

**Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

**Johann Sebastian Bach's Werke**

**Bach, Johann Sebastian**

**Leipzig, [1860]**

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-310569](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-310569)

## VORWORT.


Der vorliegende Band enthält eine Sammlung solcher Kammermusik, welche für drei obligate Stimmen gesetzt ist. Gleichviel, auf welche Weise sich diese Stimmen instrumental vereinigten, wurde die Art solcher Verbindung von den Alten «Trio» genannt. Dies war die Gattung; «Sonate, Suite» u. s. w. dagegen die Form, in welcher das Trio auftrat. Wenn daher z. B. in dem Cataloge des musikalischen Nachlasses von C. Ph. E. Bach Seite 67 zu lesen ist: «Trio aus dem Hb fürs obligate Clavier und eine Violine», so ist dies zwar nach heutigem Sprachgebrauche, welcher diese Verbindung «Duo» nennen würde, unverständlich, aber dem Gesagten nach vollkommen richtig. Es sind aber nicht die Namen allein, welche sich, wie dies Beispiel zeigt, gegenüberstehen, sondern auch das Wesen heutiger und damaliger Kunst. Die Musik hat seit 150 Jahren ungemein an Volksthümlichkeit gewonnen, der Dilettantismus hat sich namentlich mit überwiegender Vorliebe des Clavierspiels bemächtigt und die Künstler gezwungen, diesem Umstände Rechnung zu tragen. Die freie Kunst, die Lieblingstochter des Orgel- und Clavierspiels, welche es verstand, in den kunstvoll geschaffenen Organismus einer Composition wechselvolles Leben zu hauchen, schwand immer mehr und mehr, und seit 50—60 Jahren gilt nur noch der Buchstabe. Die Reproduction älterer Sachen ist daher mit mannichfachen Schwierigkeiten verbunden, zu denen sich, namentlich diesen Trio's gegenüber, noch solche gesellen, welche die heutigen Claviere bereiten.

Es kann und soll nicht geleugnet werden, dass unsere Pianoforte's grosse Vorzüge vor dem Cembalo haben. Allein ebenso gewiss ist auch der umgekehrte Fall. Bei Ausführung Bach'scher Claviersachen sollte deshalb stets daran gedacht werden, dass die Componisten damaliger Zeit ebenso gut wie die heutigen auf eigenthümliche und wesentliche Eigenschaften ihrer Instrumente rechneten. Das Reproduciere moderner Compositionen auf einem Clavichordo würde man wahrscheinlich höchst lächerlich finden, und zwar mit Recht; aber von Bach'schen Sachen glaubt man, sie würden erst auf unseren Clavieren zu Ehren und zur wahren Geltung gebracht. Wir geben gern zu, dass dies bei einzelnen Effecten wirklich zutrifft; im Grossen und Ganzen ist es jedoch nicht der Fall. Erst dann, wenn es Jemand erfunden haben wird, die Vorzüge des alten Cembalo mit denen des heutigen Pianoforte zu verbinden, kann von einem Zur-Geltung-Bringen nach allen Seiten hin die Rede sein. Bis dahin muss sich der Künstler zu helfen suchen und die allernothwendigsten der wesentlichen Eigenschaften des Cembalo so viel als möglich künstlich übertragen. Dieselben kennen zu lernen wäre freilich eigene Anschauung der kürzeste Weg. Da jedoch gut erhaltene Exemplare vollkommener Cembalo's äusserst selten geworden sind, so dürfte es nicht überflüssig sein, das zur Sache Gehörige hier zu beschreiben, indem für das Specielle auf M. Jacob Adlung's «Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit» Seite 553 verwiesen sein mag.


Das Cembalo oder Clavicymbel, (französisch *Clavessin*), für welches Bach seine Claviersachen componirte, hatte die Gestalt unsers heutigen Flügels, die innere Einrichtung aber war nach dem Vorbilde



der Orgel construiert. Mit dieser hatte es den Mangel gemeinschaftlich, dass man den Ton durch den Anschlag weder verstärken noch schwächen konnte. *Piano, mezzo forte, forte* und *fortissimo* waren jedoch, wie auf der Orgel, auf andere Weise erreichbar. Ein vollständiges Cembalo, wie wir es in Berlin beim Grafen

von Voss sahen\*), besass 2 Manuale, den Umfang  und war auf jedem Tone mit 4 Saiten

bezogen, die in der ganzen Scala 4, 8 und 16 Fusston hatten. Diese Saiten lagen auf drei sich stufenweis erhebenden Stegen registerartig über einander, die 4 füssigen unten, die 16 füssigen oben, und die zwei 8 füssigen in der Mitte\*\*). Zwischen den Saiten erhoben sich vom Clavis aus vier Reihen Tangenten (Dokken genannt), die, emporgestossen, die Saiten erklingen machten, oder nach Belieben — durch 4 verschiedene, von einander unabhängige Registerzüge etwas zur Seite geschoben — ausser Thätigkeit gesetzt werden konnten. Ferner waren sie auf zwei Manuale, die sich koppeln liessen, vertheilt; das obere hatte 4 und 8, das untere 8 und 16 Fusston. Dem Spieler stand demnach die Herrschaft über jede Saitenreihe in jeder nur denkbaren Verbindung zu Gebote, und die Mittel dazu waren so einfach, dass sich dies mitten im Spiel mit der grössten Leichtigkeit bewerkstelligen liess. Welche Abwechslung und Freiheit gewährten diese Einrichtungen, und welche Klangfülle konnte durch Benutzen aller Register erreicht werden!\*\*\*) Ausserdem liessen sich die besseren Clavierspieler damaliger Zeit (wie dies schon in der Vorrede des III<sup>ten</sup> Bandes von Herrn C. F. Becker bemerkt worden ist) noch besondere Pedale bauen, auf welche sie ihre Flügel zu stellen pflegten, und wodurch die schon erwähnten Vorzüge noch vermehrt wurden †). Und während man die Bach'schen Claviersachen unabänderlich im 8 Fusstone in dem Umfange von 5

Octaven:  wiederzugeben pflegt, rechnete er auf die in verständiger Weise wechselnde

Mitwirkung von 16 und 4 Fusston und auf einen Tonbereich von 7 vollen Octaven. Eine gewisse, durch Stabilität des geringeren Tonumfanges erzeugte Monotonie, abgeschwächte Klangfülle und zu jung klingende Bässe sind daher Resultate, welche Bach unseren Clavieren verdankt. Und gut wäre es, wenn es bei diesen Beeinträchtigungen beabsichtigter Wirkungen stehen bliebe. Übler noch ist es, wenn der Mangel eines 16 Fusstones geradezu Fehler erzeugt, wie dies in den Sonaten für Clavier und Viola da gamba öfters vorkommt, wo letztere als Mittelstimme den Clavierbass unterschreitet. Hier ist, ganz abgesehen von allen anderen Gründen, aus letzterem Grunde allein der 16 Fusston eine unbedingte Nothwendigkeit, und damit die verständige Anwendung desselben im Princip geboten und gerechtfertigt. [Unserer Meinung nach dürfte es aber dabei am zweckmässigsten sein, das Sechzehnfüssige im Basse so viel als thunlich zu vereinfachen und in ein Verhältniss zu stellen, wie den Contrabass zum Violoncell. Bach selbst geht hierin mit vielen Beispielen voran, z. B. [Matthäuspassion Seite 233, H moll Messe Seite 106, Weihnachtsoratorium Seite 213, oder, was unsere Meinung noch deutlicher bezeichnet, in einem Concerte, welches bei

\*) Nach mündlicher Mittheilung des Herrn Grafen stammt es aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts und ist zu seiner Zeit vielfach von W. Friedemann Bach gespielt worden.

\*\*) Häufiger kamen allerdings die dreisaitigen Flügel vor, welche den 8 Fusston, sowie den 4 und 16 Fusston nur einfach besaßen.

\*\*\*) Glaubwürdige Zeugen, welche die alten Flügel noch um 1800 in Berlin gehört haben, versichern: diese Instrumente hätten auch eine solche Stärke im Tone besessen, dass sie im Opernhause durch das volle Orchester zu hören waren, und in der Zelter'schen Singakademie dem Chore eine Grundlage gaben, wie etwa ein 16 füssiger Orgelbass.

†) Siehe auch Adlung Seite 556.



Peters in Leipzig unter dem Titel erschienen ist: *Cinquième Concerto (Ddur) pour Clavecin, Flûte et Violon concertans avec accompagnement etc.* Demnach würden wir den Bass Seite 69 dieses Bandes etwa also vortragen \*):



auf ähnliche Weise bis zum ersten Viertel des 16. Taktes. Von hier an genügt der 8 Fusston bis zum Eintritt des 20. Taktes, mit welchem die zweite Hälfte des Satzes beginnt, die der ersten mit leichter Mühe conform gebildet werden kann. Hierdurch wird zugleich der Wechsel des vollen und halben Werkes auf dem Unter- und Ober-Manuale versinnlicht. Man kann überhaupt diesen beabsichtigten Gegensatz öfters sehr deutlich wahrnehmen, z. B. Seite 74 in den ersten 11 Takten, Seite 89 u. s. w. Noch ein anderer Bass mit vereinfachtem 16 Fusstone möge hier (Seite 204 entlehnt) seinen Platz finden.



Der dritte und vierte Takt dieses Beispiels trifft aber noch andere Eigenheiten älterer Kammermusik, welche uns nur darum seltsam und schwierig vorkommen, weil, wie bereits gesagt, die heutige Zeit nur den Buchstaben gelten lassen will und mag. Die Zeit, welche eine Sonate für Clavier und Violine ein Duo nennen kann, hat im Allgemeinen keinen Unterschied mehr für Vielstimmigkeit oder Volltönigkeit, für Wichtigeres oder Nebensächliches, für Erfundenes oder Selbstverständliches; sie will Alles genau vorgeschrieben haben. Anders verhielt es sich dagegen in älterer Zeit, wo die Musik zwar nicht so allgemein, aber von Wenigen desto gründlicher getrieben wurde. Damals schrieb man nur die obligaten Stimmen, das Wichtigere und wirklich Erfundene nieder. Das Accompagnement, d. h. das mehr oder weniger Volltönige (Accordische), das Nebensächliche oder Selbstverständliche, konnte mehrentheils dem Gutdünken und der Phantasie des Spielers überlassen werden. Wenn aber auch Etwas nebensächlich und selbstverständlich ist, so wird es darum noch nicht überflüssig. Im Gegentheil kann eine Sache durch den

\*) Um Allen verständlich zu sein und darzuthun, wie maassvoll dieses Anstreben einer nicht ausser Berechnung stehenden und keinesweges gleichgültigen Tonentfaltung ist, möge dasselbe Beispiel veranschaulichen, wie es auf dem alten Cembalo in Wirklichkeit erklang:

Two systems of musical notation. The top system is for the 'Rechte Hand' (Right Hand) and consists of two staves. The first staff is labeled '4 und 8 Fusston.' and the second '16 Fusston.'. The bottom system is for the 'Linke Hand' (Left Hand) and consists of two staves. The first staff is labeled '4 Fusston.' and the second '8 und 16 Fusston.'. The notation shows a sequence of chords and notes, with some markings like 'ff' and 'mf'.



Mangel des Selbstverständlichen recht unverständlich werden. Das Accompagnement oder der Generalbass spielte darum einen wesentlichen Bestandtheil aller Kammer-, Theater- und Kirchenmusik. Eine mit Instrumenten gesetzte Kirchenmusik wurde mit der Orgel begleitet, jede Oper, Orchester-Suite, Symphonie, Ouvertüre u. s. w. mit dem Flügel. Ebenso war's beim Trio in seiner ursprünglichen Gestalt, wie es in diesem Bande Seite 221, 231 und 260 zu finden ist\*). Letzteres, für 2 Flöten und Cembalo, ist für uns von besonderer Wichtigkeit. Seine Umgestaltung in die Sonate für Clavier und Viola da gamba (Seite 175) veranschaulicht zunächst das Entstehen der ganzen Gattung jener Sonaten und die damit verbundene logische Übertragung des Namens (Trio). Wichtiger aber, als das Geschichtliche dieses Bildungsganges, sind die für sich stehenden Folgerungen, welche aus dem gegenseitigen Verhältnisse beider Bearbeitungen abgeleitet werden müssen. Denn wenn in der einen Bearbeitung das Accompagnement einen wesentlichen Bestandtheil bildet und das Trio erst zur vollen Geltung bringt, so muss von demselben Werke in seiner Gestalt als Sonate für Cembalo und Viola da gamba gesagt werden, dass, weil hier die Angabe des Accompagnement in Ziffern fehlt, die beabsichtigte Wirkung nicht erreicht werden könnte, wollte man sich correct an den Buchstaben allein halten. Wir stehen nicht an, dieses Resultat auch auf die übrigen Sonaten mit Flöte, Violine und Gambe logisch zu übertragen, und sind der Meinung, dass der Spieler nicht allein da accordisch eingreife, wo es die dann und wann vorkommende Bezifferung oder die noch seltenere Bezeichnung «*accompagnando*» (Seite 136) ausdrücklich gebietet, sondern auch, wo es der Effect oder eine nicht deutlich genug ausgesprochene Harmonie erfordert. Ein kleines Beispiel für diese Art der Ausführung haben wir bereits gegeben. Andere finden sich bei Bach selbst, namentlich in der Sonate Seite 189, und nicht unwichtig scheint uns die Ausführung der schon einmal erwähnten Stelle, Seite 74, zu sein, welche wir folgendermassen zu spielen pflegen:

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked 'piano' and 'Mit 8 Fusston.' The second system is marked 'forte' and 'Mit 16 Fusston.' The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments (tr). The second system also includes dynamic markings like 'ac' (accrescendo) and 'tr' (trillo).

Ein weniger in's Gewicht fallender Gebrauch damaliger Zeit, der aber doch erwähnt werden muss, war bei diesen Trio's das beliebige Mitwirken oder Weglassen eines violoncellartigen Instrumentes. Die Bestätigung davon enthält der Titel: «*Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace*» u. s. w., der sich auf einem theilweisen Autographe findet und darum authentisch ist (siehe Seite XX dieses Vorwortes unter 2.). Dieser Gebrauch hat sich später noch lange Zeit erhalten, wie dies die Haydn'schen Trio's beweisen, in denen bekanntlich die Mitwirkung des Violoncells nicht so nothwendig ist, als dass nicht das Bach'sche «*se piace*» darauf passte.

Noch sehen wir uns genöthigt, eine Hypothese aufzustellen, die zwar beim Mangel unmittelbarer Überlieferung gewagt erscheint, aber die Consequenz überall wiederkehrender, analoger Erscheinungen in sich trägt und deshalb erwähnt und entschuldigt sein mag. Bevor wir diese Hypothese aber auszusprechen wagen, mögen die Thatsachen selbst reden.

\*) Mattheson sagt in seiner «*Critica musica*» T. I. p. 131: «Trio ist eine Composition von zwey Instrumenten sammt darzu gehörigen Spielbasse».



Wie schon gesagt, übernahm in der Kirche die Orgel das Accompagnement. Wurde sie obligat behandelt, so trat sie nicht accordisch auf: weil die Begleitung auf einer zweiten Orgel (Rückpositiv) fortwährte \*); aber auch nicht polyphon: denn dadurch wäre das Mitwirken anderer Instrumente überflüssig gemacht worden; sondern wie eine Oboe oder Flöte als Stimme. Nur in sehr seltenen Fällen finden sich zwei verschiedene Stimmen von verschiedener Klangfarbe auf zwei Manualen. Was nun die Benutzung des Cembalo's in der Kammermusik betrifft, so waren die Grundsätze, welche man hierbei beobachtete, dieselben, aus denen die verschiedene Behandlungsweise der Orgel in Kirchenmusiken entsprang. Trat also das Cembalo in einem Concerte obligat auf, so übernahm ein zweites das Accompagnement. Den Beweis führt in diesem Falle ein in seltener Vollständigkeit erhaltenes Clavierconcert (A dur), zu welchem die Orchesterstimmen durchgängig sehr schön und sorgfältig geschriebene Autographe sind. Hier findet sich ausser der Stimme für den «Violone» auch noch eine durchgängig bezifferte für das zweite, nicht obligate Clavier, «Continuo» überschrieben \*\*). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Bach hierdurch auf den Gedanken kam, das zweite Clavier ebenfalls obligat zu behandeln, wodurch die Concerte für zwei und drei Claviere entstanden und ferneres Clavieraccompagnement überflüssig gemacht wurde. Das Letztere lässt sich aber im Allgemeinen (wie bereits bei einer Sonate für Clavier und Viola da gamba nachgewiesen wurde) von den Sonaten für Clavier und Violine (oder Flöte u. s. w.) keinesweges sagen, wenn auch zugegeben werden muss, dass Bach namentlich in vielen darin vorkommenden Adagio's den polyphonen Charakter des Claviers berücksichtigt und den absoluten Standpunkt des Trio verlassen hat. Will man aber consequent sein, und zwar auf Grund:

a) dass bei dem ursprünglichen Trio für drei verschiedene Instrumente das Accompagnement selbstverständlich und nöthig war;

b) dass die Sonate (Seite 175) für Clavier und Viola da gamba nichts Anderes ist, als ein solches übertragenes Trio, andererseits aber die ebenbürtige Schwester aller übrigen Sonaten für Clavier und Violine u. s. w.;

c) dass die obligate Behandlung der Orgel und des Claviers in Kirchen- und Kammermusik die Begleitung eines zweiten Instrumentes gleicher Art nicht ausschliesst;

d) dass in dem Kirnberger'schen Exemplare der 6 grossen Sonaten für Clavier und Violine — (siehe Seite XX des gegenwärtigen Vorwortes und Seite 252 dieses Bandes) — die erste Stimme «Violino», die zweite «Cembalo» (sc. obligato) und die dritte «Fundamento» genannt wird \*\*\*);

so wird man zugeben, wir hätten den Faden der Logik selbst zerreißen müssen, um nicht auf den Gedanken zu kommen: dass die Sonaten für Clavier und Violine u. s. w., wenn sie den beabsichtigten Effect vollkommen wiedergeben sollten, von drei Personen gespielt worden sind, d. h. also: mit Accompagnement auf einem zweiten Flügel. Allein, wie gesagt, die historischen Beweise für diese Art der Ausführung fehlen noch. Wenn wir aber die positiven Mängel in Erwägung ziehen, welche selbst bei der liebevollsten und vollendetsten Reproduction dieser Sonaten auf unseren Clavieren auffallend zu Tage treten, so giebt uns jene Vermuthung doch die Idee zur Hand, wie dem wohl am besten abzuhelpen sei. Wie man heutzutage mit viel weniger Grund die Sonaten für Violine ohne Bass durch hinzugefügte Clavierbegleitung

\*) Die Stimmen zu der 29<sup>ten</sup> Cantate (siehe Seite XXXI des Vorwortes zu Band V. 1), die beiden Orgeln in der Matthäuspassion, sowie die Berichtigung zum ersten Chore derselben in Band VI u. s. w. beweisen das Gesagte auf's Deutlichste.

\*\*) Das erwähnte Concert ist bei Peters in Leipzig als Livr. 20 erschienen, ohne jedoch in der Vorrede diesen wichtigen Umstand zu erwähnen oder durch bibliographische Mittheilungen darauf hinzudeuten. Ausserdem sind die Instrumente «Violone» und «Continuo» durch «Violoncello e Basso» übersetzt worden. Die Bezifferung ist jedoch vorhanden.

\*\*\*) Fundamento, Continuo, Organo, Cembalo sind nur verschiedene Namen, die dem allgemeinen Gebrauche nach den Begriff des Accompagnement selbstverständlich in sich zu tragen pflegen.



unterstützt, so dürfte ein Accompagnement auf einem zweiten Flügel als das Geeignetste erscheinen, um Bach vollkommener als bisher gerecht zu werden. Die oben gerügten Mängel würden dadurch wesentlich beseitigt, und zwar, um es nochmals kurz und summarisch zu wiederholen: das Fehlen des Accordischen, des 4 und 16 Fussstones, sowie des Gegensätzlichen zweier Manuale.

## I N H A L T.

### Sonate I für Clavier und Flöte. Hmoll. (Seite 3.)

Das Autograph ist eine schön geschriebene Partitur im Besitze des Herrn von Radowitz. Der äussere Titel des Umschlages \*) ist von fremder Hand, die innere autographe Überschrift lautet:

„*Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo di J. S. Bach.*“

Zur Redaction hat jedoch nicht dies Autograph, welches wir zu spät erhielten, vorgelegen, sondern hauptsächlich eine werthvolle Handschrift von Altnikol auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Verglichen wurde diese mit einer alten Handschrift auf dem Berliner Joachimsthal und einer andern im Besitze des Herrn Kapellmeisters Hauser in München, wobei sich nur unerhebliche Verschiedenheiten zeigten. Schon früher — in den Vorreden zu Band VII, Seite XXXIII, desgleichen zu Band VIII, Seite XIV — wurde auf die Zuverlässigkeit Altnikol's hingewiesen, und im vorliegenden Falle ist die spätere Vergleichung mit dem Autograph so günstig ausgefallen, als man nur immer wünschen mag.

Als nicht authentisch wären nur zu bezeichnen:

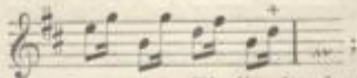
- a) Die Bogen in der Flöte: Seite 5, Takt 1 und 2; Seite 7, Takt 11; Seite 9, Takt 10; Seite 10, Takt 9; Seite 11, Takt 9.
- b) Die Bindung im Cembalo, Seite 13 im letzten und vorletzten Takte.
- c) Seite 18 die Bezeichnung „*Allegro*“.

Dagegen sind im Cembalo zwei Triller nachzutragen, nämlich:

Seite 4, Takt 9, über das zweite Viertel *ais*, und Seite 21, Takt 10, über *cis*. Ausserdem ist in der Flöte Seite 15, Takt 7, der Vorschlag *cis* in einen Schleifer  $\sim$  zu verwandeln.

Diese geringen Abweichungen betreffen also nur die Vortragsmanieren. Die Noten stimmen, selbst da wo Fehler sind, im Autograph mit Altnikol's Handschrift überein.

Die hauptsächlichsten Fehler sind:

- 1) Die falsche Eintheilung zweier Stellen im ersten Satze durch ungenaues Zusammenbalken. Als maassgebend für das Richtige mussten der 5. und 6. Takt Seite 7 (auch Seite 11), — sowie Seite 12, Takt 7 (auch Seite 13, Takt 3) angenommen werden.
- 2) Der drittletzte Takt des letzten Satzes im Cembalo: ; die betreffende falsche Note ist hier durch zwei richtige Stellen im ersten Theile des letzten Satzes leicht zu erkennen. Wir nehmen aber Akt von derselben, weil es sich öfters um eine Terz zu hoch oder zu tief handelt. Vergleiche später Seite XXII und XXIV.

Von dieser Sonate giebt es auch Abschriften in der Tonart *g* moll. Die Varianten, die sich hier finden, sind durchaus keine Verbesserungen und lassen demnach auf eine frühere Bearbeitung schliessen.

\*) „*(H moll) Sonata al Cembalo obligato e Flauto traverso, composta da Giov. Sebast. Bach (in origineller Partitur).*“ — Die eingeklammerten Worte sind von C. Ph. E. Bach beigefügt, die anderen rühren von Penzel her, von dessen Hand eine ausgeschriebene Flötenstimme beiliegt.