Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen

Bach, Johann Sebastian

Berlin, [ca. 1853]

urn:nbn:de:bsz:31-299845

Visual Library

Dorok 141

Auswahl

aus

SEBASTIAN BACH'S KOMPOSITIONEN,

zur

ersten Bekanntschaft mit dem Meister

am

Pianoforte,

veranstaltet von

ADOLPH BERNHARD MARX.

Eigenthum der Verleger.

Berlin bei C. A. Challier & Co.

Netto Preis 25 Sgr.

E.F. BIBLIOTHEK UNIVERSITÄTS

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK

Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Auswahl

aus

SEBASTIAN BACH'S KOMPOSITIONEN,

zur

ersten Bekanntschaft mit dem Meister

am

Pianoforte,

herausgegeben von

ADOLPH BERTHARD MARX.

Eigenthum der Verleger.

Berlin bei C. A. Challier & Cº

Netto Preis 25 Sgr.

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

VORWORT.

Das vorliegende Heftchen soll und kann im mindesten nicht die umfassende Bekanntschaft mit Bachs gesammelten Werken und den Ankauf derselben in der ruhmwürdigen Ausgabe, die wir Herrn C. Czerny und der Petersschen Verlagshandlung in Leipzig verdanken, entbehrlich machen; es wird vielmehr in der Hoffnung herausgegeben, dass es noch recht Vielen den Weg zeige und das Verlangen wecken nach jenem Goldschacht deutscher Kunst.

Im Verkehr mit vielen Kompositionsschülern (auch solchen, die schon als Musiklehrer gewirkt) habe ich erfahren müssen, dass nicht Wenigen bei achtungswerther allgemeiner Musikbildung Bach's Kompositionen noch ganz fremd geblieben, — dass viel Mehrern der Sinn derselben sich nicht erschlossen, — dass mancher redlich Strebende und nach andern Seiten glücklich Gebildete bei Bach noch nicht über die Anerkennung „der kunstreichen Harmonik und Kontrapunktik" und im Vortrag noch nicht über das korrekte, feste und fertige Spiel (allerdings die unerlässliche Grundlage) hinaus zu licht- und ausdrucksvoller Darstellung des tiefsinnigen Inhalts gelangt war. Dieser Standpunkt aber (über den selbst berühmte Virtuosen der neuesten Zeit nicht hinausgekommen sind, wenn sie den ihnen so wildfremden Alten in ihren Konzerten aufführten) ist kaum bei irgend einem Meister so unzulänglich, als bei Bach, da seinen Kompositionen die breite Spielfülle und der bestechende äussere Glanz moderner Werke mangelt und seine Idee unsern Zeitgenossen zu fern steht, um ohne die Vermittlung eines tief sinnvollen Vortrags zu innerlicher Auffassung und Lebendigkeit zu kommen. Gleichwohl ist Bach einer von den wenigen Komponisten, die dem Eingeweihten unerschöpfliche Freuden bieten und ohne deren Erkenntniss tiefe Bildung nicht gehofft werden kann.

Fand ich nun im Kreise meiner jüngern Freunde Anlass genug, eine innigere Bekanntschaft mit unserm Altmeister zu vermitteln: so konnte nicht unbemerkt bleiben, dass ein Haupthinderniss tiefen und liebeweckenden Eingehens in der Wahl der Werke liegt, an denen man mit dem Meister anknüpft. Sie fällt fast ohne Ausnahme auf „das temperirte Klavier"; dies soll das erste Werk sein, das man kennen lernt — und bleibt oft (wo nicht meist) auch das letzte.

Wem wäre der Ruhm dieses Werkes nicht zugekommen? welchem Kenner hätte man noch nöthig, den unaufzählbaren Reichthum der tiefsinnigsten, karaktervollsten, kunstreichsten Gebilde, von denen nicht eins dem andern gleicht und nicht eins das andere überflüssig macht, in Erinnerung zu bringen? — Aber daraus folgt noch nicht, dass eben hier das Verständniss des Meisters anzuknüpfen sei; es folgt vielmehr das Gegentheil daraus. Ein durchaus eigenthümlicher, durch ein Jahrhundert von uns getrennter Künstler muss uns und unsrer Denk- und Redeweise da am fernsten stehen, wo er sich und die Idee seiner Zeit am entschiedensten, eigenthümlichsten und reichsten ausgesprochen hat. Nicht an dem Fremden oder Fernen, sondern an dem uns Näherliegenden, unsrer Weise Verwandten ist, wie mir scheint, mit Erfolg anzuknüpfen. Dessen findet sich Manches im temperirten Klavier, Vieles und Vertrauteres in andern Sammlungen und einzelnen Gaben des Meisters.

Eine Auswahl in diesem Sinne wird hier geboten. Leichtere Werke Bachs (z. B. die Präludien für Anfänger) erscheinen nicht vielseitig genug, um in alle Richtungen und Weisen einzuführen und eine in solcher Rücksicht getroffne Auswahl — deren Bachs Zeitgenossen natürlich nicht bedurften — entbehrlich zu machen; abgesehen davon, dass ein Theil dieser leichtern Kompositionen, z. B. mancher Satz aus den Suiten, für das augenblickliche Bedürfniss beim Unterricht oder im Zeitgeschmacke verfasst, in der That seine Bedeutung und Lebenskraft verloren hat. Wahre Liebe und Verehrung hält nur am Ewigwahren und Ewiglebendigen; nur in diesem lebt ihr der Künstler fort und das Vergängliche und Vergangne, das jedes Menschenleben bringt, lässt sie dahinfallen wie Schlacken, dass das reine Erz heller leuchte.

Bei einer solchen Auswahl muss man darauf verzichten, jeder besondern Vorliebe oder Sinnesrichtung genug zu thun; jeder Bescheidwissende wird einige Lieblinge vermissen, — wie der Herausgeber selber. Von einer vollständigen Zusammenstellung des Vorzüglichsten oder Lehrreichsten — ohnehin sehr vage Begriffe — kann nun gar nicht die Rede sein; man müsste die Hälfte der gesammelten Werke abdrucken und damit der Verbreitung der Hauptausgabe eher hinderlich als förderlich werden müssen, eine Versündigung am Meister und an der Litteratur unsrer Kunst und ein Undank gegen die würdige Verlagshandlung. Es ist also so viel gegeben, als nächstnöthig scheint, aus unserm musikalischen Lebens-Kreis in den Ideengang Bachs überzuleiten und in dessen vornehmste Richtungen einzuweisen. Liedförmige Sätze, Figurationen, nachahmende, fugenartige Sätze, Fugen u. s. w. gewähren dem Spieler stets geistreiche Bethätigung, dem Kompositionsjünger und sonst tiefer Forschenden die Anschauung mannigfacher und bedeutender Kunstformen; — im Kreise derselben durften die zunächst für Orgel bestimmten Figurationen (No. 3, 7, 16) nicht fehlen. Wer sich in diesen leichtern und einfachern Sätzen einheimisch fühlt, der wird auch die andern, zum Theil grössern und fremdartigern Kompositionen sich näher gebracht und seinem Sinn bei liebevollem Beharren erschlossen finden. Sollte ich die nächsten Schritte von hier aus bezeichnen, so würde ich zuerst zur Bekanntschaft mit dem temperirten Klavier, dann mit dem vierten Bande der petersschen Ausgabe rathen, wenn auch im letztern die Aechtheit von No. 4. und 10, — so wie die des double und agrément zu den im vorliegenden Heft aufgenommenen Sarabanden zweifelhaft sein mag.

Gern versucht' ich nun, die mit Bach Unvertrauten in den Sinn und die Vortragsweise seiner Werke einzuführen, wenn dies nicht auf blos schriftlichem Weg und ohne sichre Voraussetzung von Formkenntniss und andrer Vorbildung eine hier durchaus unstatthafte Fülle der Mittheilung erfoderte. Ich beschränke mich daher auf einige ganz allgemeine Bemerkungen, die zunächst das Bedürfniss der mit Bachs Weise ganz Unbekannten in das Auge fassen. Weitere Auskunft über seine For-

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

men und deren Bedeutung findet man in meiner allg. Musik- und besonders in Th. II. der Kompositionslehre.

Der erste Blick auf Bachsche Kompositionen zeigt uns schon, dass in ihnen weder die Vollgriffigkeit, noch die breite Spielfülle, die weitgeführten Arpeggien, Läufer u. s. w. unsrer heutigen Klaviermusik eine Stelle gefunden haben, in denen ganze Massen von Tönen für einen Zug gelten, mithin in raschen grossen Würfen zusammengefasst, in sehr lebhaftem Tempo vorgetragen werden müssen. Selbst die spielvollsten Sätze (z. B. No. 12, 13, 9) stehen in dieser Hinsicht von unsern neusten, auch von den Beethovenschen Kompositionen dieser Gattung, weit ab und würden auch im rapidesten Tempo nicht den Glanz derselben erlangen. Dass aber in andern (z. B. in No. 1, 4, 14, 15,) die laufenden und sonst bewegtern Figuren ihre Bedeutung nicht durch bravourmässige Schnelligkeit erhalten können, ist schon durch ihre Beschränktheit auf engen Raum klar; als Bravourpassagen wären diese Figuren allesamt gering. Man darf aber nicht annehmen, dass ein Komponist etwas gewollt, was er nicht geleistet, sondern muss voraussetzen, dass er das, was er gegeben, auch gewollt hat und nichts Anders; man muss seinen Sinn in dem, was er wirklich gegeben, zu erfassen suchen. Schon hieraus folgt, dass der virtuosenmässige Vortrag, dieses Darüberhinfahren im möglichst raschen Tempo bei Bach nicht an seiner Stelle ist; noch mehr aus dem Folgenden. —

Soll nun ein so engbegränzter und darum schon der bravourmässigen Rapidität entzogner Satz (z. B. die Sechszehntelbewegung im Diskant von No. 1) irgend eine Bedeutung haben: so muss man sie in seinem Innern suchen. Und da findet sich denn, dass in diesen Sätzchen der feinste Sinn, eine eigenthümliche Empfindung, eine bald tiefsinnige, bald grazienhaftleichte Bewegung der Seele webt und uns zu einem ebenfalls in jedem Ton sinnvollen Vortrag reizt, der alle Mittel des Bindens und Stossens, des leichtern oder schwerern Betonens, des (mit feiner Zurückhaltung und Zurücklenkung in das Grundmaass der Bewegung anzuwendenden) Eilens und Zögerns wohlerwogen in Anspruch nimmt. Wenig hiervon hat, nach seiner stillen Weise, Bach angedeutet. Dass aber diese feinere, durch Noten und Kunstausdrücke doch nicht erschöpfend andeutbare Empfindung in ihm gelebt, muss man nicht blos bei ihm als wahrem Künstler voraussetzen; sondern es bezeugen dies auch überall (z. B. in No. 3, 6, 9, 16) eine Reihe einzelner Züge, — und noch vielmehr für den Eingedrungnen das Ganze! — die ohnedem unbegreiflich wären, es beweisen dies selbst für den Fremdern im Tonwesen die Gesangkompositionen des überall gleich tiefsinnigen Meisters.

Dass man hierin zu weit gehen, in die alten Tongedichte etwas hineintragen könne, woran der Dichter vielleicht selber nicht gedacht: wer wollte das leugnen? Aber aus Furcht davor sich nicht über das dürre Wort, über die todte Note hinauszutrauen, — sich und Andern wohl gar einreden wollen, alles tiefere Empfinden und demgemässe Darstellen sei den Alten fremd gewesen, sei moderne Sentimentalität: das ist nicht blos eine Verleugnung des Künstlerischen und Ewig-Menschlichen in den Alten und eine Vermischung der Begriffe von wahrer und überreizter Empfindung (Sentimentalität) sondern tödtet auch unter unsern Händen das Kunstwerk und endlich gar unsern eignen Kunstsinn. Es ist am Ende besser, in ein Werk etwas hineintragen, als nichts herausholen.

Das Zweite, was uns an Bachschen Kompositionen im Gegensatz zu den meisten neuern auffällt, ist: dass der Hauptgehalt meistens nicht in einer einzigen Stimme (der Hauptstimme, oder der Melodie, wie wir jetzt sagen) gegeben ist, sondern dass alle Stimmen daran wesentlichern Theil nehmen, als in der Mehrzahl neuerer Werke, dass jede Stimme Melodie, — und zwar eine selbständig und reich ausgebildete, — der Satz durchaus oder meistens polyphon ist. Und dies findet sich nicht blos in den Fugen, sondern auch in den einfachern Sätzen, z. B. No. 2, 3, 4 12, 13, 16. In dergleichen Sätzen erhält man — im Vergleich zu den homophonen, die nur eine Hauptstimme und Hauptmelodie haben — eine zwei-, drei-, vierfache Gabe; in jeder Stimme ist Leben, Sinn, Ausdruck — und zwar in jeder ein eigenthümlicher im Gegensatz mit dem, was zu gleicher Zeit die andern Stimmen geben.

Hieraus folgt, dass jede Stimme von abweichendem Inhalt ihren eigenthümlichen Ausdruck erhalten und durch den ihr angemessnen Vortrag von dem abweichenden Sinn der einen oder mehrern Gegenstimmen unterschieden werden muss. Es genügt nicht, dass eine Stimme hervorgehoben werde, wie etwa die Hauptmelodie eines homophonen Satzes vor der Begleitung; namentlich auch für die Fuge genügt es nicht, das Thema (obgleich es allerdings Hauptgedanke des Ganzen ist) durch stärkern Anschlag u. s. w. hervortreten zu lassen; der Vortrag muss den eigenthümlichen Sinn jedes Satzes in jeder Stimme herausstellen durch alle ihm zu Gebot stehende Mittel.

Schon diese Foderung ist nicht leicht zu erfüllen; noch schwerer ist aber die andre von ihr untrennbare: dass bei der Zeichnung der einzelnen Stimmen der Sinn, Zusammenhang, Fluss des Ganzen und dessen Einheit erhalten werde. Dies bedingt zuerst eine das Einzelne und das Ganze durchdringende und zusammenhaltende Verständniss und Fühlung, dann aber eine vollendete Unabhängigkeit der Hände — ja der Finger von einander, so dass die eine Hand stossen oder binden, stark oder schwach spielen kann in allen möglichen Abstufungen, während die andre das Gegentheil auszuüben hat; sogar jede Hand für sich allein fähig sein muss, entgegengesetzte Vortragsweisen gleichzeitig auszuführen, wie ein Blick auf No. 7, 11, 15, 16 beweist. Dies macht nicht selten ganz abweichende Fingersetzungen, Ablösung der Finger und Hände bei der Ausführung einer einzigen Melodie und in technischer sowohl als geistiger Beziehung gründliches Studium jeder einzelnen Komposition nothwendig. Aber der Reichthum des so in das Leben Gehobnen vergilt hundertfältig die aufgewandte Sorgfalt; in dem vielfachen innerlichen Reichthum ist ein nicht zu leerender Schatz für unsre Fortbildung und Freude gegeben.

Wer nun in solchem Sinn auffassen und darstellen will, muss, sobald das Technische überwunden ist, die verschiednen Gedanken, die in einer Komposition einander ablösen, erst abgesondert erfassen, dann beobachten, wie sich jeder vom andern karakteristisch unterscheidet, wie jeder bei den Wiederholungen gesteigert oder sonst verwandelt wird, endlich, wie das Ganze diese Einzelheiten verschmilzt und sich durch dieselben hindurch bald gesteigert bald gesänftigt zum befriedigenden Schlusse bewegt.

Einem andern, räumigern Orte muss ich befriedigendere Anweisung vorbehalten. A. B. Marx.

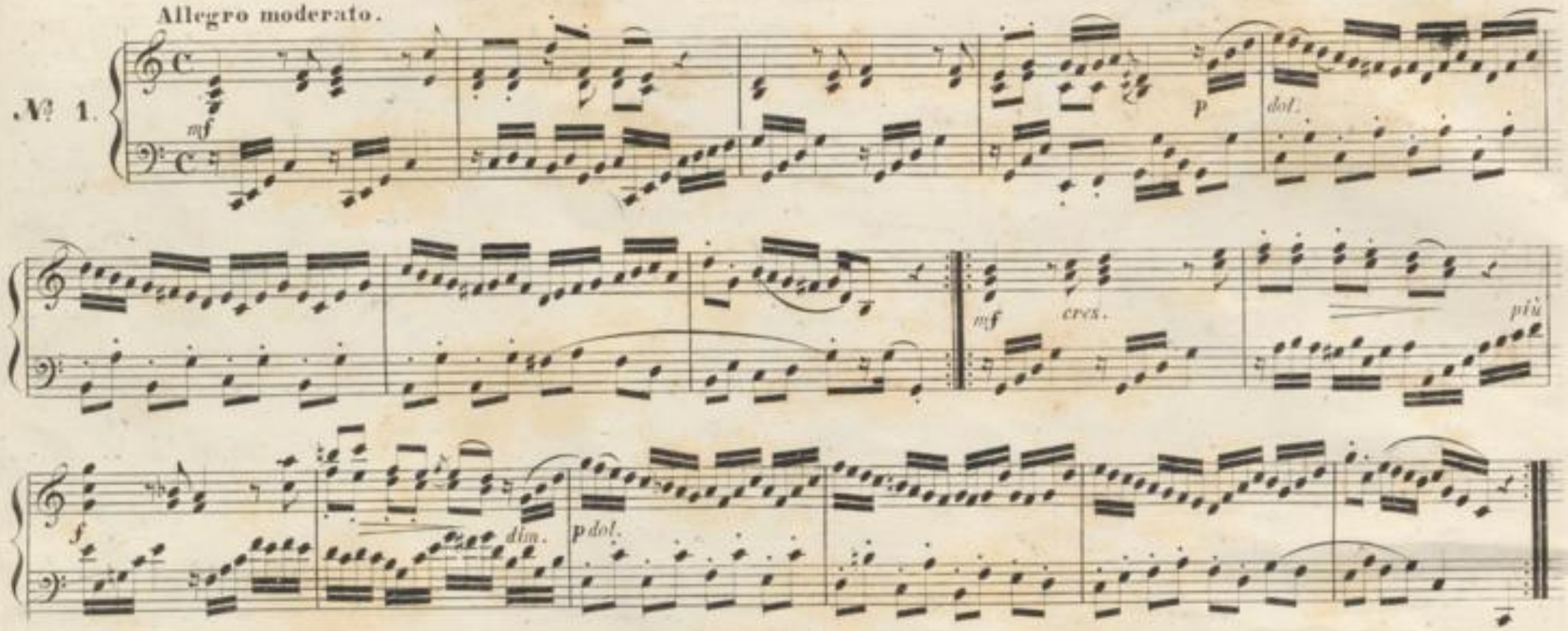
BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

Praeludium.

Allegro moderato.

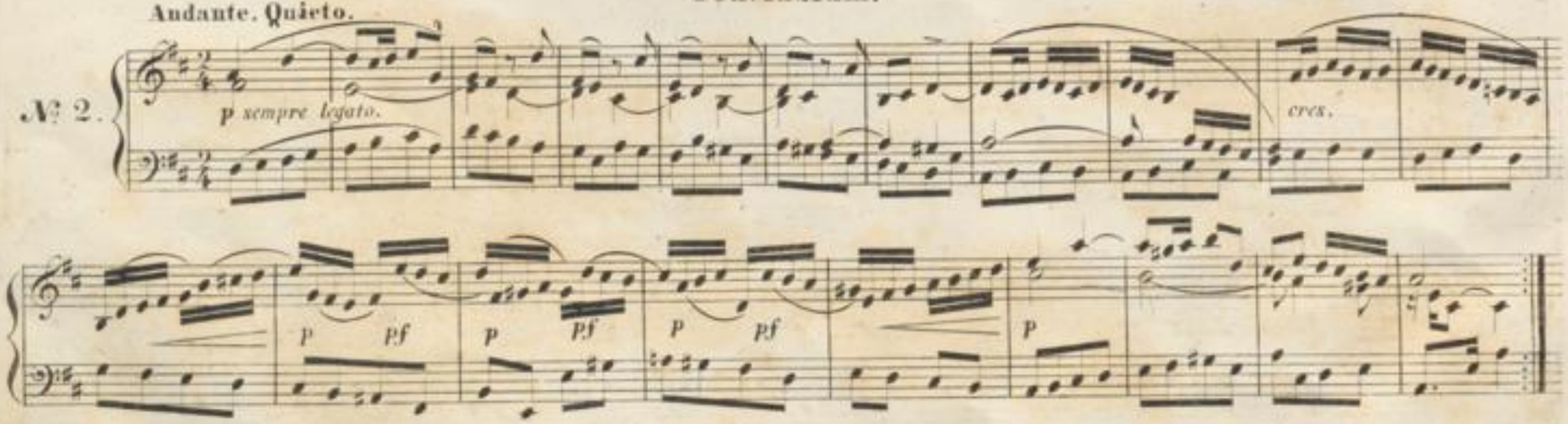
№ 1.

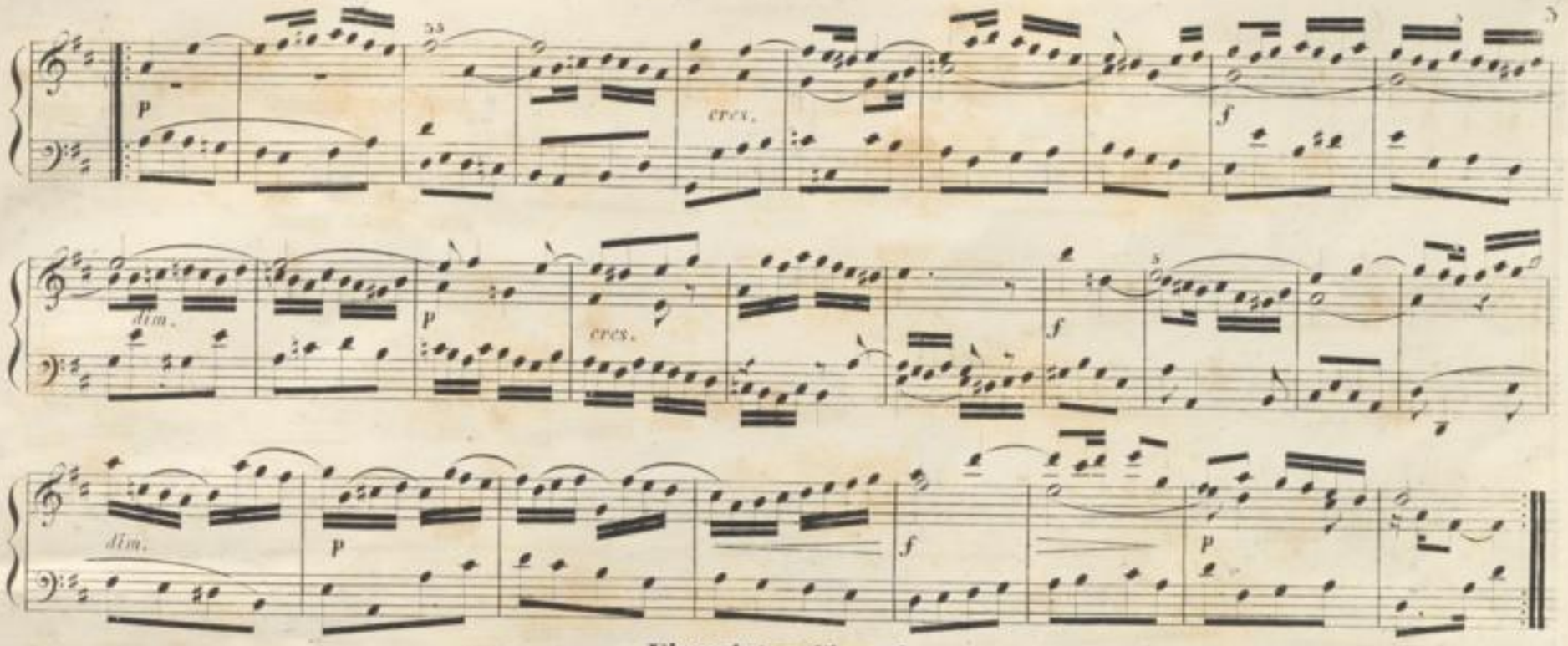


Praeludium.

Andante. Quieto.

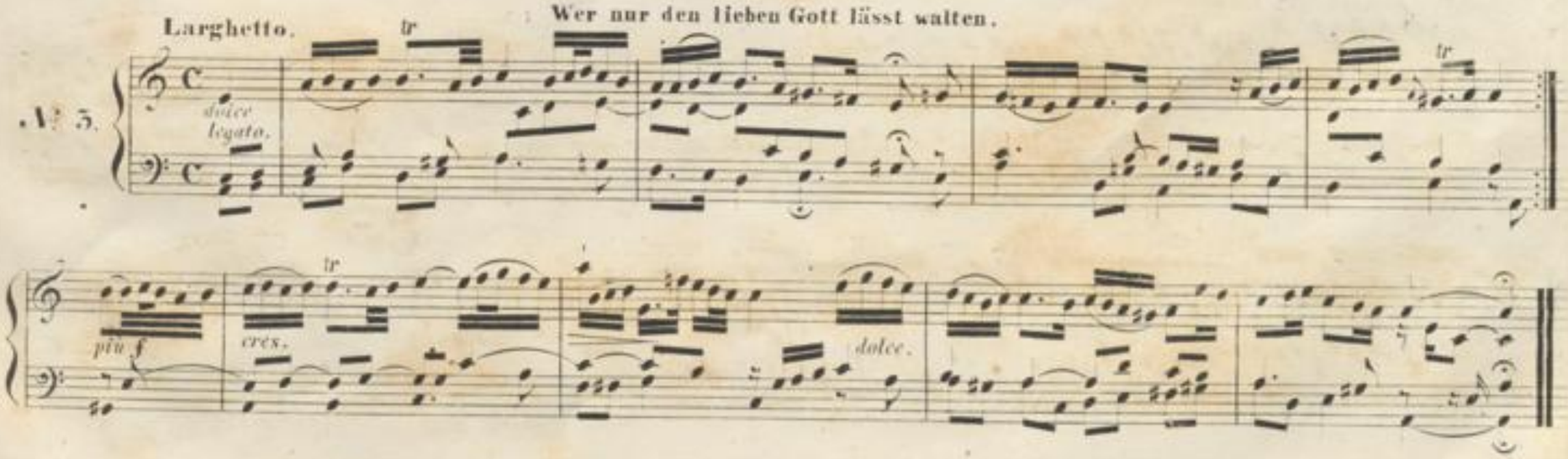
№ 2.



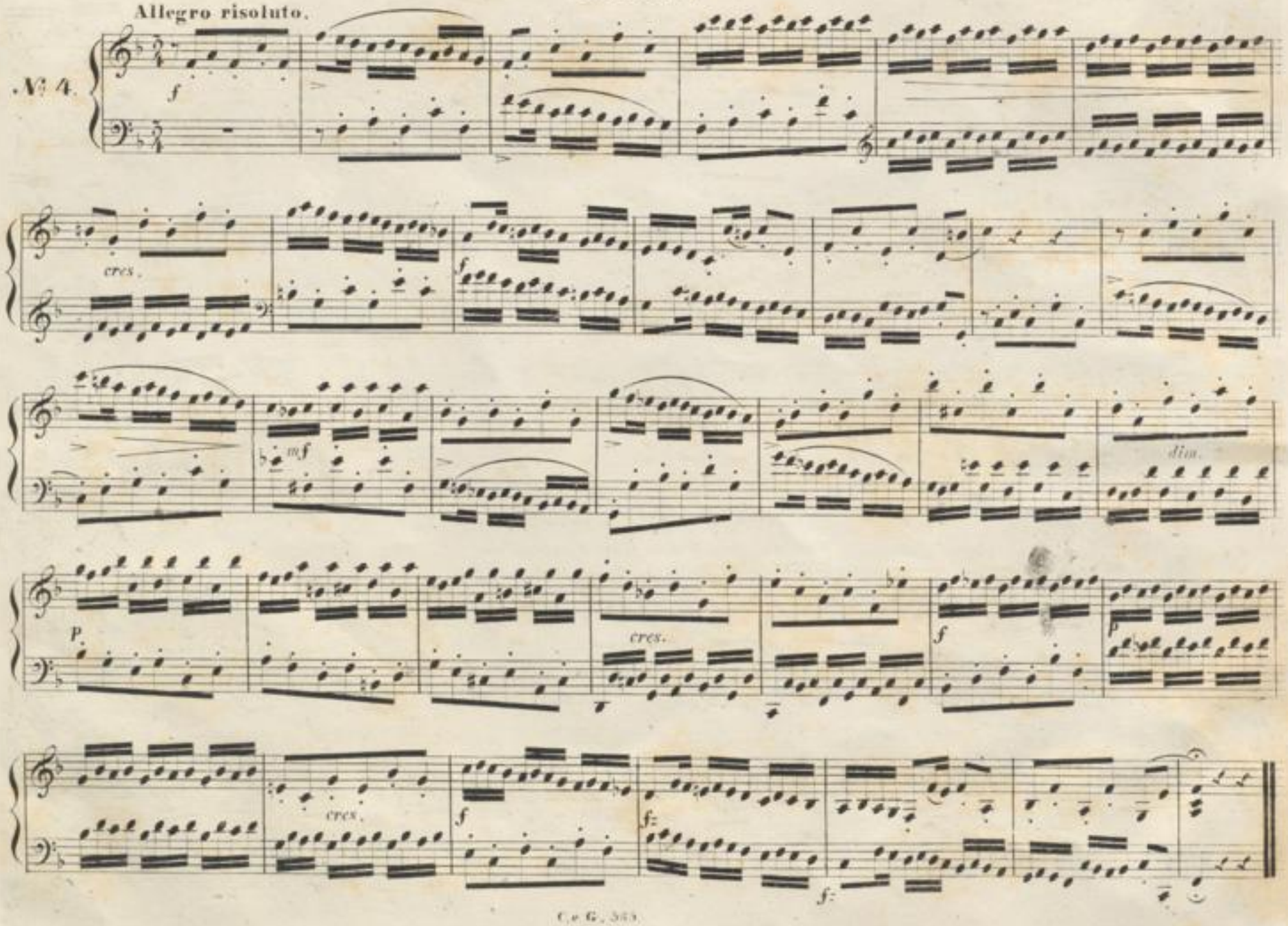


Figurirter Choral.

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

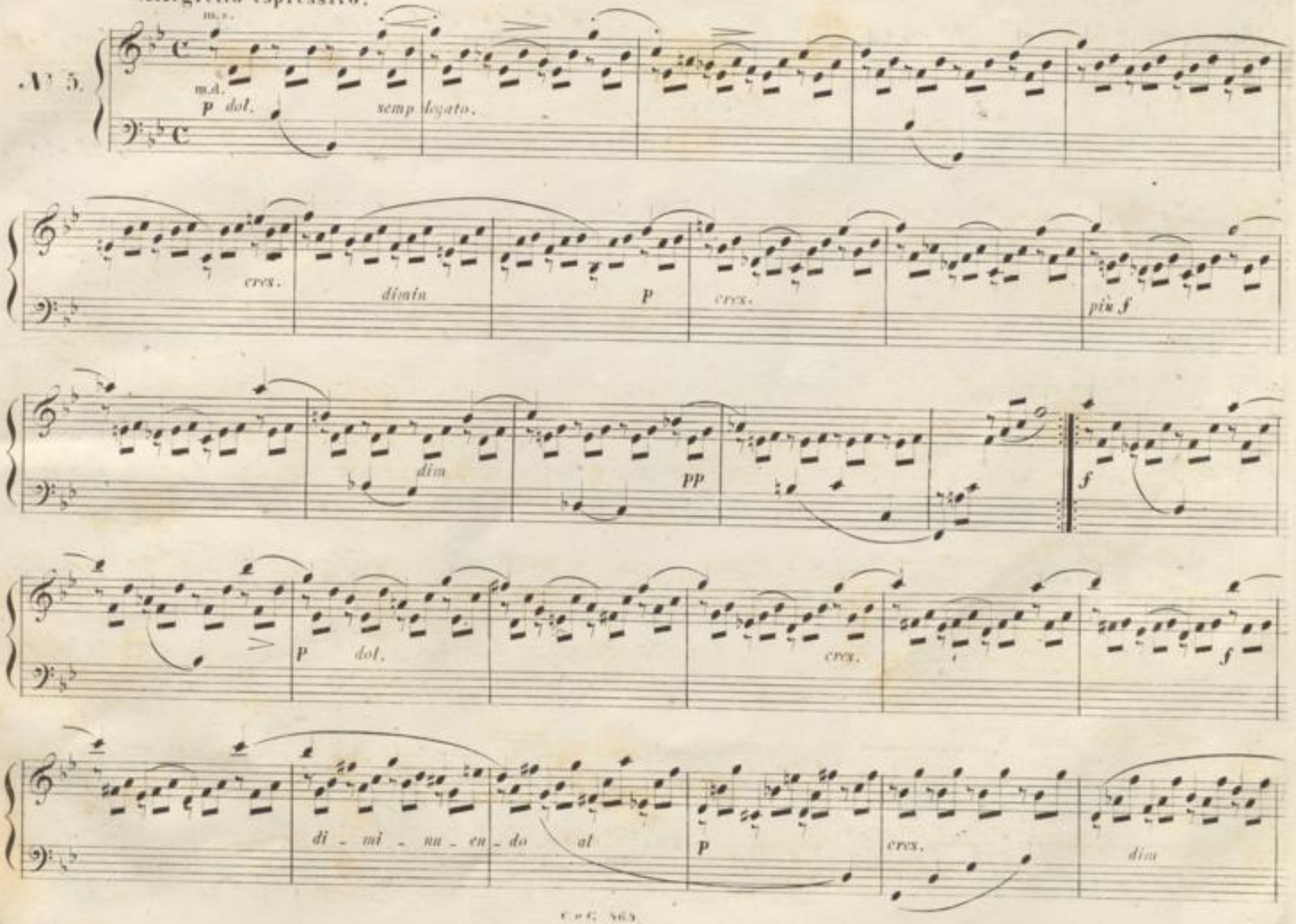


Invention.



Gigue.

Allegretto espressivo.



p cres. f di - - mi - nu - en - do.

af pp cres.

f dim. p smorz.

Sarabande.

Andante maestoso.

№ 6.

f sf sf sf p f sf sf p f sf

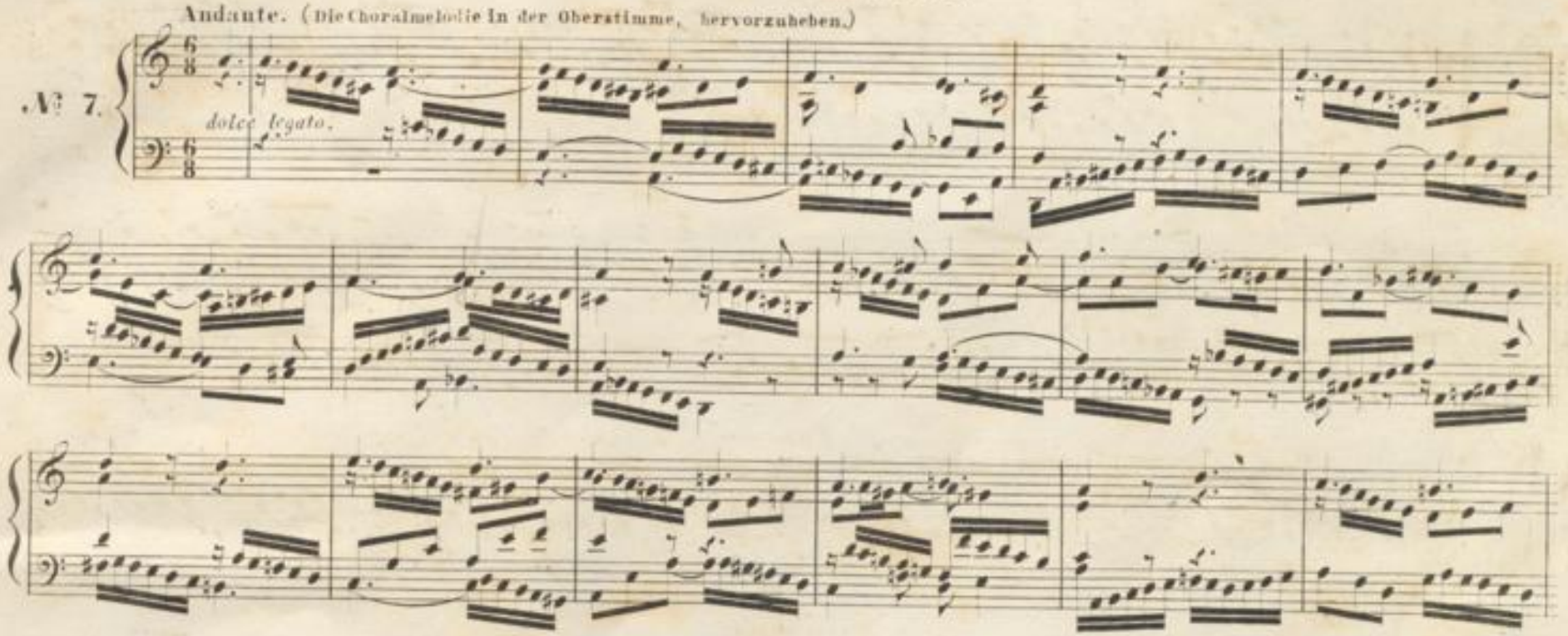
p cres. dim. p f sf sf sf sf p p

Figurirter Choral.

Vater unser im Himmelreich.

Andante. (Die Choralmelodie in der Oberstimme, hervorzuheben.)

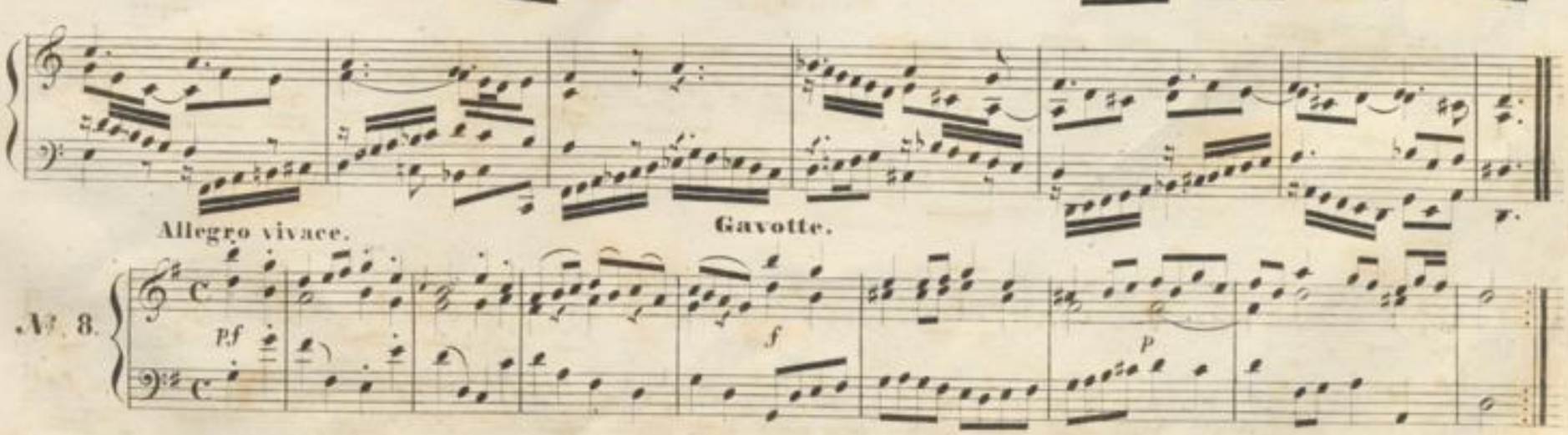
№ 7.

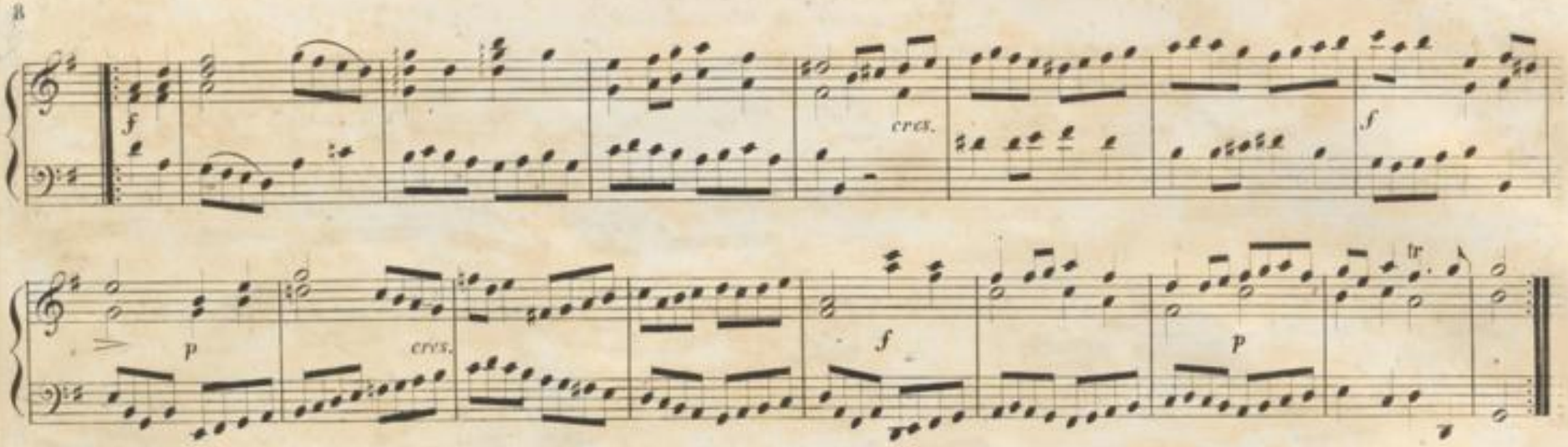


Allegro vivace.

Gavotte.

№ 8.

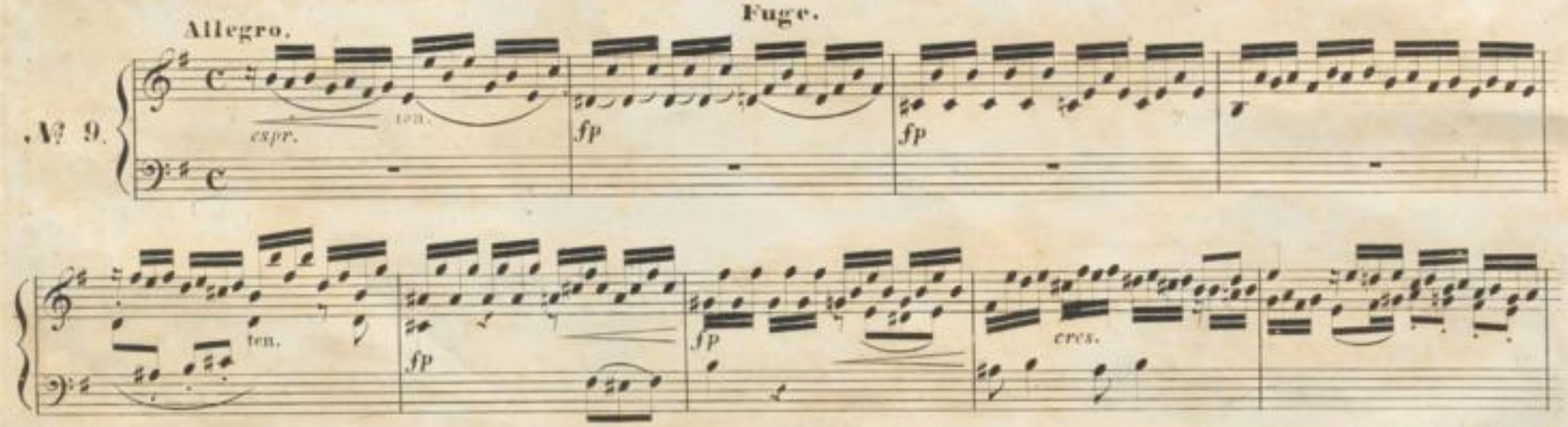




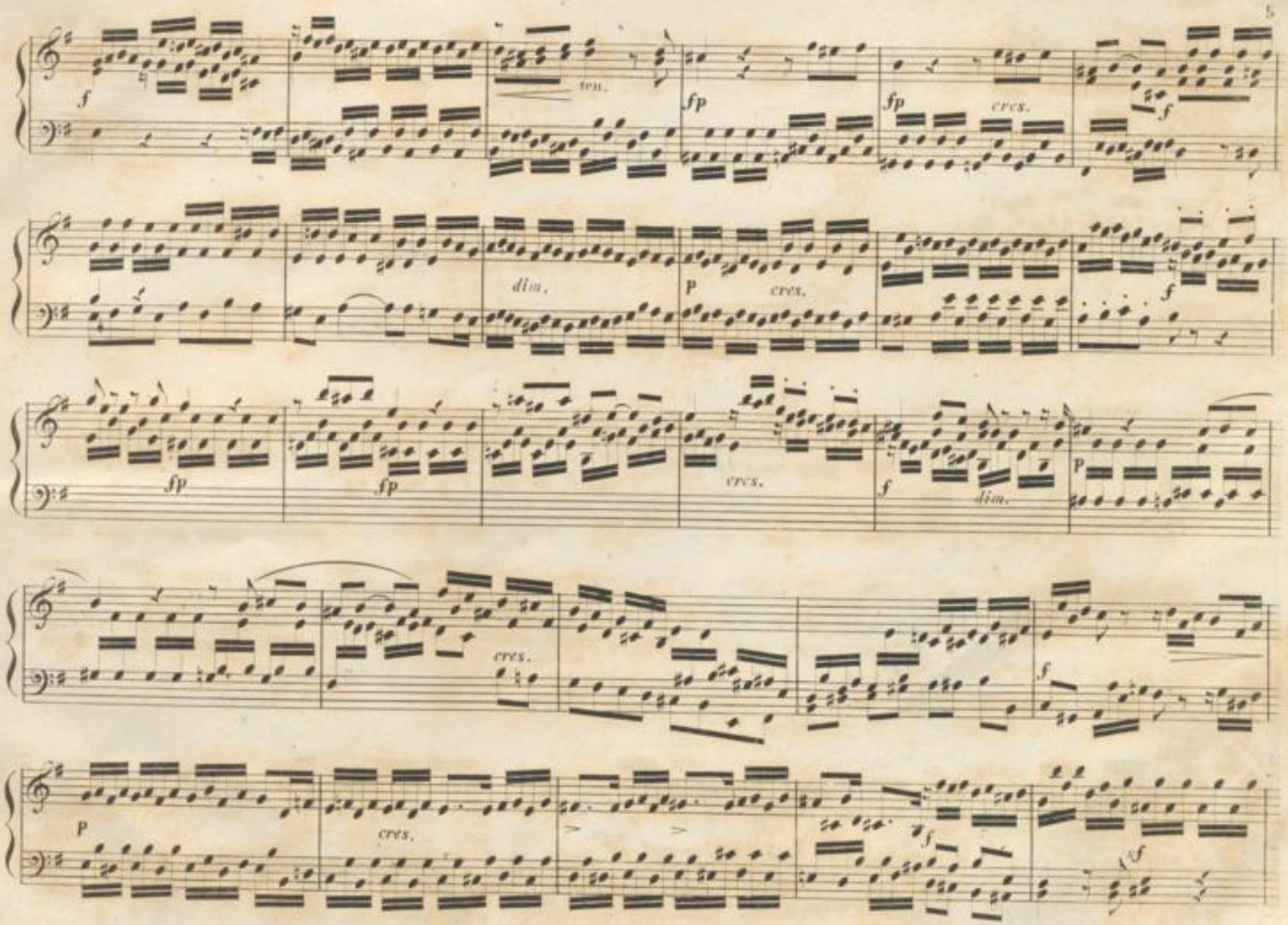
Fuge.

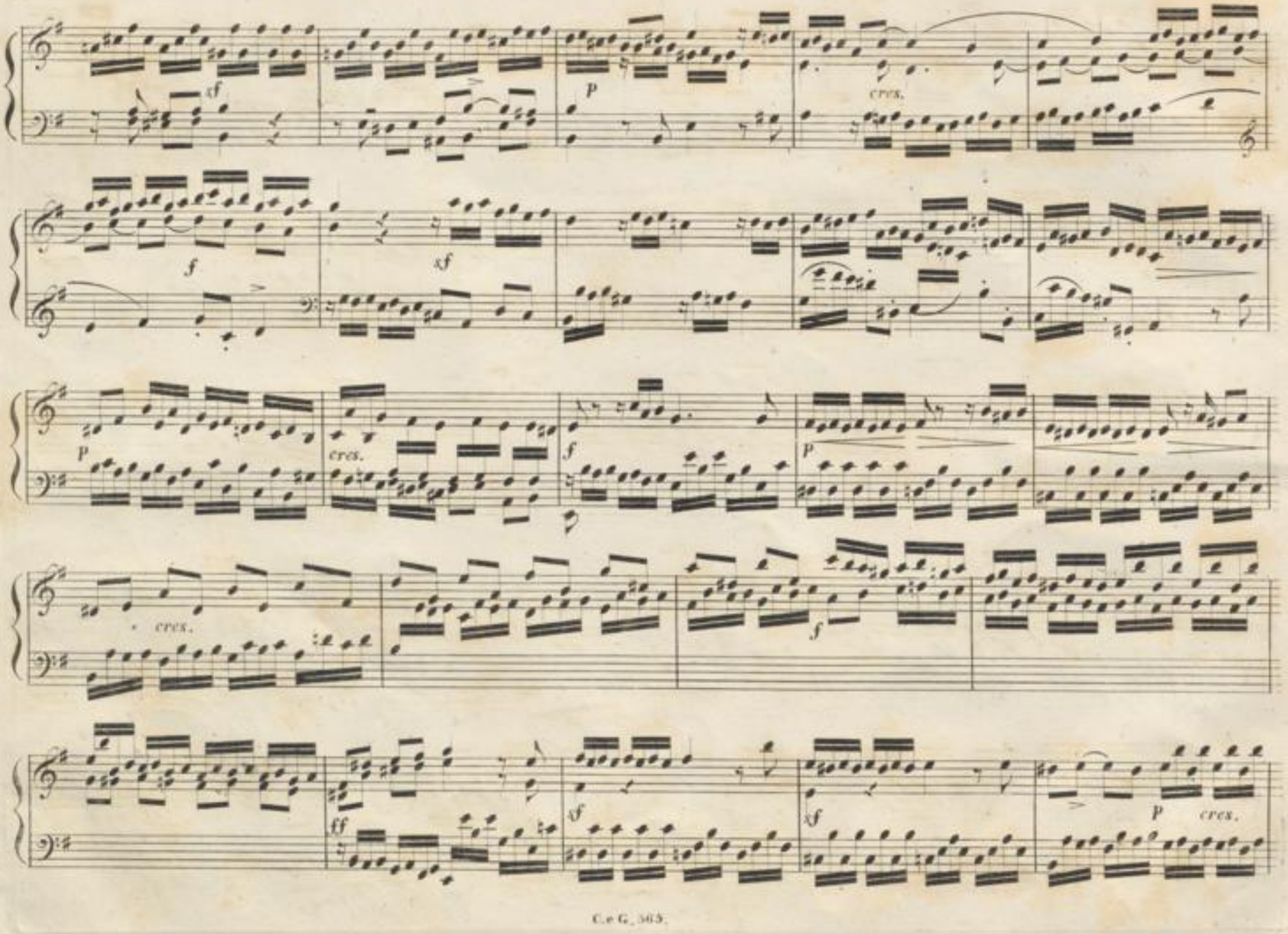
Allegro.

№ 9.



BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg


f
ten.
fp
fp
cres.
f
dim.
p
cres.
f
fp
fp
cres.
f
dim.
p
cres.
cres.
f
P
cres.
f


sf
p
cres.
f
sf
p
cres.
f
p
cres.
ff
sf
sf
p
cres.

dim. e rit - len - tan - do.

Sarabande.

Andante con moto.

№ 10.

Gigue.

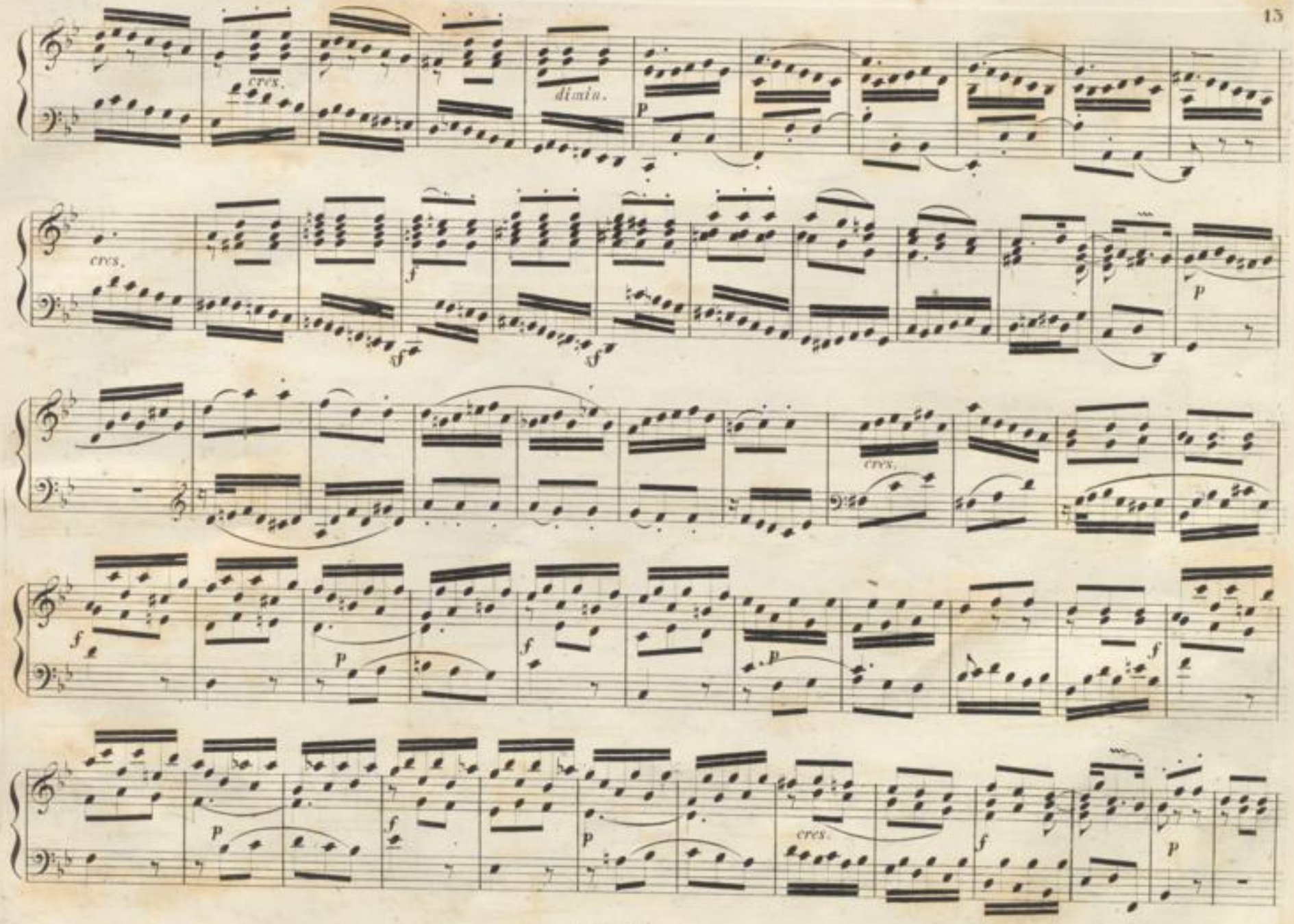
Allegro moderato.

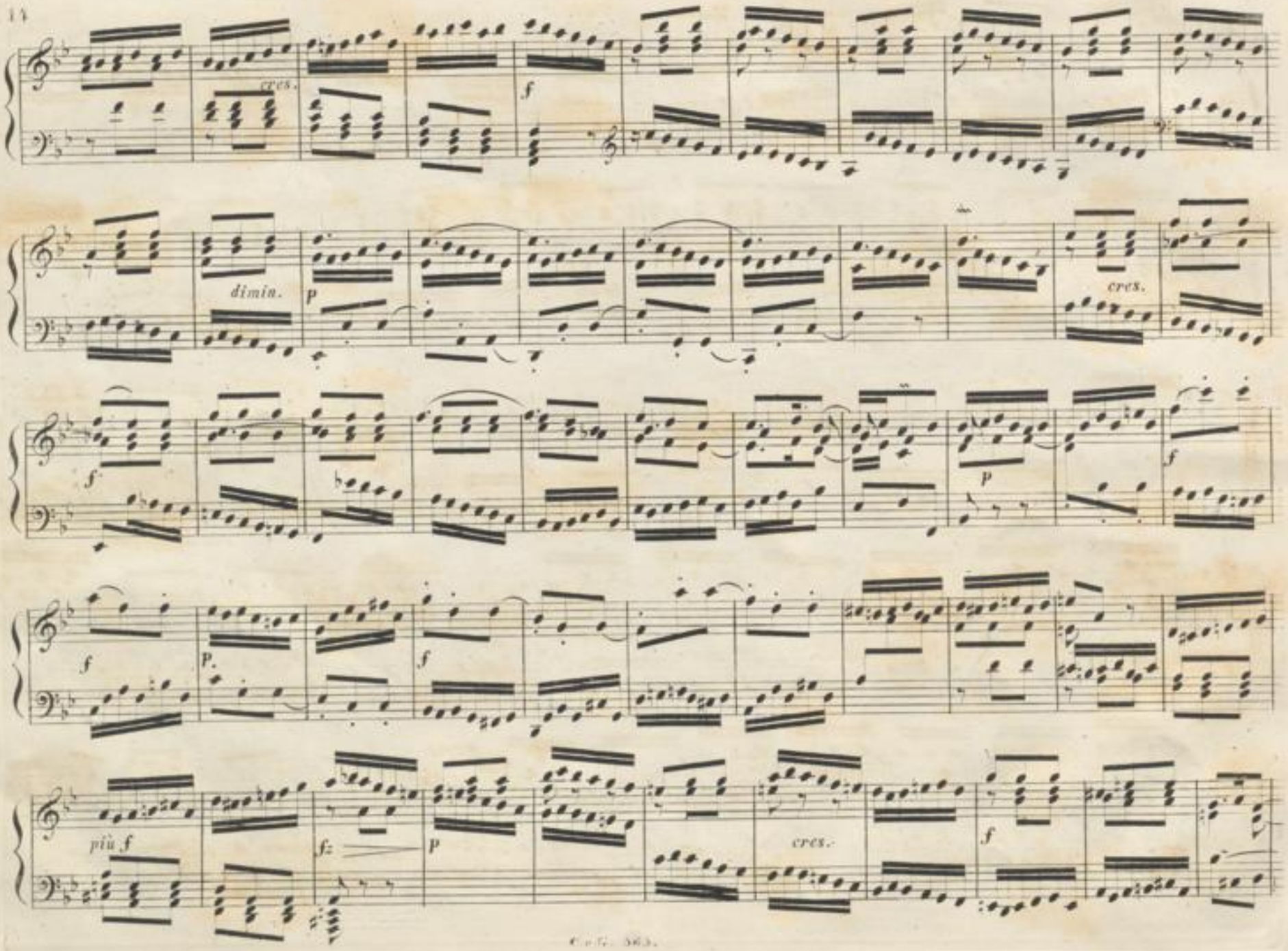
№ 11.

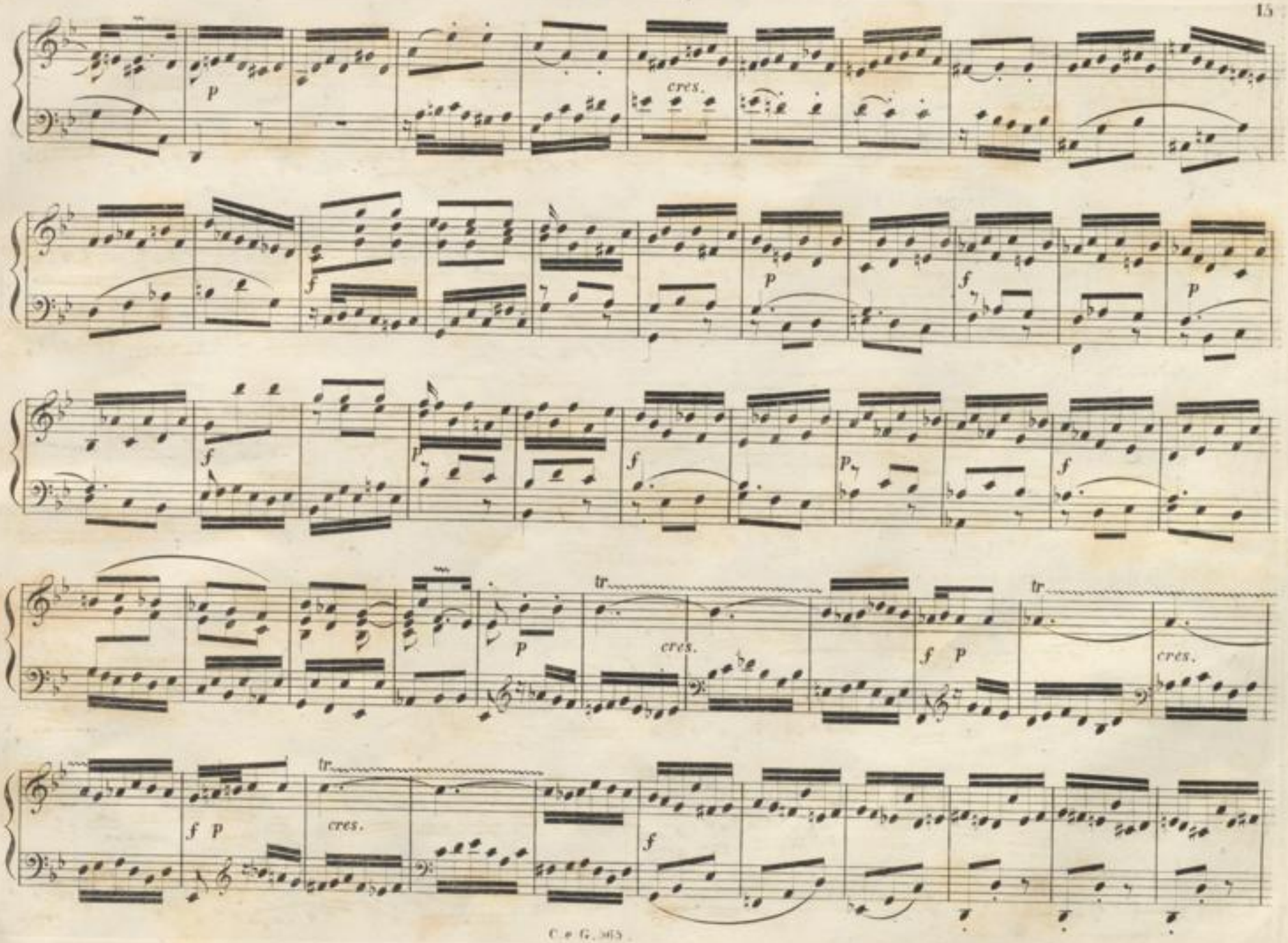
Præludium.

Allegro vivace.

№ 12.


cres.
dimin.
p
cres.
f
sf
sf
p
cres.
f
p
f
p
f
p
f
p
cres.
f
p


cres.
f
dimin.
p
cres.
f
p
f
f
p
f
più f
fz
p
cres.
f


p
cres.
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
tr
cres.
f p
tr
cres.
f p
tr
cres.
f

cres.

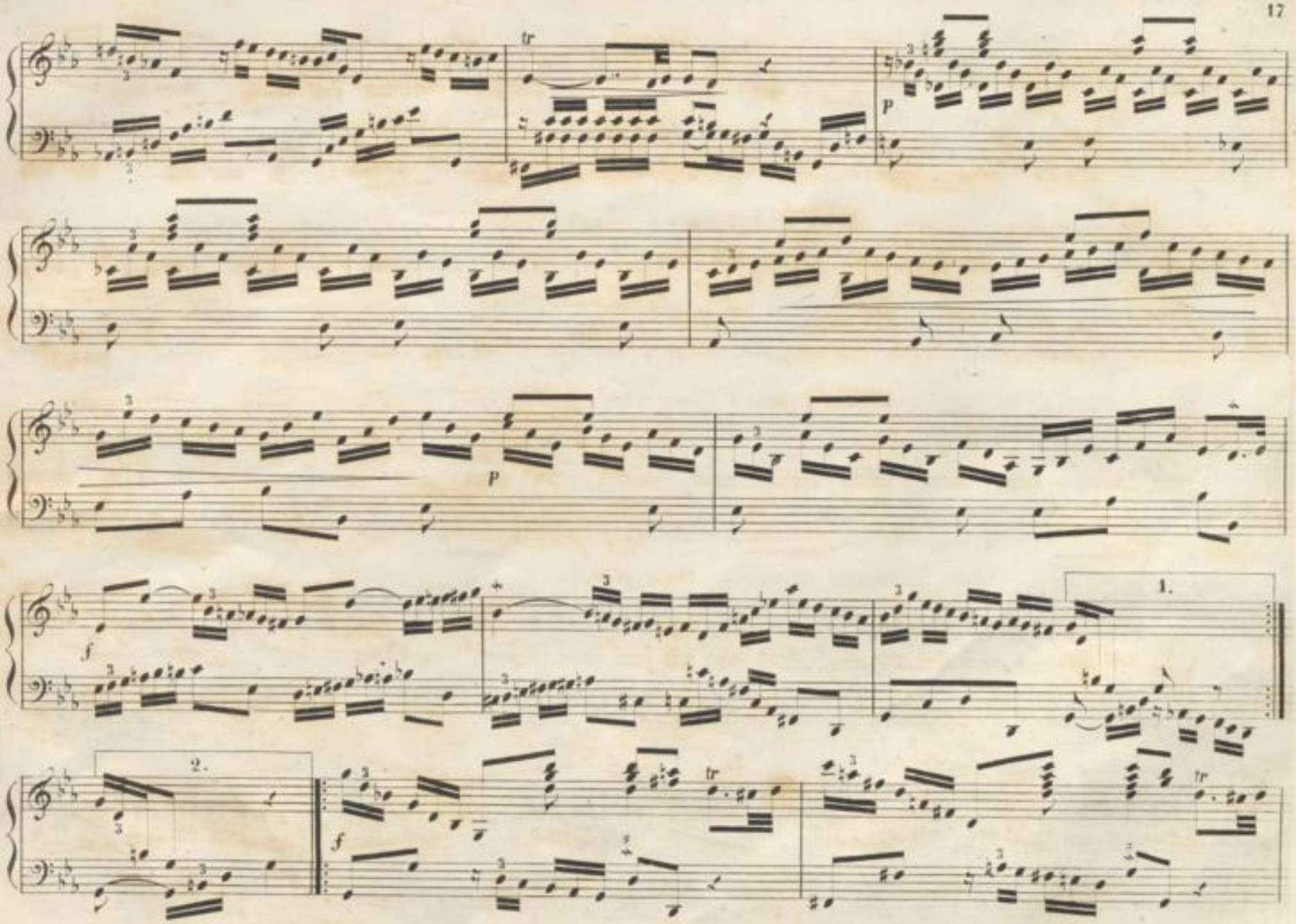
cres.

rallent.

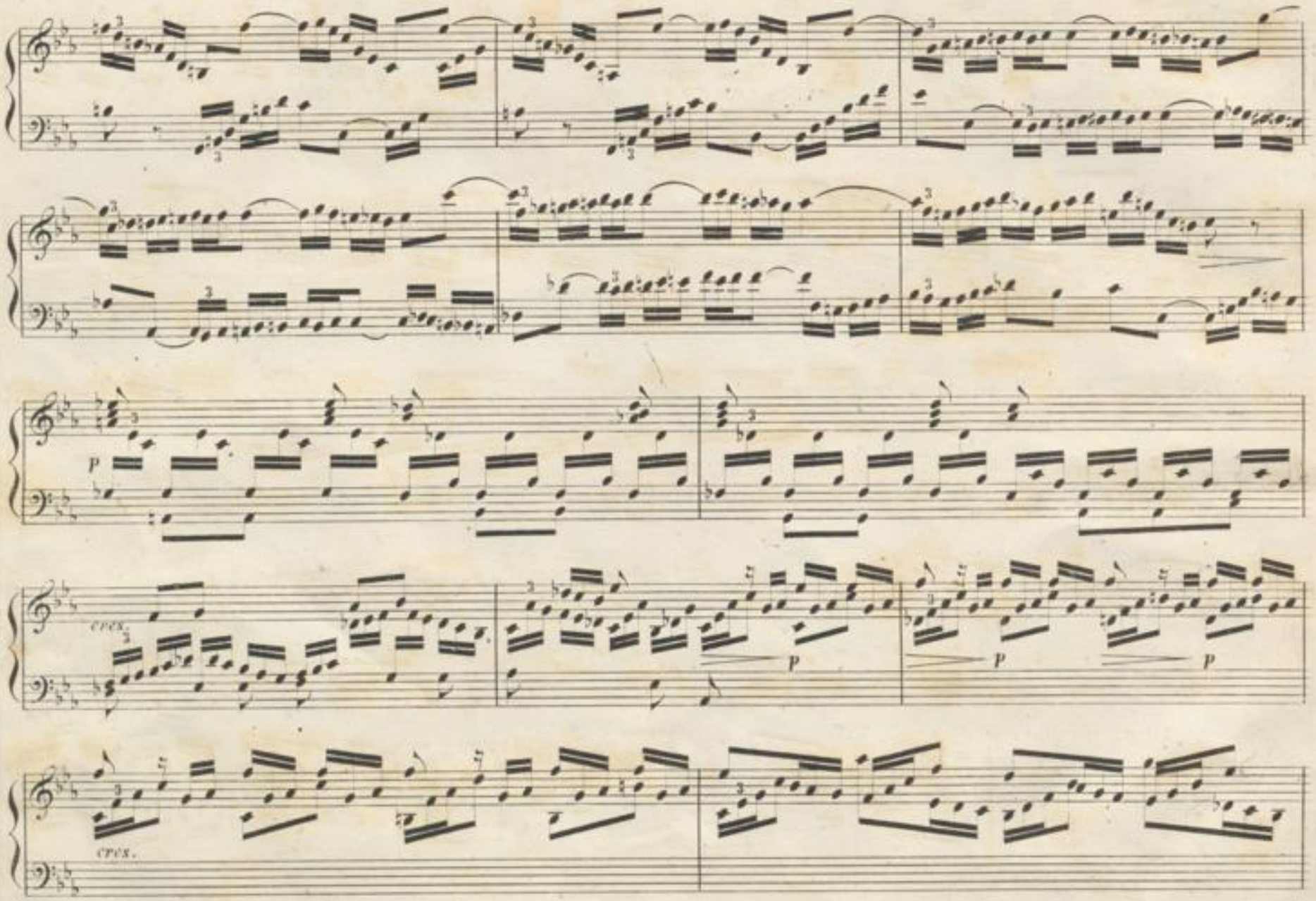
Fantasie.

Allegro ma non troppo.

№ 15.



BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg


P
cres.
P
P
P
cres.

cres.

f

tr

1.

2.

Allegretto giocoso.

Gigue.

№ 14

mf

m. s.

cres.

più f

P

cres.

f

dim.

P cres.

f

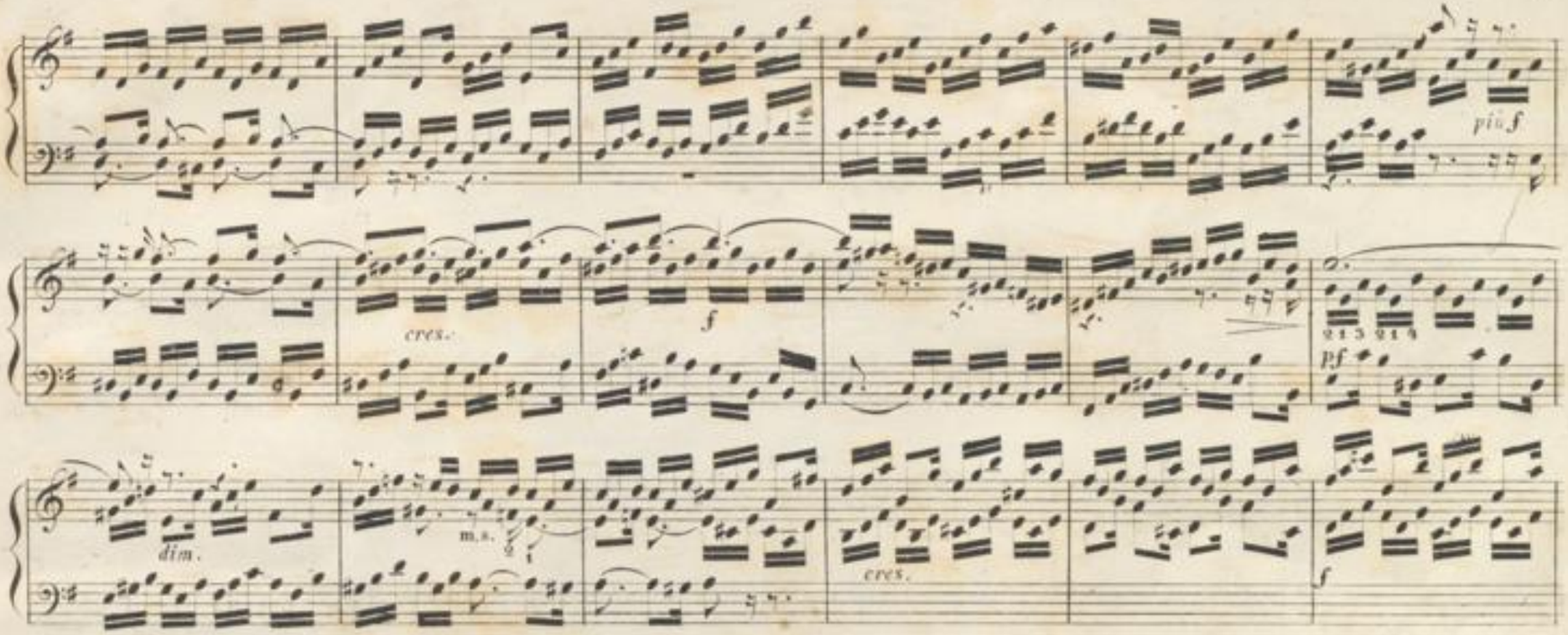
pf

cres.

dim.

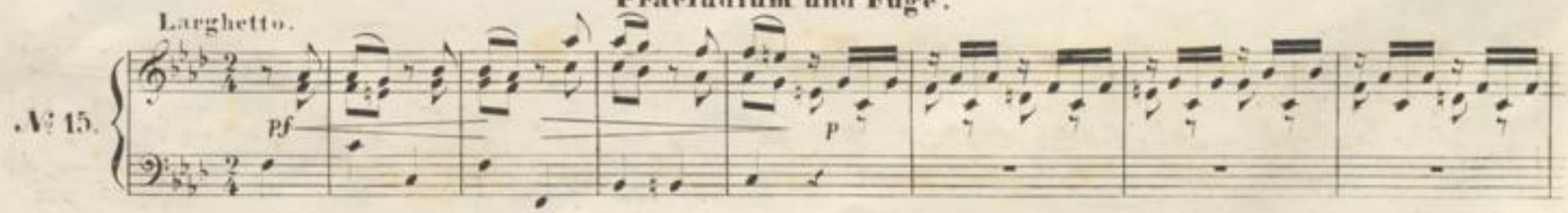
pf

C.e G. 563.



Praeludium und Fuge.

Larghetto.



pf cres. p

ten.

pf dim.

p cres. cres. fp

f dim. mf

Fuge.

Languente.

p

poco più

f

BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

più f

cres.

dim.

cres.

più

f

più f

dim.

cres.

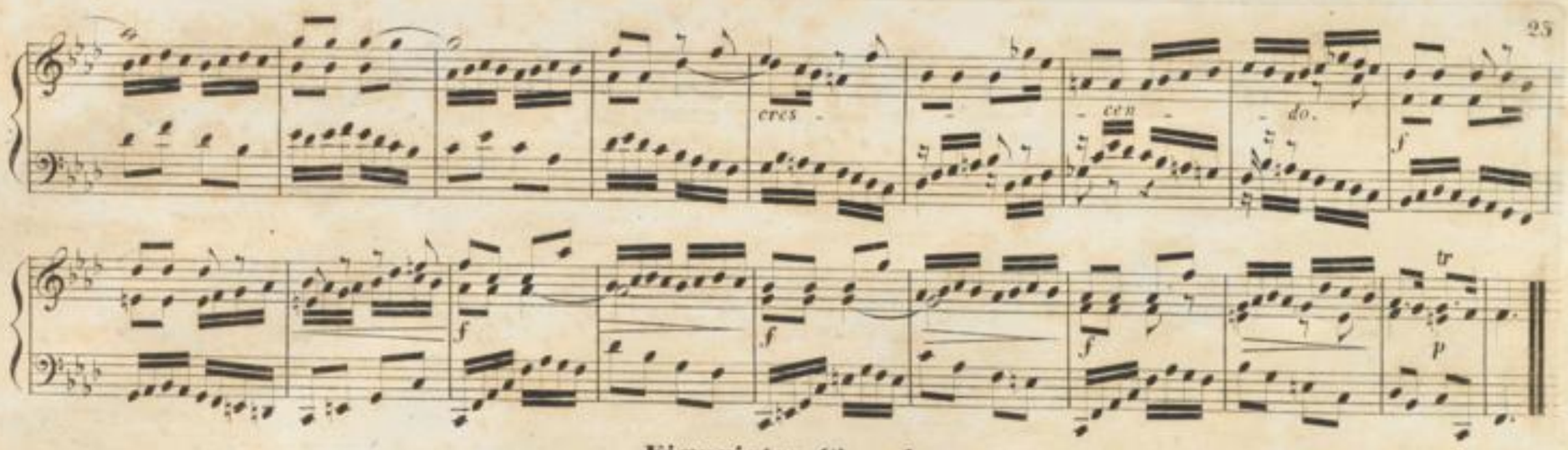
f

pf

cres.

f

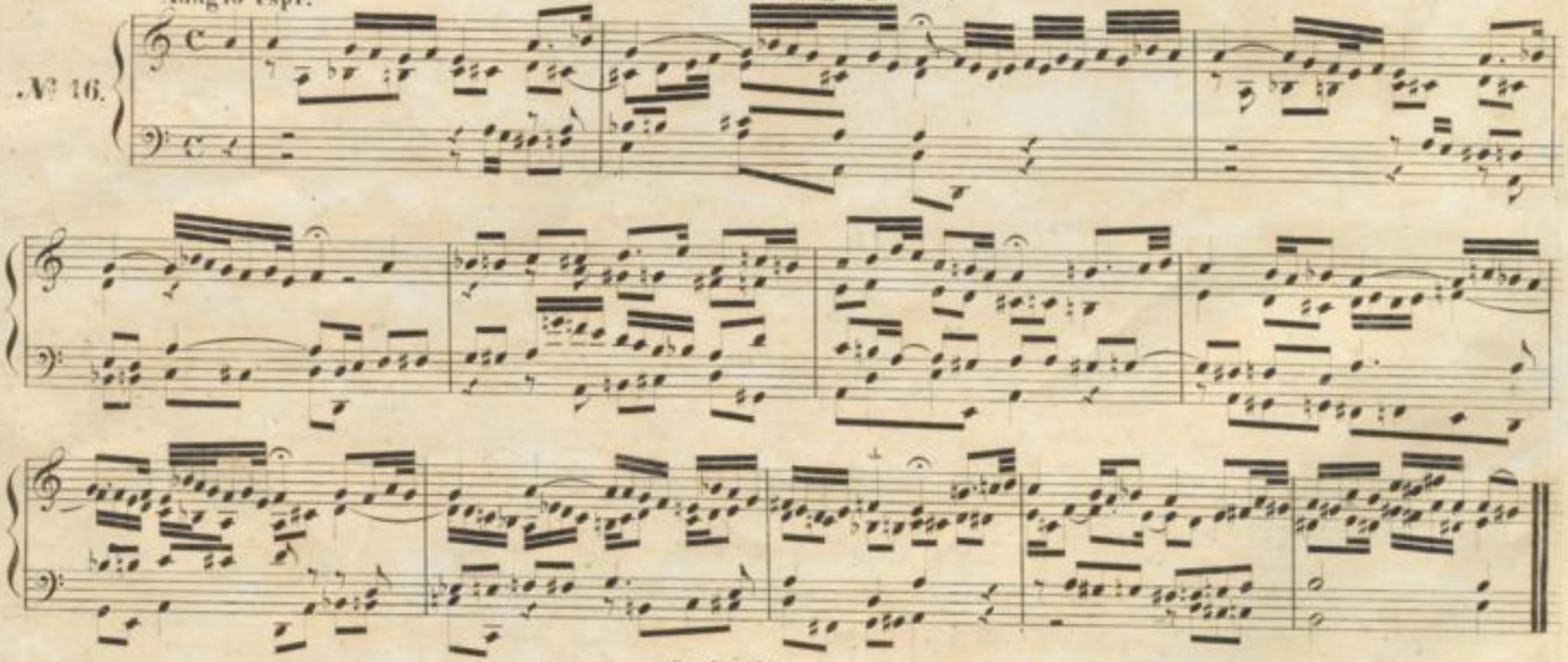
BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg



Figurirter Choral.
Das alte Jahr vergangen ist.

Adagio espr.

№ 16.



BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg

BLB BADISCHE LANDESBIBLIOTHEK
Baden-Württemberg