

Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere.

XXXI. Jahrgang der Gesamtausgabe.

Von Hans Boas (Berlin).

Unter den Klavierkonzerten Bachs, die Schreyer im zweiten Hefte seiner Beiträge zur Bachkritik (1913) und im siebenten und achten Hefte der Allg. Musikzeitung von 1914 für unecht hält, befinden sich auch die beiden Konzerte für drei Klaviere in D moll und C dur; diese haben durch die von Schering (Bachjahrbuch 1912, S. 124 ff.) und Heuß (Zeitschr. der JMG. XIV, S. 184 ff.) an Schreyers Fragen geknüpften Erörterungen in jüngster Zeit wieder stärkere Beachtung gefunden. Im folgenden sollen nun nicht alle Kriterien für und wider die Echtheit der beiden Werke dargelegt werden, sondern es wird beabsichtigt, nach den uns erhaltenen Handschriften grundsätzliche, auf die Redaktion der Konzerte bezügliche Fragen zu erörtern und durch Beispiele zu belegen; dabei wird sich eine Stellungnahme zu einzelnen Schreyerschen Thesen von selbst ergeben. Das Eingehen auf alle Einzelheiten soll vermieden werden, denn die Detailarbeit ist Sache der Bachrevision, und einer solchen soll nicht vorgegriffen werden.

Die beiden zu behandelnden Konzerte hat Graf Waldersee im Jahrgang XXXI, 3 der Bachausgabe herausgegeben. Im Autograph sind uns weder Partituren noch Stimmen erhalten; diese Tatsache erschwert natürlich die Untersuchung der Frage, inwieweit die Bachschen Konzerte Bearbeitungen sind, sehr erheblich, da alle die aus Korrekturen des Manuskripts zu ziehenden Schlüsse über die etwaige Originalbesetzung der Konzerte

fortfallen. Wir müssen uns also mit einer ziemlich reichen Zahl von Abschriften zufrieden geben und zwar liegen vor:

1. Das Dmoll-Konzert in den Partituren P. 242, 243, 244, 299 der Kgl. Bibliothek Berlin, Nr. 67 der Amalienbibliothek (Joachimsthalsches Gymnasium) und in den Stimmen St 415, 416 der Kgl. Bibliothek Berlin;

2. Das Cdur-Konzert (es finden sich bekanntlich auch Abschriften in Ddur) in den Partituren P. 242, 245, 246, 309 der Kgl. Bibliothek Berlin, Nr. 68 der Amalienbibliothek und in den Stimmen St 417 und P. 141 und 142 Bibl. Berlin.

Von den Handschriften enthält also P. 242 beide Konzerte. Nach einer am Fuße der ersten Seite befindlichen Notiz ist sie von der Hand des Klavierspielers Palschau in Petersburg geschrieben, der (nach einem handschriftlichen Vermerk in dem Exemplar des Gerberschen Tonkünstlerlexikons (1813) der Kgl. Bibliothek Berlin) von 1741—1813 gelebt hat. Die Ausgabe des genannten Lexikons von 1790 bezeichnet ihn als einen Schüler Mütshels. Da dieser Joh. Seb. Bach zum Lehrer hatte, wird man der Abschrift als direkt auf Bachsche Tradition zurückgehend große Bedeutung einräumen müssen; für das Dmoll-Konzert stellt sie, soweit wir sehen können, die am besten beglaubigte Abschrift dar, beim Cdur-Konzert konkurrieren mit ihr die in P. 142 vorliegenden Stimmen aus dem Nachlasse Philipp Emanuel Bachs. Die Palschause Partitur — sie wird im folgenden mit P. 242 abgekürzt werden — hat nun Waldersee für seine Redaktionsarbeit überhaupt verworfen, weil sie im Schlusssatz des Dmoll-Konzertes eine hinzugefügte Biolastimme enthalte, die als unbachisch von der Hand gewiesen werden müsse. Warum sie unbachisch ist, erwähnt Waldersee nicht. Da die Abschrift an sich durch ihr Alter und ihren Ursprung wertvoll erscheint, müssen zunächst zwei Fragen untersucht werden:

1. Ist die Biolastimme, die sich abweichend von den andern Abschriften im letzten Satze des Dmoll-Konzerts bei P. 242 findet, unbachisch?

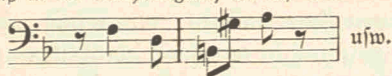
2. Wenn dies der Fall ist, darf man dann die Abschrift, wie Waldersee es tut, verwerfen?

1. Vergleicht man die Abschriften des Dmoll-Konzerts miteinander, so zeigt es sich, daß P. 242 im Schlußsage ganz außerordentlich stark von den übrigen abweicht. Die zugesetzte Violastimme beginnt in den ersten Takten des Satzes bereits mit einem kontrapunktischen Thema und erscheint dann verschiedentlich an den Solostellen des ersten Cembalos, die vom Baſſe begleitet werden (z. B. Bachausgabe, S. 35—39); die Violapartie läuft als Füllstimme teils neben dem Baſſe her, teils übernimmt sie dessen Part. Sie ist nicht unbachischer als die Baſſstimme, der sie ähnelt; so weist im Takte 4 und 5 die Viola ein Motiv auf, das später in etwas veränderter Rhythmik der Baſſ als Begleitungsfigur bringt (Bachausgabe, S. 35 Takt 6—7). Man vergleiche beide Stellen:

Viola in P. 242, Takt 4—5 des Schlußsages:



Baſſ in der Bachausgabe, S. 35, Takt 6—7:



Im ganzen sind beide Stimmen nicht glücklich geführt; der Viola haftet der Makel einer Füllstimme an, sie springt in die Töne, die harmonisch gerade gebraucht werden, der Baſſ unterstützt an den Stellen, an denen er das erste Cembalo begleitet, dieses garnicht, sondern ist entweder entbehrlich oder stört es sogar (so z. B. Bachausgabe, S. 38 letzter Takt und 39 erster Takt). Nimmt man hinzu, daß die Partitur P. 242 in dem Sage durchweg starke Korrekturen in dem Streichquartett aufweist, die zeigen, daß die einzelnen Akkordtöne bald dieser, bald jener Stimme zugewiesen worden sind, so muß man, glaube ich, den ganzen letzten Satz als stark überarbeitet ansehen. Das Mißtrauen, das Waldersee gegen die Violastimme hatte, erstreckt sich auch auf die Baſſstimme, soweit sie zur Begleitung des solistisch verwendeten ersten Cembalos dient, und ich glaube, daß man diese Partien als zugesetzt ansehen kann. Vermutlich hat Bach hier das erste Cembalo allein

spielen lassen wollen, ähnlich wie im Cdur-Konzert für zwei Klaviere (vgl. Bachausgabe XXI 2, S. 41 f).

2. Nun ist die zweite Frage zu beantworten: Muß die Abschrift verworfen werden, weil der letzte Satz des Dmoll-Konzerts starke Abweichungen und Überarbeitungsspuren zeigt? Für das Cdur-Konzert, das der Band ja ebenfalls enthält, ist die Entscheidung ganz unzweifelhaft: die Partitur muß unbedingt benutzt werden, denn das zweite Konzert wird ja durch die Korrekturen gar nicht berührt. Aber auch bei dem Dmoll-Konzerte wird man meines Erachtens zum gleichen Ergebnisse kommen müssen; die Änderungen im letzten Satze sind nur zur Ausfüllung der Harmonien vorgenommen worden. Bei der Entstehung der Abschrift (P. 242) war die alte Generalbasspraxis, die für den Continuo auch ein Akkordinstrument — also in unserem Falle ein viertes Klavier verlangte — bereits verloren gegangen, man mußte daher seine Rolle unter die anderen Instrumente verteilen. Mithin muß die Abschrift P. 242 in allen Fällen zu Rate gezogen werden; soweit sie übereinstimmt oder von den anderen nur wenig abweicht vergleichend, soweit sich starke Verschiedenheiten zeigen, wird es Frage des künstlerischen Ermessens sein, inwieweit ihre Lesarten zu berücksichtigen sind. Im allgemeinen wird man der Abschrift sogar den Vorrang vor den übrigen einräumen müssen.

Wenn wir also die Partitur gelten lassen, so kommen wir auch in der Frage nach der Echtheit des Sizilianos im Dmoll-Konzert, wie ich glaube, etwas weiter. Palschau hat nämlich in P. 242 zwar das zweite — Cdur-Konzert — ganz abgeschrieben, vom Dmoll-Konzert aber nur die beiden Eckfäße, der Siziliano fehlt vollkommen. Für ein solches Verfahren scheint mir die nächstliegende Erklärung die zu sein, daß der zweite Satz des Konzerts Palschau nicht vorlag, denn sonst hätte er ja keinen Grund gehabt, bei der Herstellung dieser Sammelhandschrift gerade den einen Satz fortzulassen; die Originalpartitur mag hier so ähnlich ausgesehen haben wie die des dritten Brandenburgischen Konzerts. Jedenfalls könnte man aus dieser Tatsache Zweifel an der Zugehörigkeit des

Sizilianos zum Konzerte und damit an seiner Echtheit überhaupt herleiten, wenn auch ein strenger Beweis nicht geführt ist.

An dieser Stelle mag nun ein Irrtum Schreyers berichtigt werden. Schering hat im Bachjahrbuch 1912 (S. 128) angeregt, aus der „originalen Partiturvorgabe festzustellen, ob die Unisonostellen der drei Klaviere, aus denen Schreyer seine Bedenken gegen die Echtheit des Satzes herleitet, tatsächlich ausgeschrieben seien, oder ob es ins Belieben der Spieler gestellt worden sei, beim Tutti mitzuwirken oder nicht“. Schreyer hat die Frage in der Allg. Musikzeitung (1914 Nr. 7, S. 191b) wie folgt beantwortet: „Da Waldersee im Vorwort seiner Ausgabe nichts von einer von ihm vorgenommenen Korrektur bezw. Vervollständigung der Partiturvorgabe erwähnt, darf man mit Sicherheit annehmen, daß in dieser tatsächlich alle drei Solostimmen ausgeschrieben sind“. Die Antwort auf die Frage hätte Schreyer doch im Vorwort der Bachausgabe finden können; Waldersee betont nämlich in seinem Verzeichnis der benutzten Handschriften, daß es sich nur um Abschriften handelt; eine Originalpartitur des Dmoll-Konzerts ist nicht vorhanden, und wir können nach dieser Richtung hin überhaupt keine Schlüsse ziehen. Was Bach etwa gewollt, wie er sich die Ausführung des Satzes gedacht hat, darüber können uns die sehr viel später hergestellten Abschriften natürlich keinerlei Auskunft geben.

Eine andere Frage, die wir, wie ich glaube, aus der Paltschauschen Partitur beantworten können, betrifft die weiteren Unisonostellen, an denen beide Konzerte, insbesondere das in Cdur, reich sind. Diese Stellen treten in verschiedenen Formen auf: 1. sämtliche Cembali werden durchaus im Einklang geführt; außer im Siziliano findet es sich z. B. in den letzten Takt des Schlußsatzes vom Dmoll-Konzert (Bachausgabe, S. 50 Takt 7—10) und im Cdur-Konzert (Bachausgabe, S. 72 Takt 4); 2. die Unterstimmen werden im Unisono geführt, während die Oberstimmen von einander verschieden sind; auf diesen Fall, von dem sich ein Beispiel S. 74, Takt 3 ff. der Bachausgabe findet, hat Schering im Bachjahrbuch 1912 hingewiesen und aus ihm schließen wollen, daß

das Cdur-Konzert ursprünglich für drei Soloinstrumente, nämlich für drei Violinen geschrieben worden sei. Man wird aber meines Erachtens dieser These entgegenhalten müssen, daß sich 3. Stellen finden, an denen gerade umgekehrt die Oberstimmen der Cembali unisono geführt sind, während die Unterstimmen von einander abweichen; man vergleiche hier Bachausgabe, S. 62 Takt 2—5 und S. 72 Takt 1—3.

In der Mehrzahl der Fälle finden sich an diesen Stellen, die in der Fassung der Bachausgabe den Eindruck einer gewissen Nachlässigkeit und Sorglosigkeit der Arbeit machen, in P. 242 Lesarten, die weit sorgfältiger ausgeführt sind und viel eher dem Wille entsprechen, das wir uns von Bachs polyphoner Schreibweise gemacht haben.

So zeigt der erwähnte Schluß des D moll-Konzerts in der genannten Abschrift eine ganz verschiedene Behandlung der drei Cembali; während nämlich die Unterstimme des Cembali III mit dem Continuo geht, führen die Unterstimmen der beiden andern Cembali Sechzehntel in Gegenbewegung aus und ebenso die Oberstimme des dritten Cembali, die teilweise in Terzen mit der Unterstimme des zweiten läuft.

Anstatt des besprochenen Unisonos der Oberstimmen auf S. 62 Takt 2—5 der Bachausgabe ferner gibt P. 242 für die drei Cembali völlig verschiedene Lesarten; die Figuren, die in der Bachausgabe alle Klaviere zugleich spielen, sind hier auf die drei Instrumente verteilt. Am charakteristischsten tritt dies in den beiden ersten Takten der erwähnten Stelle hervor (P. 242 pag. 26 Takt 3 und 4). Im ersten Takte bringt das Cembali I in der Oberstimme folgende, von der Bachausgabe etwas abweichende Figur — die Partitur steht nicht in C, sondern in Ddur —:



während das zweite und das dritte Cembali nur akkordisch begleiten, dann ahmt im nächsten Takte das zweite Klavier diese Figur in der Oberstimme einen Ton tiefer nach, und nun spielen Cembali I und III dazu figurierende Akkorde.

Hält man zu solchen Stellen noch die vielen Korrekturen und Abweichungen, die P. 242 im ganzen Schlusssatz des Dmoll-Konzerts aufweist, so möchte ich annehmen, daß die vielen Unisoni auf bequeme und nachlässige Abschreiber zurückzuführen, und daß beide Konzerte in sehr veränderter und fehlerhafter Gestalt auf uns gekommen sind. Aufgabe einer Neuredaktion wird es sein, nach Palschaus Partitur und allgemeinen künstlerischen Gesichtspunkten diese Mängel und Fehler zu beseitigen.

Endlich seien noch einige wenige Fälle angeführt, bei deren Behandlung sich der Wert der Palschauschen Partitur ergibt.

Einen jeden, der das Dmoll-Konzert liest oder spielt, wird wohl das b", das sich in der Bachausgabe (S. 11 Takt 7) auf dem zweiten Sechzehntel der zweiten Violinen und der Oberstimme des Cembalos III findet, verwundert haben. Bach hat nach Cdur moduliert, die ganze Partie steht in dieser Tonart; die dem erwähnten Takte folgenden weisen stets h auf, und erst fünf Takte später wendet sich Bach mit Einführung eines b nach Fdur. Waldersee hat zu der Frage nicht Stellung genommen; ein Blick in P. 242 klärt die Sachlage. Palschau hat in die zweiten Violinen nämlich ganz richtig das Auflösungszeichen gesetzt, es aber in der Oberstimme des Cembalo III ausgelassen — ob aus Unachtsamkeit oder auf Grund einer unrichtigen Vorlage sei dahingestellt. Die Partituren Amalienbibliothek Nr. 67, Kgl. Bibliothek Berlin P. 243 und 244 haben dann das h" in den zweiten Violinen beibehalten, vor das Cembalo aber ausdrücklich ein b gesetzt; auch in den Stimmen St. 415 findet sich diese ganz unsinnige Lesart. Die jüngste Partitur (P. 299) kehrt nun die Sache um; hier haben die zweiten Violinen b", das Cembalo hat h". Ähnlich verhält es sich mit den Stimmen St. 416: die beiden Stimmen der zweiten Violinen haben b"; von den drei uns vorliegenden Stimmen des dritten Cembalo ist in zweien mit Bleistift ein Auflösungszeichen zugesetzt, in der dritten findet sich b". Die gedruckten Partituren endlich (Peters Livr. XI ed. Griepenkerl S. 10 Takt 9 und die Bachausgabe) bringen in den beiden Stimmen b". Hiernach ergibt sich, daß die ursprüngliche Lesart die Palschause gewesen sein muß; anstatt

des b" muß es h" heißen, wie es nur natürlich ist, das b hat sich hier versehentlich eingeschlichen.

Endlich zeigt die Palschausche Partitur an manchen Stellen viel logischere und konsequentere Durchführung und Nachahmung der Themen, besonders in der Chromatik. So ist z. B. die absteigende chromatische Figur in der Oberstimme des Cembalo I (Bachausgabe S. 71 Takt 2 bis Takt 3) bei Palschau in den beiden andern Klavieren mit der gleichen Alteration nachgeahmt, während die Bachausgabe diatonische Imitationen zeigt.

Diese Beispiele, die sich bei einer Neuauflage sehr vermehren ließen, mögen genügen, um auf den Wert der Partitur P. 242 hinzuweisen. Zusammenfassend möchte ich mich dahin aussprechen:

1. Die von Waldersee nicht benutzte Palschausche Partitur P. 242 der Kgl. Bibliothek Berlin stellt eine sehr wichtige Quelle der beiden Konzerte für drei Klaviere dar.

2. Beide Konzerte sind stark überarbeitet auf uns gekommen, die Unisonostellen fallen späteren Abschreibern zur Last. Die das erste Cembalo begleitende Baßstimme im Schlußsatz des Dmoll-Konzerts ist nachträglich zugesetzt worden.

3. Die Zweifel an der Echtheit des Sizilianos im Dmoll-Konzerte werden durch die Tatsache unterstützt, daß die Palschausche Abschrift diesen Satz nicht enthält.

