

## Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke.

Von Dr. Karl Grunsky (Stuttgart).

Unter Bachs Schöpfungen befindet sich bekanntlich eine große Anzahl von Werken — zwischen 400 und 500 —, in denen eigene oder fremde Erfindung ungeändert oder bearbeitet vorkommt. Ein und denselben Gedanken sehen wir zuweilen recht verschiedene Gestalt annehmen, vom weltlichen zum geistlichen Gebrauch, von der einen zur anderen Form, von diesem zu jenem Instrument, vom Instrumentalen zum Gesang wandern. Mag der Anlaß zur Umgestaltung oft von äußeren Umständen abhängig gewesen sein, immer gewährt sie unverhoffte Einblicke in die künstlerische Werkstätte Bachs. Es ist imponierend zu sehen, wie manche Werke, die ewig Handschrift blieben, also durch Drucklegung dem Schöpfer nicht entfremdet wurden, in langem Leben und beharrlichem Ringen zur höchsten Reife emporgeführt wurden. Und selbst da, wo die spätere Fassung vielleicht einen Niederstieg zu den Bedürfnissen des Amtes oder des äußeren Musikbetriebs bedeutet, fesselt der Vergleich, weil er die Freiheit und Fruchtbarkeit der Bachschen Phantasie beleuchtet.

Da bisher eine übersichtliche Aufreihung dieser Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke noch nicht stattgefunden hat, es aber auch für die Praxis von Wert sein dürfte, schnell zu wissen, welche Form und Bestimmung eines Werkes die ursprüngliche, welche die abgeleitete ist, so hat der Verfasser zunächst eine Aufstellung der für Klavier in betracht kommenden Fälle unternommen (zunächst ohne Berücksichtigung fremder Werke). Als Grundlagen wurden die Bände der Gesamtausgabe mit ihren Vorreden und kritischen Textberichten benutzt.

## Wohltemperiertes Klavier. I. Teil.

**Präludium 1.** (Jahrgang 14 der Ausgabe der Bachgesellschaft, S. 205.) Sog. Forkelsche Gestalt.

Die Abweichung beginnt im 5. Takte, wo gleich der Sekundakkord einsetzt; später wird A moll zwischengeschoben. Takt 8 bei Forkel entspricht dann dem späteren Takt 10; Takt 14 entspricht dem späteren Takt 16; die Takte 17, 18 entsprechen den späteren 20 und 21. Nun in der späteren Fassung die famosen Fis, As im Bass, die so schön aufs G spannen: eine Folge, die lange nicht verstanden und gewürdigt wurde, wie die willkürliche Entstellung (Schwenkes) zeigt, die sogar noch Gounod seiner Meditation zugrunde legt. Takt 20—23 sind bei Forkel die Orgelpunktakte. Nun sehe man in der endgültigen Gestalt, wie der Orgelpunkt auf G von 4 auf 8 Takte verlängert wurde, und noch weitere 4 Takte mit der Grundlage C geschaffen werden! Zur ästhetischen Wirkung der Forkelschen Gestalt bemerkt Dörffel, Jahrg. 45, Vorw. S. 59, auch in dieser Gestalt werde „der süße Zauber dieser Töne fühlbar genug in die Seelen dringen“.

Es entsprechen einander:

	bei Forkel:	Spätere Fassung:
Takt	1—4.	1—4.
	5. 6.	6. 7.
	7 (etwa =)	9.
	8.	10.
	9 (etwa =)	11.
	10—14.	12—16.
	15. 16 Überleitung	
	17. 18.	20. 21.
	19 leitet über	
	20—23.	24—27.
	24.	35.

Außer dem um 8 Takte erweiterten Schluß sind es die inneren Einschübe, welche, wenn auch nur wenige Takte dazugehend, das Gesicht des Stückes bedeutend verändern.

Man nennt jene Fassung von 24 Takten die Forkelsche Gestalt, weil sie in der ursprünglichen Druckausgabe bei Hoffmeister und Kühnel (später Peters) im Jahr 1801 unter Aufsicht Forkels veröffentlicht wurde. Zwischen dieser und der endgültigen Form sind wohl mancherlei Verbesserungen allmählich entstanden und haben das Stück leise verändert. Die Spuren hiervon glauben wir vor uns zu haben im Klavierbüchlein für Wilh. Friedemann Bach (Jahrg. 45,1 S. 216), das in Köthen am 22. Jan. 1720 begonnen wurde. Hier ist zu sehen, wie Takt 5 und 7 der endgültigen Form eingeschaltet, und die ersten 11 Takte in diese spätere Form gebracht wurden. Am Schluß des 11. Taktes war die Seite zu Ende, und die Merkzeichen deuten klar auf die Fortsetzung, wie wir sie jetzt kennen. Vielleicht hat Bach vergessen, mit dem Durchbessern hier fortzufahren: die folgende Seite bietet den zweiten Teil des Stückes (16 Takte) mit wenigen Abweichungen in der Forkelschen Gestalt.

Dörffel sagt im Jahrg. 45, Vorw. S. 59/60: hätte Kroll das Friedemann-Büchlein gekannt, so hätte er die Forkelsche Gestalt jedenfalls nicht apokryph genannt, sondern ihre ursprüngliche Herkunft anerkannt. Darnach ist auch die Verdächtigung Kusts im Vorw. S. XXI zum 15. Jahrgang zu berichtigen. Ferner macht Dörffel darauf aufmerksam, daß die Lesart bei Spitta, im 1. Band der Bachbiographie die korrigierte und nichtkorrigierte Hälfte aus dem Klavierbüchlein unvermittelt nebeneinander setze, und somit ein Ganzes gebe, das als solches nicht von Bach herstamme. Schade, daß wir den ursprünglichen Wortlaut im Friedemann-Büchlein nicht mehr ganz unversehrt haben. Es ließen sich dann die Forkelsche, die Friedemannsche und die jetzige Gestalt miteinander vergleichen. Das 2. Notenbuch der Anna Magdalena Bach (1725; Jahrg. 43,2, S. 39, 40) verzeichnet die spätere Fassung.

#### Präludium 2 (S. 207). Sog. Forkelsche Gestalt.

Nach dem 25. Takte gibt Forkel zwei Schlußtakte über C, welche an die Takte 35 und 38 der späteren Gestalt erinnern. Hier haben wir also, im Unterschied vom 1. Präludium, keiner-

lei Einschubsel, sondern eine Abkürzung des Schlusses, wie sie noch öfter begegnen wird. An die andere Fassung gewöhnt, finden wir den früheren Schluß unangenehm abgerissen: erst langsam kommt uns zum Bewußtsein, daß er ja durch den Orgelpunkt sehr wohl vorbereitet war. Jener Orgelpunkt hat dann seine Bedeutung verschoben: vorher schlichte Vorbereitung gewesen, ist er nachher ein gewaltiger Anlauf zur dämonisch-phantasievollen Steigerung geworden! So wechseln in der Hand des Schöpfers die Teilgebilde ihre Bestimmung. Man wird leicht ungerecht gegen die früheren Fassungen, als ob sie etwas Unrichtiges enthielten. Das Verbessern und Hinzutun geschieht aber nicht im Sinne von Falsch und Richtig, sondern auf dem Wege vom Sinnvollen zum Sinnreicheren. Eines Tages muß Bach, vielleicht im freien, das Präludium streifenden Phantasieren entdeckt haben, was sich mit den Taktten des Orgelpunktes alles noch anfangen ließ. Bekanntlich ist der spätere, erweiterte Schluß ziemlich schwierig auszuführen. Gibt uns die erste Fassung nicht einen Wink, daß wir sie für Anfänger benützen dürfen? Wäre nicht eine Ausgabe berechtigt, welche die Schwierigkeiten in dieser einwandfreien Weise verringerte? Der Forkelsche Schluß steht auch im Friedemannschen Klavierbüchlein (Jahrg. 45,1 S. 216).

### Präludium 3 (S. 208). Sog. Forkelsche Gestalt.

Während beim 2. Präludium bei Forkel von 38 Taktten noch 27 stehen, sind hier beim 3. von 104 Taktten gar nur 68 vorhanden. Man kann also kaum mehr von einem gekürzten Schluß, sondern muß von einer fehlenden zweiten Hälfte reden. Gerade jene Entwicklung, die uns nach der ersten durch ihre schelmenmäßige Ausgelassenheit entzückt, ist erst später dazugekommen! Ein lebensvoller Beitrag zur Geschichte der musikalischen Formen.

Die 6 letzten Takte decken sich so ziemlich. Das oberste  $gis^2$  bei Forkel könnte einem fast besser gefallen als das später nötig gewordene  $fis^2$ . Man beachte auch die Forkelsche Verteilung an die Hände, die vielleicht sinniger ist, als die später gesehete. — Hingewiesen sei noch auf die Varianten des 1.,

17. und 55. Taktes. Daß Bach diese Tonfolge verließ, ist begreiflich. Durch die Änderung deutet er gleich anfangs auf das Zusammengehörige der vier letzten Sechszehntel des Taktes: mit leiser synkopischer Wirkung tritt es dann besonders Takt 30—46 zutage.

In Friedemanns Klavierbüchlein (Jahrg. 45, 1, S. 218) ist schon die endgültig erweiterte Gestalt des Präludiums eingetragen.

#### Präludium 4 (S. 211). Sog. Forkelsche Gestalt.

Es wäre schon der Mühe wert, diese Fassung im vollen Wortlaut der späteren gegenüberzustellen. Denn ihr mangeln noch zwei charakteristische Schönheiten: Erstens die sanfte Weiterleitung von dem in Takt 14 erreichten Gismoll aus; wie bewunderswert sind hier der Baßgang und die später eingeschobenen Takte! Zweitens fehlt der Trugschluß in Takt 35, der das Ende um vier Takte hinauschiebt. Könnte man den ursprünglichen Wortlaut nicht auch für den Klavierunterricht verwerten? — In Friedemanns Klavierbüchlein (Jahrg. 45, 1, S. 218) steht die spätere Fassung.

#### Präludium 5 (S. 213). Sog. Forkelsche Gestalt.

Ein reizvoller Teil der späteren Entwicklung (Jahrg. 14, S. 213), nämlich der von G dur aus und die eindrucksvollen Ecken und Zacken des bekannten Schlusses fehlen noch in dieser Gestalt, die sich vom 18. Takte an mit Hilfe des 27.—29. Taktes rasch zum Schlußakkord wendet. Es sind nur 22 statt 35 Takte. Doch wird man die ruhigere Art der Forkelschen Schlüsse, sobald man sich etwas umgewöhnt hat, als die nächstliegenden Möglichkeiten zu schätzen wissen. Das regelrecht Einheitliche kommt in ihnen zum Ausdruck; das gefiel Bach später wohl nicht mehr, und er hauchte dem zweiten Teil der Präludien das Sturmeswehen seines Geistes ein. Interessant ist der 18. Takt im Klavierbüchlein für Friedemann (Jahrg. 45, 1, S. 217) da steht cis und g, wo bei Forkel cis und gis, zuletzt c und gis steht. Sollte der Schluß des Klavierbüchleins etwas

anders als bei Forkel gelautet haben? Leider bricht der Text gerade an dieser Stelle ab.

**Präludium 6** (S. 215). Sog. Forkelsche Gestalt.

Das Stück endet schon mit Takt 15, verzichtet also auf die reiche Entwicklung der zweiten Hälfte, die nicht einmal angedeutet ist. Und doch wird man wiederum finden, daß auch diese schlichte Fassung ihren geschlossenen Eindruck macht. Im Klavierbüchlein für Friedemann (Jahrg. 45, 1, S. 217) geht dem Schlusssakkord der genaue spätere Wortlaut voraus, der entschieden wirkungsvoller ist als bei Forkel A dur über dem vierten Achtel.

**Präludium 8** (S. 219). Sog. Forkelsche Gestalt.

Die Fassung verzichtet im 29. Takt auf den Trugschluß und bleibt bei der erwarteten Es-Tonart (32 statt 40 Takte). Indem beide Trugwendungen im 37. wie im 29. Takt fortbleiben, fühlen wir uns gleichsam in die Vorhalle des Kunstwerks zurückversetzt. Wenn sich dann der Durchblick wieder öffnet und wir von der Forkelschen Gestalt zur endgültigen übergehen, werden wir in die Geheimnisse des Bachschen Schaffens eingeweiht, und empfinden, welche überraschenden Wirkungen zwei unschuldige Trugschlüsse haben können. Die Harmonie wirkt formbildend.

Die Handschrift in Friedemanns Klavierbüchlein (Jahrg. 45, 1, S. 218) bleibt leider nach dem 35. Takt ohne Fortsetzung. Ob der zweite Trugschluß dort noch fehlte?

**Präludium 9** (Jahrg. 45, 1, Vorw. S. 25).

Der 6. französischen Suite ist in einer Handschrift das 9. Präludium vorangestellt. Derlei Anordnungen beweisen, daß die Zugehörigkeit der Stücke zu Sammelwerken schwankend war.

**Präludium 10** (Jahrg. 45, 1, S. 217). Sog. Forkelsche Gestalt.

Die ursprüngliche Fassung ist wieder abgedruckt im Klavierbüchlein für Friedemann Bach. Sie schließt nicht bloß (in Dur) mit dem 23. Takt, da wo nachher der Prestoteil beginnt,

sondern bringt auch den ersten Teil ohne die eigentliche melodische Linie, nur mit der Angabe der einfachsten harmonischen Folge. Mag dies nun von Anfang an nur als Entwurf gegolten haben (wie Kroll meint) oder mag erst später die Lust zur melodischen Überbrückung und zum stürmischen Anstieg des Prestos gekommen sein, jedenfalls ist ein Vergleich zwischen Urform und vollendeter Gestalt außerordentlich lehrreich. Man könnte im Unterricht die Harmoniefolgen Forkels als Aufgabe geben, an der ein Schüler seine Melodiebildung zu erproben hätte. Es empfiehlt sich somit, auch dieses Präludium in der Forkelschen Gestalt wieder allgemein zugänglich zu machen.

Einige der interessanten Lesarten der späteren Gestalt (sie sind im 14. Jahrg., S. 222 verzeichnet) findet man auch im Zusammenhang der handschriftlichen Abbildung des Präludiums (Jahrg. 44, Blatt 14/15). Dort scheinen sie die temperamentvollen Umspieldungen wiederum etwas erleichtern zu wollen.

#### Präludium 12 (S. 225). Sog. Forkelsche Gestalt.

Forkel nimmt anstelle des Übergangs, der zum Anfang zurückleitet, eine Wendung zum Schluß, um 5 Takte kürzend. Man hat Mühe, sich die unbeschreiblich ausdrucksvolle Rückkehr in die Anfangstakte und den Orgelpunkt auf C wegzudenken, so natürlich erscheint uns jetzt die endgültige Gestalt. Bemerkenswert ist noch, daß Forkel die Mollstücke gern in Moll abschließt: so die Präludien 6, 8, 10, 12; nur bei den Präludien 2 und 4 teilt er den bekannten Dur-Ausklang. Das Klavierbüchlein Friedemanns (Jahrg. 45, 1, S. 218) bewahrt uns anscheinend die später Fassung. Die letzten Takte fehlen.

#### Präludium 15 (S. 229). Sog. Forkelsche Gestalt.

Kroll verzeichnet die Fassung mit einem offenbaren Druckfehler: er gibt den Schluß als 13—15. Takt, während es der 14—16. sein wird. Es ist angesichts der fremdartig berührenden Verkürztheit wohl begreiflich, daß Kroll in der Vorrede S. 24 von Forkels „Abhacken“ in mißbilligenden Ausdrücken redet. Und doch! Wenn Forkels verkürzte Fassungen der Präludien 1, 2, 5, 6, 10 durch Friedemanns Klavierbüchlein belegt

sind, so ist der Nachweis ihrer Ursprünglichkeit geführt, und wir müssen jene Verkürzungen auch dort als Entwürfe ehren, wo das Klavierbüchlein die spätere Gestalt gibt oder zu geben scheint, wie bei den Präludien 3, 4, 8, 12, oder wo es, wie hier beim 15. Präludium, nichts zur sicheren Entscheidung beiträgt. Was die inneren Gründe betrifft, so sind in den meisten Fällen die Nähe immerhin noch erkennbar, die den Entwurf mit der späteren Ausgestaltung verbinden: in den Präludien 4 und 8 ist der Trugschluß eingeführt, in 2, 5, 6, 10 kommt das Stürmische hinzu, in Nr. 3 ein andersartiger zweiter Teil des Präludiums. Nur in Nr. 1 und 12 und dann hier in Nr. 15 ist etwas wie ein Einschnitt kaum fühlbar. An der Forkelschen Gestalt von Nr. 15 erweist sich die Wiederholung des ersten Basismotivs als ein Bachischer Zug; leider mußte sie bei der endgiltigen Fassung ausscheiden.

#### Präludium 17 (S. 231). Sog. Forkelsche Gestalt.

In diesem Falle sind es nur innere Abweichungen, welche den Umfang des Stückes nicht berühren. Takt 9—12 und Takt 22—29 wird die Umspielung in ähnlicher Weise gegeben, wie jedesmal die folgenden Takte zeigen; später ist dem Bedürfnis interessanten Wechsels genügt.

Über ein ursprünglich dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers zugedachtes Stück: siehe Orgelsonate Nr. 3, D moll, 1. Satz (Jahrg. 15, Vorw. S. XVIII).

## Wohltemperiertes Klavier. II. Teil.

#### Präludium 1 (Jahrg. 36, S. 224).

Von diesem Präludium teilt die Bachausgabe dreierlei Bearbeitungen mit. Die erste ist laut Vorwort zu Jahrg. 36, S. 56 einer kleineren Sammlung ähnlicher Sachen einverleibt. Nur 17 Takte zählt hier das bescheidene Stückchen, dem ein sorgfältiger Fingersatz beigelegt ist. Bei etwas einfacherer Führung der Stimmen — bemerkt Ernst Raumann S. 94 des Vorwortes — bewegt es sich bis in den 14. Takt melodisch und harmonisch der späteren Form ganz parallel, lenkt hier ab.

und zwar gleich in den 30. Takte, und schließt nach dem 31. Der Orgelpunkt auf C ist auch noch nicht da.

Was ist nun daraus in der zweiten Fassung (Jahrg. 45, 1, S. 243 f.; Jahrg. 14, S. 241) geworden! Dörffel teilt sie nach dem Londoner Autograph in dankenswerter Weise vollständig mit, nachdem sie Kroll Jahrg. 14, S. 241 nur angedeutet hatte. Jetzt ist im wesentlichen alles das darin, was uns das Werk so bewundernswert und teuer macht; der endgültige Umfang ist erreicht. Noch fehlt aber das Treibende jener — soll man sagen wuchtigen, oder beschwingten? — Zweiunddreißigstel, die so majestätisch zwischenhineinrollen und grollen. Diese sind erst der dritten Fassung eingefügt.

Wie lehrreich ist ein Blick auf die drei ersten Takte in allen drei ersten Gestalten! Was uns jetzt so unabänderlich und folgerichtig erscheint, ist anscheinend durch angestregtes kritisches Nachdenken erst allmählich gewonnen und festgestellt worden. Ferner beachte man die Entstehung der chromatischen Stelle: die Takte 18 und 19 sind in der zweiten Fassung zuerst ohne die Halbtonschritte der Melodie gegeben, dann erst chromatisch umgebessert. Vergleichsweise denken wir an das natürliche Wachstum der Pflanzen: aus einem schwächtigen Schößling ist hier, von der Sonne Bachscher Kunst beschienen, ein nach allen Seiten kräftig entwickeltes farbenprächtiges Gebilde geworden.

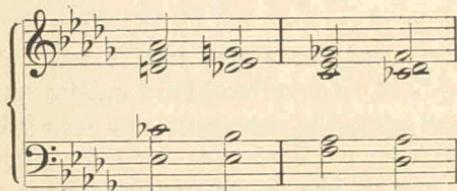
### Fuge 1 (Jahrg. 36, S. 224).

Auch hier sind (vermutungsweise) drei getrennte Fassungen zu unterscheiden. Die erste, mit Fingersatz versehene (wie das Präludium einer kleineren Sammlung ähnlicher Stücke zugehörig), findet man im 36. Jahrgang als Fughetta bezeichnet. Die Taktart ist  $\frac{4}{4}$ , noch nicht  $\frac{2}{4}$ . Takt 67 (der jetzigen Einteilung) mündet in den Schlussakkord. Die Stimmführung ist so ziemlich dieselbe wie später. Erst nachher hat Bach entdeckt (s. Jahrg. 45, 1, S. 244, Jahrg. 14, S. 241), welche organische Kraft der ersten Hälfte des Fugenthemas innewohnt und demgemäß den Anfang zur Krone des Abschlusses gemacht. (Ähnlich verfährt er z. B. im 12. Präludium des I. Teils.) Von der endgültigen Form weicht die zweite Fas-

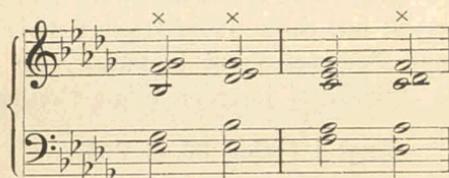
sung nur unerheblich ab. Prof. Prout vermutet nach Durchsicht des Londoner Autographs, daß Bach wirklich, wenn nicht von allen, so doch von verschiedenen Sätzen des II. Teiles eine dreimalige Niederschrift gemacht habe.

### Präludium 3 (Jahrg. 14, S. 243).

Die von Kroll mitgeteilte ältere Gestalt steht in Cdur, und bietet schon den angeschlossenen  $\frac{3}{8}$  Teil, dessen Abweichungen geringfügig sind. Wichtiger ist, daß vier Akkorde dieser Cdur-Form von der spätern in Cisdur verschieden sind: Takt 15 und 16 notiert Kroll bei Peters:



Dagegen klänge die ursprüngliche Folge so:



Außerdem wäre im 24. Takte statt *fes* zu lesen: *es*. Diese Lesarten dürfen vielleicht, ihres herberen Charakters wegen, auf Beachtung Anspruch erheben. Das Präludium ist ja wichtig genug, um eingehend studiert und abgewogen zu werden.

Dörffel nennt im 45. Jahrg. (1, S. 245) jene Fassung die „früheste Form“ und macht auf das sichergestellte *cis*, statt *dis*, im 16. Takte aufmerksam, ohne der anderen Verschiedenheiten zu gedenken. — Wenn Ernst Naumann im Jahrg. 36 (Vorrede S. 94) bemerkt, das Stück sei „wesentlich“ umgestaltet worden, so trifft dies eigentlich nicht ganz zu. Denn die Auflöfung der Arpeggien ist mehr eine Aus- als Umge-

staltung. Bach zeigt hier, wie phantasievoll er sich solche einfach notierten Affordfolgen gespielt denkt. Man kann also für die Wiedergabe von Arpeggien aus diesem Präludium den schönsten Vorteil eines maßgebenden Beispiels ziehen.

Der  $\frac{3}{8}$ -Teil ist später verfeinert, aber im Grunde nicht geändert worden. Ich bin legerisch genug, zu bekennen, daß mich der Vortrag dieses Anhangs fast immer in Verlegenheit bringt; jedenfalls nehme ich das „Allegro“, das in der 1. Fassung auch nicht vorgeschrieben ist, ganz ohne Eile. Es beruhigt mich, wenn ich einem Zuhörenden dann sagen kann, dieser Anhang sei einer sehr frühen Arbeit entnommen. Man erwartet doch gewiß nach den Klängen des 1. Abschnittes etwas anderes!

### Fuge 3 (Jahrg. 36, S. 225).

Weit gründlicher ist Bach glücklicherweise hier mit der Vorlage einer Fughetta in Cdur verfahren, die er zur 3. Fuge benutzte. Jene Vorarbeit war ziemlich schwach und mußte bei der Erweiterung von 19 auf 35 Takte gänzlich umgestaltet werden. Dörffel meint sogar (Jahrg. 45, 1, S. 245), jenes Stück könne kaum noch als Ursprung für die Cisdur-Fuge gelten; so einschneidend sind die Änderungen. Der Vergleich wird jeden Empfänglichen mit Staunen erfüllen, welch ein Werk der Meister aus unscheinbarem Stoffe schaffen konnte. Im Jahrgang 45 ist, nach dem Londoner Autograph, eine mittlere Fassung angedeutet, welche die Zweiunddreißigstel noch nicht so häufig anbringt, wie es nachher geschah.

### Präludium 6 (Jahrg. 36, S. 226).

Den Werdegang dieses Präludiums können wir auf zwei wichtigen Vorstufen verfolgen, die der letzten Gestalt vorangehen. Die früheste, einfachste und kürzeste Form bringt Jahrgang 36 als „Präambulum“ (aus einer Sammlung ähnlicher kleiner Stücke, der auch Präludium und Fuge 1 des 2. Teils entstammen). Es sind nur 43 Takte. Sie entsprechen den 61 der letzten Hand folgendermaßen:

Präambulum Takt 1—5 = 1—5.

6

Überleitung

7—19 = 18—30.

20, 21 = 35, 36.

22—32 = 39—49.

(schließt in Moll) 33—43 = 51—61.

Als zweite Stufe haben wir zu betrachten die Fassung, wie sie von Kroll und Dörfel angedeutet, leider nicht vollständig wiedergegeben ist (Jahrg. 14, S. 248; Jahrg. 45, 1, S. 245).

Hier entsprechen einander:

Takt 1—9 = 1—9.

10, 11

Überleitung

12—30 = 18—36.

31—53 = 39—61.

Das letzte war also die Ausfüllung der Lücken zwischen Takt 9 und 18, 36 und 39.

Außerdem veranschaulichen die Varianten der endgültigen Fassung (Jahrg. 14, S. 248), wie emsig Bach an diesem Stück geändert und gefeilt hat, bis er damit zufrieden — oder auch nicht zufrieden war. Im Vorwort S. 14 sagt Kroll, die endgültigen Bearbeitungen der einzelnen Stücke waren beim Tod Bachs bereits zerstreut und nicht mehr in einer Sammlung vereinigt! Wir fügen dem hinzu, daß bei einer nur handschriftlich niedergelegten Komposition der endgültige Wille nicht so unzweideutig ersichtlich wird, wie anläßlich der Drucklegung. Eine Handschrift wird leichter umgeformt als ein Druck. Das Wohltemperierte-Klavier ist ja nie zu Bachs Lebzeiten gedruckt worden — man muß dies immer wieder in Erinnerung bringen! Die ersten Ausgaben fallen ins Jahr 1801: ziemlich gleichzeitig bei Hoffmeister und Kühnel (seit 1814 Firma Peters), in Leipzig, Simrock in Bonn und Nägeli in Zürich. (Simrock frühestens März 1801, Hoffmeister spätestens Anfang Mai, Nägeli spätestens Anfang September: I. Teil.) Die englische Ausgabe von Kollmann ist 1799 ge-

plant, aber nicht ausgeführt worden (darnach Jahrg. 46, S. 24 des Vorwortes zu berichtigen). Also bleibt die Ausgabe von Wesley und Horn, von 1811—12, die erste englische.

**Fuge 10** (Jahrg. 14, S. 253; Jahrg. 45,1, S. 247).

Von einer kürzeren Gestalt geben Kroll im 14. und Dörffel im 45. Jahrgang Nachricht. Darnach ließ Bach anfangs schon im 70. Takt die Kadenz eintreten und schloß mit Takt 71. Wenn Bach damit nicht zufrieden gewesen, sagt Prof. Prout, so sei das nicht zu verwundern; denn die Fuge habe auf diese Weise keinen Schlusseintritt des Themas in der Haupttonart, da es zuletzt in A moll erschienen sei.

**Präludium 15** (Jahrg. 36, S. 220).

Sollte nicht das im Anhang des 36. Jahrganges mitgeteilte kleine Gdur-Präludium eine erste Vorform zu diesem Präludium darstellen? (Siehe Peters Nr. 214, S. 42 und Bischof VI, S. 126.)

**Fuge 15** (Jahrg. 36, S. 116/117).

Die mitgeteilte Fugette gehört eigentlich zu einem Präludium in Gdur, das im Wohltemperierten nicht verwertet ist. Sie entspricht im wesentlichen der späteren Fuge, ist aber um 12 Takte kürzer und weicht in ihren letzten Takt natürlich von der Fuge etwas ab. Die Oberstimme ist vom 10. Takt an abgeändert; vom 16. an lauten beide Oberstimmen anders. Von Takt 41 an hält sich Bach an die erste, weiter an die zweite Oberstimme und ändert den Baß, oder läßt (von Takt 49 an) eine Oberstimme Baß werden; Takt 54—60 gestaltet er um und fügt einen geschmückten Abschluß hinzu.

So fein die Umarbeitung ist, und so meisterlich sie das Jugendfrische wahrte: es liegt doch auch in jener ersten Fassung ein so holder Reiz, daß sie sich sehr wohl neben oder auch gegen den Willen letzter Hand behaupten kann.

**Präludium 17** (Jahrg. 45,1, S. 248).

Aus der Verschiedenheit der Lesarten zieht die Handschriften-

kunde den Schluß, daß Bach drei Niederschriften des Werkes gemacht habe.

### Fuge 17 (Jahrg. 36, S. 113).

Als Fughette steht das Stück hier ursprünglich in F Dur und ist im Zusammenhang mit einem F dur-Präludium gegeben. Die 24 Takte der Fughette stimmen mit der Fuge des Wohltemperierten Klaviers überein. Diese ist aber dann auf 50 Takte verlängert. Zur Erweiterung bewog gewiß der Umstand, daß die angelegten vier Stimmen kaum erst mit dem 22. Takt zusammengetreten waren: die Ausbeutung der Vierstimmigkeit ermöglichte eine Steigerung. Bemerkenswert ist der Mollcharakter des hinzugefügten Teils, der in den chromatischen Stellen des ersten vorgebildet erscheint, ferner die Gipfelform in Takt 44—46 (offenbar im Anschluß an das neue A dur-Präludium) und endlich der über das Vierstimmige hinausgreifende Abschluß.

### Fuge 20 (Jahrg. 45,1, S. 249).

Zu erwähnen ist nur der Schluß, der augenscheinlich aus Dur nach Moll abgeändert worden ist. Das Gegenteil kann man als Regel beobachten. Aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers nennen wir als Beispiele die Fuge Nr. 8, die Präludien Nr. 6 und 22. (Jahrg. 14, S. 250, 248, 268.) Nach alledem scheint Bach in manchen Fällen geschwankt zu haben, ob er in Moll oder Dur schließen sollte.

### Präludium 24 (Jahrg. 14, S. 270).

Hier handelt es sich nur um zweierlei Schreibweisen, die aber für die Auffassung nicht unwichtig sind. Kroll hält die im 14. Jahrgang gegebene Gestalt: Achtelnoten, im Allabreve-Takt, für die spätere, entstanden aus einem Bedürfnis nach bequemerer Übersicht. In der Petersausgabe hatte Kroll den Sechzehnteln und dem gewöhnlichen  $\frac{1}{4}$  Takt den Vorzug gegeben. Was ist früher, Sechzehntel- oder Achtelform? Wenn Kroll auf das Allabreve als letzten Willen zurückkam, so ist Peout, dessen Ansicht Dörffel im 45. Jahrgang (1. Teil, S. 250)

wiedergibt, anderer Meinung; er hält die Sechzehntelform für die letzte Fassung, weil Bach, wie er vermutet, sicher sein wollte, daß das Zeitmaß nicht zu langsam werde.

Wenn es erlaubt ist, mit eigener Meinung hervorzutreten, so möchten wir Kroll beipflichten, einfach aus der Erfahrung des Spiels heraus. Für den Hörer ist zwar die Schreibweise ob Achtel ob Sechzehntel, eine müßige Frage. Nicht so für den Spieler. Prout hat recht: man spielt langsamer, ruhiger und ausdrucksvoller, wenn man die Achtel vor sich sieht. Wir können Prout entgegenhalten, daß es Bach ebensowohl darum zu tun sein mochte, daß das Zeitmaß nicht zu — schnell werde. Es ist schwer zu treffen, weil der Inhalt, wie oft bei Mozart, zugleich ans Anmutige wie ans Ausdrucksschwere streift. Man vergleiche etwa das Larghetto des 26. Klavierkonzertes von Mozart. Vor dem Eilen wird die Warnung eher angebracht sein als vor dem Schleppe. Deshalb geben wir den Achteln den Vorzug.

Übersicht der bisher besprochenen Fassungen.

Dreierlei Fassungen sind überliefert oder vermutet von:

I. Präl. 1. 10.

II. Präl. 1. 6. (17).

Fuge 1.

Zweierlei Fassungen sind überliefert von:

I. Präl. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 10. 12. 15. 17.

II. Präl. 3. 24.

Fuge 3. 10. 15. 17.

Aus anderem Zusammenhang entnommen sind:

I. (Präl. 9.)

II. (Präl. 1. 6. Fuge 1).

II. Fuge 15. 17.

Erweitert sind:

I. Präl. 2. 3. 5. 6. 8. 12. 15.

II. Fuge 1. 10. 17.

Inhaltlich abgeändert sind:

I. Präl. 17.

II. Präl. 3.

Erweitert und inhaltlich abgeändert sind:

I. Präl. 1. 4. 10.

II. Präl. 1. 6. Fuge 15.

Völlig umgestaltet ist:

II. Fuge 3 (Präl. 15?).

Zwischen Dur und Moll schwankt der Schluß:

I. Präl. 6. 8. 10. 12.

II. Präl. 6. 22. Fuge 8. 20.

Transponiert sind:

II. Präl. 3. Fuge 3. 17.

Rhythmisch verschieden notiert ist:

II. Präl. 24.

## Zwei- und dreistimmige Inventionen (Jahrgang 3).

### Zweistimmige.

Nr. 1. Im Anhang des 3. Jahrgangs steht eine Variante, worin eine Sechzehntelfigur regelmäßig in Triolenform gebracht ist. Im Vorwort S. XIII bemerkt übrigens C. F. Becker, es sei zweifelhaft, ob diese Variante von Bachs Hand stamme.

Nr. 7. Das entsprechende Präambulum im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach (angefangen Januar 1720; Jahrg. 45,1, S. 221) ist um zwei Takte kürzer. Die Abweichung findet sich am Schluß. Takt 16 und 17 entsprechen der späteren Lesart in Takt 16—19; Takt 18—21 stimmt dann zu den späteren Takten 20—23.

Nr. 8. Das Präambulum im Friedemannschen Klavierbüchlein (Jahrg. 45,1, S. 221) ist um vier Takte kürzer. Die spätere Lesart schaltet die Takte 17—20 dazwischen ein.

Nr. 11. Das Präambulum des Klavierbüchleins (ebenda S. 222) ist einen halben Takt kürzer, indem der Schluß etwas anders geformt erscheint.

Nr. 13. Das Präambulum für Friedemann (ebenda, S. 221) ist um 4 Takte kürzer. Die Takte 16 und 17 sind später erweitert worden: es entsprechen ihnen jetzt die Takte 16—21. Gegen Schluß bringen die vier letzten Takte beider Fassungen im wesentlichen das Gleiche.

## Dreistimmige.

Nr. 5. Dörffel gibt (Jahrg. 45, 1, S. 230) die ursprüngliche Fassung vollständig wieder, aus zwei Gründen. Erstlich, weil sie nur eine einzige Verzierung aufweist; somit kann das Gewissen derer erleichtert werden, die das Stück aus eigenem Ermessen des überflüssig scheinenden Zierrates entkleidet haben. Zweitens hat Bach ein paar Takte eingeschoben. Es empfiehlt und lohnt sich, (hier wie in anderen Fällen!) die Stelle zu suchen! Dem Ebenmaß viertaktiger Perioden zulieb wurden zwischen Takt 17 und 18 zwei Takte eingefügt, so daß das Ganze nun 38 ( $36 + 2$ ), nicht mehr 36 ( $34 + 2$ ) Takte zählt.

Nr. 8. Den Wortlaut des Klavierbüchleins gibt Dörffel (ebenda, S. 227) auch hier vollständig wieder, weil namentlich die Bassstimme teilweise anders (einfacher) geführt ist.

Bemerkung: Die anderen Abweichungen, die das Klavierbüchlein Friedemanns angibt (z. B. für Nr. 9. 10. 11), gehören ins Gebiet der Lesartenkunde, in das wir nicht eintreten wollen.

## Übersicht:

	2stimm.	3stimm.
Erweitert am Schluß sind die Nummern:	7. 11.	—
Im Innern durch Einschub bereichert:	8. 13.	5.
Etwas anders gestaltet:	1.	8.

## Einzelstücke.

Nr. 1. Suite in Amoll (Jahrg. 36, S. 3 u. 213).

Eine andere Bearbeitung ist im Anhang mitgeteilt. Sie unterscheidet sich 1. durch ein Präludium, das der Allemande vorgelegt, und ein Menuett, das zwischen Sarabande und Gigue eingefügt ist; 2. durch eine andere Behandlung der Sarabande; Allemande, Courante und Gigue stimmen im wesentlichen überein.

Roitzsch und Ernst Naumann halten die bereicherte Suite für die spätere Fassung; Roitzsch teilt sie deshalb bei Peters (Nr. 214) im Text mit und gibt das andere im Anhang, wogegen sich E. Naumann an das Autograph der einfacheren

Fassung hält und das Spätere in den Anhang verweist (weil es nur abschriftlich überliefert ist).

Die Sarabande der späteren Bearbeitung stellt sich als eine interessante Abart der ersten Gestalt dar. Die frühere Figur des Basses ist rhythmisch besonders reizvoll, und auch das glatte Doppelfstück fließt anmutig dahin. In gewissen chromatischen Stellen erkennt man die spätere Hand, die überall verfeinert und einer breiten, geschweiften Melodiebildung zuliebe auf den rhythmischen Reiz verzichtet.

Eigentlich gehört das Werk in den Zusammenhang der französischen Suiten, von denen es nur durch das vorangestellte Prélude abweicht. Ohne dieses, in der ersten Form, steht es mit vier französischen Suiten im Autograph der Berliner Bibliothek. (P. 418.)

#### Nr. 2. Suite in Es dur (Jahrg. 36, S. 8 u. 217).

Auch diese schöne Suite gehört ihrer Art nach zu den französischen Suiten, nur daß die Gigue fehlt. Eine vortreffliche alte Handschrift der Berl. Bibl. (P. 420) enthält sie als sechste, neben fünf der französischen Suiten. Wir hätten also 8 Werke dieser Gattung. E. Naumann verweist eine andere Allemande, weil sie im Autograph erst später beigelegt ist, in den Anhang. Eine „vortreffliche“ alte Handschrift hat übrigens die erste Allemande nicht, sondern nur die zweite. Die Peters-Ausgabe stellt lehrreich beide Stücke einander gegenüber: es handelt sich offenbar um ein nachher erst entstandenes Doppelfstück der Allemande, das um so mehr Interesse hat, als Bach die Kunst der Variation sonst nicht gerade für die Allemande auswählt. Wie dem auch sei, die zweite Allemande verrät bei aller Verschiedenheit jedenfalls die erste als Ausgangspunkt.

#### Nr. 5. Toccata, D dur (Jahrg. 36, S. 26 u. 218).

Bischoff I, S. 82 fügt den von Peters gegebenen Titel Fantasia con fuga bei. E. Naumann teilt in der Bachausgabe zwei Varianten mit, zum Adagioteil und zum Zwischensatz vor der Fuge, nach Kellners Handschrift, die (durchweg) „eine frühere einfachere Fassung zu überliefern scheint“. Die erste

Variante macht den Eindruck, als ob sie mehr der Orgel angepasst wäre. Bestimmtes hierüber läßt sich natürlich nicht feststellen. Orgel und Klavier waren einander nahe verwandt, so daß in der Einordnung einzelner Stücke, ob in die Reihe der Orgel- oder der Klaviersachen, mitunter Zweifel obwalten können. (Z. B. steht die Fantasia con imitazione in Hmoll in der Bachausgabe unter den Orgelwerken; Präludium in Cdur, Jahrg. 36, S. 134, und Fuge in Cdur, Jahrg. 36, S. 159, sonst für Orgel angenommen, unter den Klavierwerken.)

**Nr. 6. Toccata, Dmoll** (Jahrg. 36, S. 36 u. Vorw. S. XXVIII).

Das Stück ist in zwei Gestalten überliefert, deren erste, einfachere, schmucklosere, man in der alten Petersausgabe, Cah. IV, Nr. 10 findet, während die zweite allen neueren Drucken und auch der Bachausgabe zugrunde liegt. Leider hat E. Naumann nur im Vorwort die Abweichungen mitgeteilt. Für den vollständigen Abdruck hätte auch noch ein anderes geschichtliches Interesse gesprochen: Diese Toccata ist nämlich kurz vor 1801 im Bureau de musique (Peters) als erstes Verlagswerk von Bach erschienen, in einer Einzelausgabe, die somit die Reihe der nach Bachs Tod gedruckten Klavierkompositionen zu eröffnen scheint. (1801 folgte das Wohltemperierte Klavier.) Eine Schülerarbeit, wie diese Toccata, gehöre nicht in eine Ausgabe der Werke eines Meisters, so äußerte sich damals der Bachbiograph Forkel. Doch gibt sich gerade diese Toccata recht frisch und besonders in harmonischer Hinsicht herb, so daß sie mehr als andere Jugendwerke interessiert.

**Nr. 7. Toccata, Emoll** (Jahrg. 36, S. 47).

Von den drei Teilen dieser Toccata scheint der Handschriftenkunde zufolge die Fuge als ursprünglich alleinstehender Teil bestanden zu haben. Ihre Echtheit ist äußerlich nicht bewiesen. Bischoff hält sie für echt, und Ernst Naumann stützt im Vorwort S. XXVI zum 42. Jahrg. die Echtheit einer anderen Fuge, S. 47, Nr. IX, Amoll, durch den Hinweis auf eine gewisse Verwandtschaft mit dieser Toccatenfuge.

Bischoff IV, S. 93 meint, Bach selber habe wohl die Fuge „mehrfach niedergeschrieben und teils durch mehr oder minder zufällige Änderungen, teils durch absichtliche Korrekturen“ die verschiedenen Lesarten veranlaßt. Der Schluß der Fuge tritt in einer alten Abschrift schon im sechsteletzten Takt ein. Der längere Schluß ist dort mit der Bemerkung hinzugefügt: „Dieses Ende scheint original und jenes von einem anderen gemacht zu sein“. Es bleibt also fraglich, ob eine Erweiterung von Bach vorliegt.

Zur Fuge kam vermutlich als Präludium späterhin das Adagio, das Bischoff und E. Naumann für echt halten. Bischoff sagt, es sei den Mittelsätzen anderer Toccaten geistes- und stimmungsverwandt. In zwei Handschriften fehlt der Adagiosatz ganz. Zuletzt mag Bach, im Hinblick auf den toccatenartigen Charakter des Präludiums wie der Fuge den ersten Satz hinzugetan und das ganze dadurch zur Toccata gestempelt haben. Der Anfang im  $\frac{3}{2}$  Takt klingt ganz deutlich an das bekannte F moll-Präludium für Orgel (Jahrg. 15, S. 104) an. Er bestätigt die orgelmäßige Haltung, die auch an dieser Toccata einigermaßen auffällt (vgl. Toccata, D dur, Nr. 5 der laufenden Reihe). Eine unmaßgebliche Vermutung ist es, wenn mir die Eigenart der Toccaten mehr der Orgel als dem Klavier angemessen erscheint: bei aller Verwandtschaft und Vertauschbarkeit der beiden Instrumente hat der Orgelspieler doch wohl häufiger Anlaß gefunden, seine Kunst des Improvisierens zu zeigen und durch Laufwerk zu imponieren.

#### Nr. 8. Toccata, Gmoll (Jahrg. 36, S. 54).

Die beiden handschriftlichen Vorlagen weichen mannigfach voneinander ab. Mithin ist eine verschiedene Bearbeitung denkbar.

#### Nr. 10. Chromatische Fantasie und Fuge (Jahrg. 36, S. 71 u. 219).

Geschrieben vermutlich für den Flügel (mit 2 Manualen und Pedalbaß). Im Vorwort S. XL u. ff. steht eine Übersicht über die dreierlei Gruppen, in welche sich die Überliefere-

nung teilt. Den „zuverlässigsten Handschriften“ folgen die Bachausgabe, Vischhoff, die 2. Variante bei Peters, und Schenker. Die etwas abweichende Fassung nach Forkel bildet die Vorlage für den Haupttext aller drei Petersschen Ausgaben für Reinecke und für Bülow. Eine ältere Gestalt der Fantasie (allein) überliefert die Ruffsche Handschrift: darnach Variante Nr. 1 bei Peters, Variante im Anhang des 36. Jahrganges der Bachausgabe und im Anhang bei Schenker. Die letztgenannte ältere Gestalt der Fantasie weicht in den ersten 23 Takten von den 20 ersten Takten der andern Quellen erheblich ab. Die Verschiedenheiten Forkels verzeichnet die Bachausgabe im Vorwort. Man sieht aus den dreierlei Überlieferungen, wie ernst es Bach mit der stetigen Verbesserung seiner Meisterwerke genommen hat. Die Wiener Universaledition hat neuerdings in der Schenkerschen Ausgabe ein Muster von Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit aufgestellt. Die Erläuterungen Schenkers, die sich namentlich auch über das Arpeggio verbreiten, sind eingehenden Studiums wert.

Nr. 13. Präludium und Fuge Amoll (Jahrg. 36, S. 91).

Siehe Trippelkonzert in Amoll, Jahrgang 17, S. 223.

Nr. 17. Präludium und Fughetta Fdur

(Jahrg. 36, S. 112; vgl. Jahrg. 14, Vorw. S. XIX).

Siehe Wohltemperiertes Klavier, II. Teil, Fuge Nr. 17.

Das ursprüngliche Präludium scheint zur Fughetta besser zu passen. Doch läßt sich auch nicht verkennen, daß die zur Fuge erweiterte Gestalt der Fughetta dem späteren Asdur-Präludium angeglichen ist. Das Fdur-Präludium, an sich hübsch, widerstand wohl einer charaktvollereren Umwandlung.

Nr. 18. Präludium und Fughetta Gdur

(Jahrg. 36, S. 114 u. 220; vgl. Jahrg. 14, Vorw. S. XIX).

Siehe Wohltemperiertes Klavier, II. Teil, Fuge Nr. 15.

Hier kann man sagen, daß dem ursprünglichen Präludium ein viel reizvolleres und ebenso passendes zum Ersatz gegeben wurde, als es sich darum handelte, die Fughetta dem Wohl-

temperierten Klavier einzuverleiben. Im Anhang des Jahrganges 36 (S. 220) findet man ein anderes Präludium zur Fughetta (nicht Fuge), das auch in die Ausgaben bei Peters und von Bischoff übergegangen war. Bei Besprechung des Wohltemperierten Klaviers (II, Präludium 15) äußerten wir die Frage, ob nicht dieses kleine Präludium als eine erste Vorform zu dem später im Wohltemperierten Klavier entwickelten sei?

Nr. 19. Zwölf kleine Präludien (Jahrg. 36, S. 118 u. 221).

Das erste steht im Klavierbüchlein für Wilh. Friedemann sowohl in der gewohnten als auch in einer gekürzten Gestalt, nur 14 statt 18 Takte umfassend. Merkwürdig ist dabei, daß eben diese kürzere und veränderte Gestalt auf einem viel späteren Blatte niedergeschrieben ist, als die längere Fassung. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die verkürzte Form die spätere wäre. Der Zusammenhang beider Stücke ist immerhin etwas lose, und Bischoff spricht (VII, S. 5) nur von einer „Verwandtschaft“. Er meint, jenes kürzere Cdur-Präludium sei dieser Verwandtschaft wegen zurückgestellt worden, obwohl es sonst zu der Sammlung vortrefflich passe. Die Sammlung selber geht nicht auf Bach, sondern auf die Ausgabe Peters zurück. Das Friedemannsche Klavierbüchlein enthält Nr. 1. 4. 5. 8. 9. 10. 11., Kellners Sammelband 2. 3. 6. 7. 8. 12.

Von der Freiheit, die man sich zu Bachs Zeit und nachher in Aufreihung von Stücken nahm, zeugt die wunderliche Geschichte des zehnten „Präludiums“. Dieses ist nämlich gar kein Präludium, sondern ein Trio, mit welchem Bach selber ein harmloses G moll-Menuett von Stölzel (Jahrg. 45, 1, S. 226) vervollständigte. Die Partita von Stölzel (oder Stelzel) findet sich im Friedemannschen Klavierbüchlein mitsamt dem Menuett-Trio Bachscher Herkunft. Nun wandert es also in die Sammlung der zwölf kleinen Präludien als G moll-Stück (Jahrg. 36, S. 237). Damit nicht genug, treffen wir die Kleinigkeit in einer Handschrift der dritten französischen Suite, und zwar nach H moll transponiert als Trio des dortigen Menuettes. Jahrg. 45, 1, S. 103 bringt, nach andern Vorlagen, ein anderes

Trio an gleicher Stelle. Wieder eine andere Quelle verzichtet dort überhaupt auf das Trio.

Nr. 33. Fuge, D moll (Jahrg. 36, S. 164).

Der verlängerte Schluß hängt mit der Fuge selber (trotz ihrer gelegentlichen Zweiunddreißigstel) nur locker zusammen. Ob er von Bach selber herrührt, läßt sich nicht entscheiden.

## Französische Suiten

(Jahrg. 45,1, Vorw. S. XIII/XIV).

Namentlich bei den französischen Suiten ist der Wille des Urhebers oft nicht zu entscheiden, sowohl was die vielen offenbar gleichberechtigten Lesarten betrifft, als auch insbesondere was die Zugehörigkeit und die Reihenfolge einzelner Sätze angeht. Die Sammlung der französischen Suiten ist nicht so geschlossen wie die der englischen. Mit der Herausgabe der Suiten hatte die Bachgesellschaft einiges Mißgeschick. Die zweite Lieferung des 13. Jahrgangs enthielt die beiden Sammlungen ohne textkritischen Bericht, ohne jede Einleitung. In Jahrgang 36 wurden Nachträge zum 13. Jahrgang veröffentlicht, die dann in der Neuausgabe des 45. Jahrganges (1. Lieferung) nicht wieder berücksichtigt sind. In der 2. Lieferung des 43. Jahrgangs endlich findet man den Wortlaut der zwei ersten Suiten (die zweite nur bis in die Sarabande) gemäß dem 2. Notenbuch der Anna Magdalena Bach, vom Jahr 1725. — Man muß somit den Stoff auch in der Bachausgabe erst zusammensuchen.

Die Varianten sind alle im Vorwort zu Jahrg. 45, 1, nicht in einem Anhang mitgeteilt. Sie legen Zeugnis ab von der emsigen Selbstkritik Bachs. Wir können freilich heute das Früher oder Später, das Gut oder Besser kaum mehr entscheiden. Wer sich für die Frage der Lesarten interessiert, findet in der Bachausgabe alle Anhaltspunkte.

Hier seien nur einige Andeutungen gegeben.

### A. Über Varianten.

2. Suite (Jahrg. 45, 1, S. 95 u. Vorw. S. XXVIII/XXIX). Der Schluß der Courante hat viererlei Wendungen:

1. Die im Text, Jahrg. 45, S. 95 mitgeteilte (17 Takte von der fraglichen Stelle an).
2. eine kürzere von 14 Takten, Vorw. S. XXIX.
3. eine noch kürzere von 11 Takten, Vorw. S. XXVIII.
4. eine längere von 20 Takten, Vorw. S. XXVIII/XXIX.

Dörffel bemerkt, daß es schwer zu entscheiden sein dürfte, welche Lesart Bach endgültig beibehalten wissen wollte (2. und 1. gefällt vielleicht manchem besser als 3. und 4.).

### B. Über Zugehörigkeit einzelner Stücke.

2. Suite (Jahrg. 36, S. 236). Ein Menuett-Trio ist im Jahrgang 36 mitgeteilt. Der Text des Jahrganges 45 wiederholt es nicht und enthält keinerlei Hinweis.

3. Suite (ebenda, S. 237). Ein anderes Menuett-Trio in Hmoll ist in Jahrgang 36 mitgeteilt. Es findet sich auch (in Gmoll) als Nr. 10 der 12 kleinen Präludien. Wir haben seine Wanderung bei Jahrgang 36, Einzelstücke, Nr. 19 verfolgt. Der Text des Jahrganges 45 wiederholt es nicht und enthält keinerlei Hinweis.

4. Suite (ebenda, S. 234). Präludium, zweite Gavotte und Menuett sind als Ergänzungen im 36. Jahrgang mitgeteilt. Der 45. Jahrgang verzichtet auf den Wiederabdruck und gibt im Text nur einen Hinweis auf das Menuett. Das Präludium steht im Supplementband bei Peters, S. 67, das Menuett in den Suiten bei Peters, B. N. 202.

6. Suite (Jahrg. 45, 1, Vorw. S. XXV). Eine Handschrift eröffnet diese Suite mit dem E dur-Präludium aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers. —

Vergleiche weiterhin das über die Einzelstücke Nr. 1 (Amoll) und 2 (Es dur) des Jahrganges 36 Gesagte. Diese Nummern könnte man ebensogut als 7. und 8. französische Suite annehmen. Die Es dur-Suite z. B. steht in einer Handschrift als 6. französische (Jahrg. 36, Vorw. S. XVI).

## Partiten im 1. Teil der Klavierübung.

### 3. Partita.

Fantasia [Prélude] (Jahrg. 3, S. 70, Jahrg. 43,2, S. 6). Das zweite Notenbuch der Anna Magdalena Bach (1725) bringt den Schluß des „Prélude“ nach dem viertletzten Takt, hat also 2 Takte weniger. Jenes Notenbuch benennt auch manche Sätze anders, z. B. heißt die Burlesca im Notenbuch Menuett.

Scherzo, vor der Gigue, steht noch nicht im Notenbuch der Anna Magdalena (Jahrg. 3, S. 79; Jahrg. 43,2, S. 12).

### 6. Partita.

Toccata [Prélude] (Jahrg. 3, S. 116; Jahrg. 43,2, S. 13). Im Notenbuch der A. M. fehlen Takt 74 und 75 (Jahrg. 43,2, S. 16 Lücke oben, Jahrg. 3, S. 120 Takt 2 und 3). Ferner entsprechen am Schluß des „Prélude“ 3 Takte des Notenbuches den späteren 4 Takten.

Courante (Jahrg. 3, S. 124; Jahrg. 9, S. 252—259) ist entnommen der 6. Sonate für Klavier und Violine in Gdur. Siehe dort die 2. Zusammenstellung jener Sonate.

Air (Jahrg. 3, S. 128; Jahrg. 43,2, S. 21) vor der Sarabande, fehlt im Notenbuch der Anna Magdalena.

Gavotte (Jahrg. 3, S. 131; Jahrg. 9, S. 252—259) ist entnommen der 6. Sonate für Klavier und Violine in Gdur. Dort, in der 2. Zusammenstellung jener Sonate, war sie Violine Solo und Basso accompagnato betitelt.

Gigue (Jahrg. 3, S. 133; Jahrg. 43,2, S. 23) ist im Notenbuch der A. M. mit doppelt so kleinen Notenwerten im  $\frac{4}{4}$ -Takt geschrieben, aber ohne andere Anzahl der Takte, da die Partitensammlung  $\frac{8}{4}$  notiert.

Die Courante und Gavotte sollen unter der Kammermusik besprochen werden.

