt gegenseitiger Durchdringung führen konnte. Andererseits ist aber auch die das Virtuose um seiner selbst willen ablehnende Haltung der mittel- und norddeutschen Meister die Bindung, die den Einbruch des Spielerischen nicht zu einer formzersetzenden Gefahr werden ließ. In diesem Sinne kann J. S. Bachs große Klavierfuge in *a* mit dem lapidaren Akkordpräliudium als Beispiel für die Verschmelzung von tokkatisch-klavieristischer Abrundung der Sprache und formalstrenger Abrundung im Geiste der Fuge gelten. Umfassender als etwa Buxtehudes zweifellos auch für Cembalo geschriebene Tokkata *G* mit dem Fugenthema:

Beispiel 29



und monumentaler in der Anlage als die wahrscheinlich früher geschriebene Klavier-tokkata *e* J. S. Bachs, stellt diese Fuge nahezu den ganzen Sprachschatz der Klavieristik heraus:

Beispiel 30

Schon das Thema verschmilzt den Kern der herausgehobenen Ecken mit der sie verbindenden Einkleidung zu einer Einheit, deren Ganzes mehr ist als die Summe der einzelnen Gestaltungsmomente. Die lineare Intensität im melodischen Eigenleben des ganzen Ablaufs ist etwa im Auffangen des diatonisch sequenzierenden Abstiegs durch die weit ausschwingende und doppelt ansetzende Dreiklangsfigur

oder im ausgeglichenen Gegeneinander von Aufstieg und Fall der kleinen Zwischenglieder erkennbar. Trotz überwiegend diatonischer Fortschreitung ist die harmonische Sättigung der Linie ohne weiteres ablesbar. Die beiden Kontrapunkte stellen gleichsam Stufen der entklavierisierenden Reduzierung dar: im ersten (Mittelstimme in Beisp. 30) fehlen die Sechzehnteldurchgänge, durch die abspringende liegende Stimme entsteht dabei eine ideelle Zweistimmigkeit; im zweiten Kontrapunkt ist die Linienführung nur noch auf die allgemeinste Markierung beschränkt, sein Verzicht auf klavieristische Struktur wird durch die Vorhaltsbildungen dem Harmonischen verpflichtet. Das gesamte Material des Fugenablaufs (198 Takte!) ist im Thema und seinen beiden Begleitern vorhanden, weder die Zwischenspiele noch die große Orgelpunktentwicklung am Schluß bringen neue Bildungen. Dreimal (Takt 44–50, 139–142 und 192–194) verzichtet das Thema auf seinen Begleiter und erscheint in kinetischer Steigerung mit einer Gegenstimme in Sechzehnteln. Dabei enthält die letzte Stelle noch eine interessante „komponierte“ Oktavverlagerung nach unten:

Beispiel 31



Sie entspricht der tonräumlichen Disposition der gesamten Fugenanlage. Der Vergleich mit dem Schluß des Orgelwerks gleicher Tonart, der ganz in freie Tokkatik einmündet, führt die formale Geschlossenheit und stilistische Bescheidenheit des Klavierwerks vor Augen, dessen wahre Virtuosität durch die irreführende Bezeichnung als „*Perpetuum mobile*“ (sogar Spitta!) keineswegs erfaßt worden ist. — In dieser Fuge findet jene Richtung des Tokkatischen ihren krönenden Abschluß, die das Spielerische in die Bezirke thematischer Arbeit führt, wo die Spielfigur auch zur geistig-inhaltlichen Substanz erhoben ist. Die andere Richtung, das Spielerisch-Umspielende, vollendet sich in den stillen Sätzen, am schönsten vielleicht im Mittelsatz zwischen den beiden Fugen der Klaviertokkata *fis*. Aber auch bis in die späten Orgelwerke Bachs flutet die Tokkatik wie ein unverminderter Kraftstrom; allein die figuralen „Interkalationen“ — um einen Begriff für die Frühzeit jetzt einmal sinngemäß umzukehren — in Bachs größter Orgelfuge *e* belegen das.

Mit dem Barock endet auch die Tokkata. Das Tokkatische als klavieristisches Gestaltungsmittel verlagert seinen Spielbereich in die neuen Bezirke des Konzerts und der Sonate, wo dem Homogenen des Klaviersatzes zunächst nur starre Formeln, vorwiegend im Begleitkomplex, zugestanden werden. Richtungsweisende Vorbilder der Gründerzeit wie die große Kadenz im V. Brandenburgischen Konzert, die gleichsam zwischen den Epochen steht, bleiben lange ohne Erben.