

Die Verzierungen in den Werken von Johann Sebastian Bach*).

Von E. Dannreuther.

Autorisierte Übersetzung von A. W. Sturm.

1. Bachs Verzierungen sind diatonisch, d. h. sie verwenden leitereigene Töne. Chromatische, der Grundtonart fremde Abbiegungen sind nur in der Modulation erlaubt oder um unerlaubte Intervalle zu vermeiden. Übermäßige Intervalle können keinen Teil der Verzierung bilden; Verzierungen mit vermindertem Intervall — z. B. ein chromatischer Doppelschlag in verminderter Terz (Es-D-Cis-D) — sind unstatthaft, wenn sie von Komponisten nicht ausgeschrieben sind.

2. Verzierungen gehören zum Wert der Hauptnote. Auf Tasteninstrumenten müssen die Verzierungen mit den Noten oder Akkorden, die ihre Grundlage bilden, zusammen angeschlagen werden. In einem arpeggierten Akkord bildet die Verzierung einen Teil des Arpeggios.

3. Alle Verzierungen — gleichgültig ob sie durch Zeichen oder kleine Noten angegeben sind — sind dem Taktschlag einzuordnen. Sie sind ein wesentlicher Bestandteil der melodischen Führung der Stimme, in der sie vorkommen. Ornamente in Rezitativen, nach einer Pause oder in einer Schlusskadenz (letztere in herkömmlicher Weise *ritardando*) sind — was Schnelligkeit und Dauer anbelangt — dem Belieben des Ausführenden überlassen.

*) Das ausgezeichnete Kapitel über Bachs Verzierungen von Edward Dannreuther aus »Musical Ornamentation«, Part I, S. 161—195 (veröffentlicht 1893) erscheint hier zum erstenmal in deutscher Übersetzung. Die das Kapitel vervollständigenden Beispiele aus Werken Bachs mußten wegen Raummangel fortbleiben.

4. Triller — verlängerte noch häufiger als kurze — beginnen gewöhnlich mit dem oberen Nebenton. Besonders, wenn die Hauptnote unmittelbar vorher angeschlagen ist. Von dieser Regel weicht Bach nur ab, wenn der Triller ex abrupto, nach einer Pause beginnt oder wenn die melodische Linienführung verwischt würde, z. B. wenn die vorausgehende Note ein oder zwei Stufen höher steht als die getrillerte.

Triller auf punktirter Note bricht auf oder nahe bei dem Punkt ab — die folgende kurze Note wird gewöhnlich ein wenig um ihren Wert verkürzt.

Triller und Mordente auf verlängerter Note, die mit einer kurzen von gleicher Tonhöhe gebunden ist, brechen vor der gebundenen Note ohne Nachdruck oder Nachschlag ab.

Schnelligkeit und Zahl der Anschläge in Trillern und verlängerten Mordenten bleiben dem Spieler überlassen; ebenso die Ausführung der nachschlagenden Noten eines Trillers, falls dieselben nicht besonders angedeutet sind. Herkömmlich werden sie am Schluß einer Melodie oder einer Instrumentalkomposition angebracht.

5. Vorschläge (*appoggiature*) sind viel häufiger kurz als lang. Lange Vorschläge vor zweitheiligen Noten haben etwa den Wert der Hälfte der Hauptnote; vor dreitheiligen, zwei Drittel der Hauptnote. Die Dauer des Vorschlages hängt von dem Tempo, von dem harmonischen Fundament und den vorherrschenden Rhythmen eines Satzes ab. Der lange Vorschlag erhält den Nachdruck, während die Hauptnote selbst ziemlich leicht anzuschlagen ist.

Bachs eigene Liste von Verzierungen, die er für seinen kleinen Sohn Friedemann aufstellte, folgt unten. Sie scheint alles zu enthalten, was er zur Übung für wesentlich und praktisch hielt, aber sie ist durchaus nicht erschöpfend.

Klavierbüchlein von Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 22. Januar A^o 1720*).

*) Über Einzelheiten des Inhalts dieser Handschrift, teilweise von J. S. Bach, teilweise von seinem Sohn geschrieben, siehe Vorrede Band III, Bach-Gesellsch. S. 14 und Spitta I, S. 660—63.

„Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten.“

Trillo. Mordant. Trillo und Mordant. Cadence. Double-Cadence.

Idem. Double-Cadence und Mordant. Idem. Akzent steigend.

Akzent fallend. Akzent und Mordant. Akzent und Trillo. Idem. NB.

NB. Das letzte Zeichen, das mit einem Vertikalstrich m beginnen sollte, ist in der Ausgabe der Bach-Ges., Vorrede zu Bd. III, falsch dargestellt. Cadence kann man übersetzen mit Doppelschlag, Doppel-Cadence mit verzierter Triller, Akzent mit Vorschlag.

Vollständiges Verzeichnis der Bachschen Verzierungen und ihrer Zeichen.

- Triller, lang m oder m
 manchmal t , tm ; selten tr , m oder \dagger .
 Letzteres nur handschriftlich.
- Pralltriller, Praller, Schneller — kurz . . . m
- Triller mit Vorschleife von oben m
- Triller mit Vorschleife von unten m

Mordent, kurz. 

Mordent, lang 

Manchmal erhalten Triller mit oder ohne Vorschleife ihren Nachschlag durch einen Strich rechts im Zeichen angedeutet: , , . Diese Zeichen dürfen nicht mit denen für den langen Mordent, wo der Strich in der Mitte oder links steht, verwechselt werden: , .

Vorschlag, von oben, kurz.  oder 

von unten, kurz  oder 

Diese Zeichen sind in der Edition Peters, Steingraber (Dr. H. Bischoff) und unglücklicherweise auch in Bd. III und XV Bach-Gesellsch. häufig und ohne Regelmäßigkeit durch kleine Noten von unbestimmtem Wert ersetzt worden — eine Quelle vieler Verwirrung und Mißdeutung. Das Doppelzeichen  ist manchmal von Bischoff und genau in Bach-Gesellsch. XXXVI und XXXVIII wiedergegeben. Der obere oder untere Bogen soll das Legato des Vorschlags von oben oder unten andeuten, aber das ist nur eine Vermutung.

Nachschlag hinter einer Note 

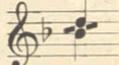
oder durch eine kleine Note, dem gewöhnlichen Vorschlag ähnlich, angegeben 

Doppelschlag  oder 

Schleifer  (selten )

Anschlag, eine Art Doppelvorschlag; immer ausgeschrieben 

Arpeggio.  und umgekehrt 

Acciaccatura 

Bebung  oder 

Gropo (Gruppo), nur das Wort; kein bestimmtes Zeichen; sehr selten.

Doppel-Zeichen.

Verbindung von Vorschlag und Mordent . . . , 

Verbindung von Vorschlag und Trillo . . . , ; 

Verbindung von Doppelschlag und Pralltriller . . . 

(von zweifelhafter Echtheit. C. Ph. E. Bachs

„prallender Doppelschlag.“)

Verbindung von Arpeggio und Acciacatura

Es ist bemerkenswert, daß fast alle diese Zeichen, die von den französischen Meistern — Bachs Vorläufern in dieser Hinsicht — und von Bach selbst gebraucht werden, graphisch das Beabsichtigte darstellen: die Vibration des kurzen Trillers wird durch ω dargestellt, die des langen durch ω , ω oder ω ; Triller mit Vorschleife von oben oder unten durch ω ω ; Triller mit dem unteren Hilfsston (Mordent) durch einen Abwärtsstrich ω , ω ; Vorschläge von oben oder unten durch ω ω . Nur Bachs Zeichen für den Doppelschlag ω ist unpassend, denn, graphisch, scheint es die umgekehrte Anordnung der geforderten Töne anzuzeigen. Aber die Zeichen für Schleifer, Acciacatura, Arpeggio und langsames Tremolo ω oder ω sind klar und ausdrucksvoll. Das ganze System ist also konsequent und außerordentlich praktisch, da es die melodische Linie unberührt läßt und dem Abschreiber Zeit und Mühe spart, was kein geringer Vorteil war zu einer Zeit, wo gestochene Musik selten und Papier teuer war.

Einzelheiten über diese Verzierungen.

Triller.

Triller, die mit dem oberen Hilfsston beginnen, sind durch ω ω t tr bezeichnet*):

*) Einen Beweis für Bachs Gleichgültigkeit in bezug auf die Verwendung der verschiedenen Zeichen für Triller hat man vor einigen Jahren gefunden. Im Januar 1891 erwarb das British Museum 2 Exemplare der „Klavierübung“ II. Teil (das Italienische Konzert, Ouvertüre und Partita in Amoll „nach französischer Art“). Eins dieser Exemplare enthält die Werke, wie sie veröffentlicht sind, das andere besteht aus Korrekturbogen mit Bachs handschriftlichen Verbesserungen. Anscheinend bezeichnete Bach im Mscr. gewisse Triller durch die gewöhnliche kurze Wellenlinie (ω). Der Stecher verwechselte dieses Zeichen mit einem (ω), worauf Bach alle diese Striche in den Korrekturbogen verbessernd mit t oder tr versah ($t\omega$). Das scheint dem Stecher auch nicht gepaßt zu haben, denn er ersetzte viele von diesen Verbesserungen durch ω , und Bach ließ sie ruhig stehen. So



Die Zahl der Anschläge variiert von  aufwärts und ist ganz dem Belieben des Spielers überlassen.

Triller sollten immer mit dem oberen Hilfsston beginnen, wenn der Hauptton unmittelbar vorher angeschlagen ist:



Deshalb spielt der Verfasser die ersten Takte der beiden Gavotten in der Suite anglaise, Dmoll:



Die Hilfsnote, die den Triller beginnen sollte, kann auf Tasteninstrumenten ausgelassen werden, wenn die Ausführung eines anhaltenden Trillers zusammen mit einer Melodie in derselben Hand schwierig oder unmöglich wäre. Bach war der erste, der in solchem Falle die Noten voll ausschrieb. Vgl. 30 Veränderungen über eine Arie (Goldberg=Var.) 28*):



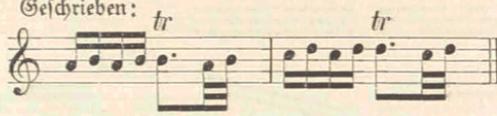
findet man in den veröffentlichten Werken *w*, *ww*, *tr* nebeneinander, und offenbar bedeuten sie dasselbe.

*) Vgl. auch das Finale von Beethovens Waldsteinsonate und Var. VI von Op. 109, wo die Hilfsnoten des Trillers weggelassen werden, wenn eine Note der Melodie eintritt.

Triller mit Nachschlag. Die nachschlagenden Noten werden häufig ausgeschrieben. Wenn sie nicht ausgeschrieben sind, können sie nach Belieben des Spielers hinzugefügt oder weggelassen werden.

Wohlt. Klavier I, Fuge Amoll, Takt 51—52:

Geschrieben: *tr* *tr*

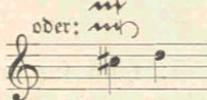


Ausführung:



Oft wird der Nachschlag durch einen Strich rechts durch das Zeichen gefordert: tr , tr

oder: tr



d. h.



Das ist der „Trillo und Mordant“ in Bachs eigenem Verzeichniss.

Vgl. Partita IV, D dur, Menuett:



Der oben erwähnte Hilfsstrich, der den Nachschlag angibt, kommt auch in Verbindung mit den beiden Vorschleifern vor: tr und tr .

In diatonisch aufsteigenden Läufen und in Sprüngen nach oben und unten ist der Nachschlag bei Trillern erforderlich, da er die Verbindung der Hauptnoten mit einander erleichtert.

Bei Trillern in chromatischer Fortbewegung kann der Nachschlag nach Belieben gespielt oder weggelassen werden.

Orgelsonate II, Cmoll, Takt 13 vor dem Ende des Vivace:

The musical score consists of four staves. The top staff shows a trill in the right hand starting on G4 and descending chromatically to C4. The second and third staves show the left hand part, which is a chromatic descending line from G4 to C4, marked '(oder)'. The fourth staff shows the trill in the right hand again, marked with 'tr' and a wavy line above it.

Wenn diese Ausführung zu schwierig ist, kann sich mit einer geringeren Zahl von Anschlägen begnügen; jeder Triller muß aber mit dem oberen Hilfsston anfangen.

Triller in absteigend chromatischer Folge brauchen keinen Nachschlag. Vgl. Sonate in Gdur für Viola da Gamba und Cembalo, Bach-Gesellsch. IX.

Der Triller beginnt mit dem Hauptton:

a) wenn der Triller am Anfang steht. Wohlft. Kl. II. Fuge XIII:

The musical example shows a trill starting on the main note (G4) in the right hand. The trill is marked with 'tr' and a wavy line above it. The number of notes is indicated as '(Zahl d. Anschläge beliebig.)'.

b) wenn der Triller nach einer Staccatonote oder nach einer Pause beginnt. Wohlft. Kl. I. Fuge VI, Takt 2:

The musical example shows a trill starting after a staccato note or a pause in the right hand. The trill is marked with 'tr' and a wavy line above it. The execution is labeled 'Ausführung:'.

Auf diesen Fall, wie auf das Beispiel oben [Trillo und Mordant] bezieht sich die Regel, daß die „melodische Linien-

führung nicht verwischt werden darf“ —, was der Fall wäre, wenn der Triller mit der Hilfsnote begänne.

c) wenn die Wiederholung einer Note thematisch ist.

Wohlt. Kl. I. Prael. XIII Fisdur, Takt 7, 12, 13 und 19.

d) wenn die Melodie springt und somit der Triller den Teil eines charakteristischen Intervalles bildet, wie z. B. die Septime im Thema der Fuge XV, Wohlt. Kl. I. Takt 25 und 26:



e) wenn die Bassbewegung durch Anfang des Trillers mit dem Hilfsston geschwächt würde. Auch hier kommt wieder die Regel in Anwendung, daß „melodische und harmonische Stimmführung nicht verwischt“ werden dürfen.

Wohlt. Kl. II, Fuge IV. Takt 32:



f) Franz Krolls Andeutung für Lehrer möge hier in Erinnerung gebracht werden, daß ein Triller besser nicht mit dem Hilfsston angefangen werden sollte, im Falle, wo auch ein Vorschlag von oben unangebracht erschiene.

Triller auf punktierten Noten, wo kein Nachschlag beabsichtigt ist, brechen auf oder nahe bei dem Punkte ab, wobei die auf den Punkt folgende kurze Note ein wenig ihres Wertes einbüßt; in solchen Fällen steht der Punkt oft für eine kurze Pause.



(oder wenn das Tempo langsam ist: legato von E nach D).
Partita I, Corrente, Takt 21, 22.

Geschrieben: *m*

Gespielt:

(etwa)

Triller auf gebundenen Noten haben keinen Nachschlag, sondern enden auf oder kurz vor der Note, die der Bogen bindet.
Vgl. Wohlst. Kl. II Fuge in G.



Triller vor einer Pause lösen nur einen Teil des Wertes der Hauptnote auf und erfordern keinen Nachschlag.
Partita I, Allemande, Takt 12, 27.



Und das ist, nebenbei bemerkt, noch ein gutes Beispiel um zu zeigen, daß die melodische Stimmführung es erforderlich macht, den Triller auf der Hauptnote anzufangen.

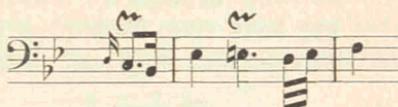


Triller auf einer punktierten Note, worauf eine Sechzehntelpause und zwei nachschlagende Noten folgen, findet sich in der Ouvertüre zur Partita H-moll, Takt 8 (Klavierübung II).



Hier bricht der Triller auf Fis kurz vor der Pause ab.

Triller mit Vorschleife von unten (Bachs Doppeltcadence) Partita I, Sarabande, Takt 3 und 4 vor dem Schluß:



Ausführung:



oder



Italien. Konzert — Schluß vom Andante:

Geschrieben.

Ausführung: (Zahl der Anschläge beliebig.)

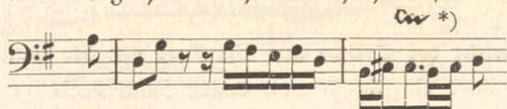
Triller mit Vorschleife von oben. Partita, H-moll, Takt 19.

(oder eine größere Anzahl Anschläge)

Wohlt. Kl. I. Fuge V. Takt 22.



Partita V. Gigue, 2. Teil, Takt 2, 4, 5 usw.



Triller, die in diatonisch absteigenden melodischen Phrasen vorkommen, haben nur dann einen Nachschlag, wenn die Note nach dem Triller einen gewissen Nachdruck verlangt.



Es wäre abgeschmackt, Nachschläge anzubringen in Fällen, wie sie sich z. B. im Thema des Allegros der Sonate für Violine und Klavier in H-moll ergeben:



Triller, mit der vorhergehenden Note gebunden. Die Bindung muß klar zum Ausdruck kommen.

Sonate für Viol. u. Klavier V, F-moll. Largo, Takt 8 usw.

Ausführung

Viol.

Cembalo

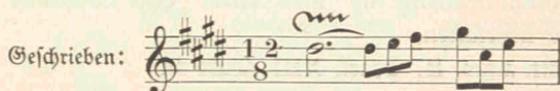
*) Es kann sein, daß das Zeichen hier einen kurzen Vorschlag vor dem Triller andeuten soll. Das Zeichen wäre dann *tr* oder *trw*.

Orgelchoral. Bach-Ges. XXV, S. 26:



Siehe auch Wohlk. Klav., II. Teil, Bmoll, Fuge, vorletzter Taft.

Ein Triller auf einer langen Note, an die eine kürzere gleicher Tonhöhe gebunden ist, bricht vor der letzteren ohne Akzent und ohne Nachschlag ab. Wohlk. Kl. I, Prael. IX, Edur, Taft 4:



Wohlk. Klav. I, Prael. XVI, Gmoll, Taft 1, 3, 7 und 11:



Wohlk. Klav. I, Gdur, Fuge XV, Taft 69/70:



Das Zeichen für den Triller findet sich mit dem für den Vorschlag verbunden (der französische „Accent“ in Bachs Verzeichniss) (, oder wie Bach gewöhnlich schreibt: 



Kurze Triller werden manchmal als selbstverständlich angenommen. Sie werden am Schluß einer Periode oder eines Satzes gespielt, ob sie vorgezeichnet sind oder nicht.

3. B. Partita I, Prael., Takt 18.



Wenigstens fünf Fälle dieser Art lassen sich im 1. Teil des Wohlk. Klav. anführen: Fuge 1, Takt 13; Schluß der Fuge XI; Prael. XIV, Takt 12 und 18; Prael. XIX, Takt 14.

Die rhythmische Einpassung des Trillers hängt gewöhnlich vom Zusammenhang ab und bleibt dem Verständnis des Spielers überlassen.

Wohlk. Klav. II, Prael. XIII, Takt 44.



Wohlk. Klav. I, Fuge XIII, Takt 1.



Wohlk. Klav. II, Prael. IV, Takt 55.



Der Verfasser stimmt mit Kroll, dem Herausgeber des Wohltemp. Klaviers für die Bach-Gesellschaft, überein, der die obigen 3 Fälle anführt und der Lösung unter c den Vorzug gibt.

Ein langsamer, ganz ausgeschriebener Triller findet sich in Invent. IX*), Takt 3, 7, 11 und 19.

NB.

Triller in Terzen (Tremolo). Orgel=Prael. und Fuge II, Ddur, Bach-Ges. XV, S. 88, Takt 12, 13, 14.

*) Dieses klagende Stück ist in der Ed. Peters in abgeschmackter Weise mit Con spirito bezeichnet. Die Verzierungen Takt 15, 16 und

Auch Orgel-Präl. und Fuge III, Emoll, und Toccata III (Concertata) in E dur. Bach-Gesellsch. XV, S. 283.

Pralltriller, Schneller.

Invent. 15:

Geschrieben:



Gespielt:



a) in schnellem Tempo



b) in langsamem Tempo



Diese Verzierung stammt von der Laute und auf diesem Instrument ist ihre Wirkung wie unter (a), mit dem Akzent auf der ersten Note. Der Spieler kann je nach Wunsch den Akzent so oder wie bei (b) anbringen.

Partita IV, D dur — Aria:

Geschrieben:



Gespielt:



Wenn andere Stimmen in derselben Hand begleiten wie in Takt 4, so muß \sim mit den anderen Stimmen zusammen gespielt werden.

Schneller, ganz ausgeschrieben. Wohl. Klav. I, Fuge XX, Amoll, Takt 17.

im vorletzten Takt hätten von den Herausgebern in Betracht gezogen werden sollen.



Wenn die Hauptnote unmittelbar vorher angeschlagen ist, so beginnt w mit dem Nebenton. Partita III, A moll, Burelesca:

Geschrieben:



Ausführung:



Das Zeichen w steht auch manchmal für einen kurzen Triller (Französische Suite Nr. I, D moll, Allemande, Takt 10, 11.)

Geschrieben:



Ausführung:



Es bezeichnet auch einen Triller, wenn auf den Hauptton der regelmäßige Nachschlag folgt, wie in der Gigue, Suite anglaise I; Courante, Suite angl. III, G moll, Takt 5, 19, 22, 25 und in ähnlichen Fällen.

Suite angl. I. A dur. Gigue.





Allemande, Partita III, Takt 7, 8:



Vgl. auch Partita VI, Allemande, Takt 3 und 4 vor dem Schluß.

Die französischen Zeichen für »Tremblemens« *w* oder *m*, *t* oder *tr* in Bachs Handschriften sind manchmal kurzweg durch das moderne Trillerzeichen *tr* wiedergegeben, z. B. in Davids Ausgabe (Peters) der Sonaten für Violine und Klavier, S. 19, 20 und Bach-Gesellsch. IX, 92, 93. Aber das hier geforderte *tremblement* ist nicht ein wirklicher Triller, sondern nur ein kleiner Pralltriller ohne Nachschlag:

(Violine)
Andante un poco.

(f)

Außerdem ist Davids Phrasierung des Themas (Takt 2 usw.) falsch. Die erste Periode \square endet mit C#, nicht mit D. Der Ursprung dieses Fehlers liegt eben wahrscheinlich in der Mißdeutung der »tremblemens« und das verdirbt den ganzen Satz, wie ihn David darstellt.

Partita I, Bdur, Praeludium:

Geschrieben:

Ausführung:

Hier bringt die Ausgabe der Bach-Gesellsch., wie in vielen anderen Beispielen in den Partiten \sim statt des üblichen Trillerzeichens \sim . Der Stecher der ersten Ausgabe (1726—30) hat zwischen diesen Zeichen keinen Unterschied gemacht.

Auf jeden Fall müssen die Triller — lange wie kurze — im angeführten Beispiel mit dem Nebenton beginnen, da der Hauptton jedesmal unmittelbar vorher angeschlagen ist.

Obgleich obige Auslegung unzweifelhaft richtig und genau ist, läßt sie sich in der Praxis vereinfachen. Nach C. Ph. E. Bach kann gelegentlich für einen Schneller oder Pralltriller ein Vorschlag eingesetzt werden. Auf einem Harpichord oder Piano-forte mit schwerem Anschlage läßt es sich garnicht umgehen, daß die Zahl der Anschläge in den »tremblemens« vermindert werden muß.

Man vergleiche den Orgelchoral „Nun komm' der Heiden Heiland“, Bach-Gesellsch. XXV², S. 114 Takt 5, wo Bach selbst den Notenwert eingezeichnet hat:



In der älteren Bearbeitung (ebenda S. 172, Takt 30) steht daselbe folgendermaßen geschrieben:



Man vergleiche auch die Sonate in Esdur für Flöte und Cembalo — Allegro moderato, Takt 3 —

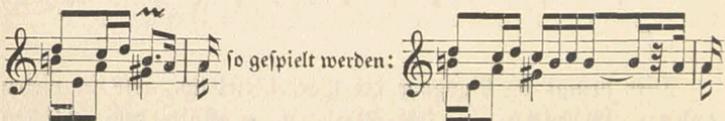
Geschrieben:



Ausführung:



Nach C. Ph. E. Bachs Anweisung muß folgender Takt (Kleine Prael. 6)



Die verwirrende Zweideutigkeit im Gebrauch von \sim und tr für Triller, Pralltriller, Schneller läßt sich an den Eingangstakten der Sonate für Orgel (oder Cembalo mit Pedal) Nr. I in Esdur dartun. Nimmt man als Tempo Allegro an, so kann Takt 2 folgendermaßen wiedergegeben werden:



Wäre „Moderato“ vorgeschrieben, so könnte man so spielen:



Im Tempo moderato scheint die rhythmische Einpassung der Verzierung in Takt 4 die traditionelle Lizenz in der Ausdeutung des Punktes zu erheischen:

1. Klav. 

2. Klav. 

Pedale 

Vergleiche Takt 8, 2. Klav. (ursprüngl. Zeichen in Klammern):



Noch ein gutes Beispiel findet sich Wohlft. Kl. I, Prael. XII, Takt 10:



Obgleich beide Mal dasselbe Zeichen steht, kann kein Zweifel herrschen, daß das erste für den Schneller, das zweite für den regelmäßigen Triller steht:



Pralltriller mit der vorhergehenden Hauptnote verbunden:
Partita IV, D dur, Sarabande, Takt 1.

Ausführung:

Orgel-Sonate III:

Andante. *w*

Ausführung:

oder

Orgel-Sonate IV:

Un poco allegro. *w*

Ähnlich: Partita II, C moll, Allemande, Takt 9. 10. Das ist Couperins »tremblement aspiré«, ein verkürzter Triller.

Mordent.

Mordent — kurz. Partita IV, Menuet:

(oder)

*) Das ist der Pralltriller C. Ph. E. Bachs, der ihn gern vom Schneller unterscheiden möchte. Vgl. auch J. S. Bachs Partita V, G dur, Allemande, Takt 2. 6. 11. 15.

Italienisches Konzert, Andante, Takt 4. 12 usw.:



Wohlt. Klav. Fuge I.: Franzöf. Suite IV, Sarabande.



Partita III, Allemande: Kleine Praeludien, Nr. 1:



Der Mordent, wie der Schneller, stammt von der Laute, wo er so wirkt: , mit dem Akzent auf der ersten Note.

Jedoch ist die umgekehrte Form:  ebenso richtig und kommt oft in den Werken Bachs und seiner Zeitgenossen vor.

Mordent, eingefügt ins Zeitmaß des Taktes. Wohlt. Kl. I, Fuge VIII, Takt 21:



Diatonischer Mordent — ausgeschrieben in Kantate 88. Bach-Ges. XX, S. 170:

Fürch = te dich nicht, fürch = te dich

nicht, denn von nun an sollst du Men-schen

Orgelsonate II, C moll, Allegro, Takt 69:

Sonate für Violine und Klavier VI, G dur, Allegro, Cembalosolo, Takt 15, 16, 17, 18.

gespielt (*) (*) (*)

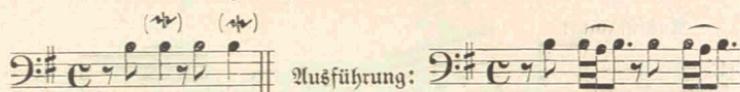
(*) (*) (*)

Orgel-Loccata II, D moll, Bach-Ges. XV, S. 267:*)

*) In Taubigs Transkription für Klavier falsch ausgelegt.



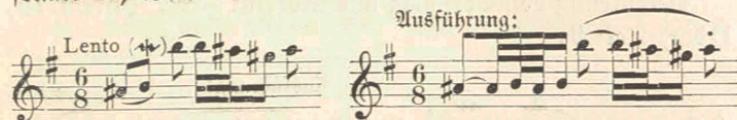
Ein ähnlicher Fall liegt vor in dem diatonischen Mordent im Thema der Orgelfuge, Emoll:



Hier sei die Bemerkung eingeschaltet, daß neuere Bearbeiter gar zu freigiebig in der Angabe der Verzetzungszeichen sind. Bachs eigene Praxis in Bezug auf die Verwendung des diatonischen Mordent ist klar in seinem didaktischen Werke, den „Inventionen“, dargestellt.

Vgl. Invent. VI, Edur, wo sich viele ausgeschrieben finden.

Mordent, mit der vorhergehenden Note gebunden. Orgelsonate VI, Takt 13:



Verlängerter Mordent. Verlängerung ist verhältnismäßig selten. Gerade wie beim Triller, muß der Mordent auf punktierten Noten beim Punkt abbrechen.

Kleine Prael. VI, Dmoll:



Invent. VII, Emoll:



Ausführung:



Partita I, Sarabande, Takt 2:



Ausführung:



Lange Mordente mit dem Halbton waren als »Battemens« bekannt. Sie sind ausgeschrieben zu finden im Wohlst. Klav. I, Prael. A moll:



Verbindung von Vorschlag und Mordent \sim . Invent. III, Ddur, Takt 3:



Die kleine Verzierungsnote bei ** kann auch als Nachschlag zum Triller aufgefaßt werden:



Einen ziemlich kurzen Vorschlag mit Mordent findet man in der Orgelfantasie, C moll*) Bach-Ges. XXXVIII:

*) Eins von Bachs letzten Werken. Er hat die Fuge nicht beendet. Fragment, Bachges., Bd. 38, S. 209.

A musical score in G minor, 3/4 time. The top staff shows a main melody with a fermata over a dotted quarter note. The bottom staff, labeled 'Ausführung', shows a more ornate performance of the same melody, with a double bar line and a fermata over a note, indicating a specific performance instruction.

Vorschlag.

Vorschlag, kurz — über eine Note gestellt:

A musical notation showing a short grace note (Vorschlag) placed above a main note on a staff.

bedeuten diese Zeichen einen diatonischen Vorschlag von oben; unter eine Note gestellt:

A musical notation showing a short grace note (Vorschlag) placed below a main note on a staff.

einen diatonischen Vorschlag von unten. Doppelte Bogen besagen wenig mehr als einfache. Der zweite Bogen soll dann das Legato zwischen Verzierung und Hauptnote andeuten; vielleicht bezeichnet er ein betontes Verweilen auf der Verzierung.

Beträchtliche Verwirrung und Zweideutigkeit herrscht in bezug auf die Notierung der Vorschläge in allen gedruckten Ausgaben, sogar in der für Bach gestochenen und von ihm selbst korrigierten Klavierübung. In ganz eigenmächtiger Weise haben dann spätere Herausgeber für die kleinen Bogen der autographen Quellen kleine Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelnoten eingesetzt. Häufig sind Bogen und ihre angeblichen Äquivalente einfach unterdrückt worden. Seit einiger Zeit erscheinen die Bogen und die kleinen Noten zusammen. Und um die Sache noch zu verschlimmern, sind kleine Noten, wie

A musical notation showing a grace note and a main note together on a staff, illustrating the combined notation mentioned in the text.

nach der Angabe C. Ph. E. Bachs so ausgelegt worden, als hätte J. S. Bach damit den tatsächlichen Notenwert des Vorschlages

angegeben. Es ist übersehen worden, daß in bezug auf Vorschläge (wie auf andere Verzierungen) E. Ph. E. Bach nur seine eigene Meinung darlegt und nie als Interpret der Werke seines Vaters oder irgend jemandes gelten will. Wir müssen daher auf die Tatsache zurückgreifen, daß die Notierung der Vorschläge durch Bogen in den autographen und anderen Manuskripten vorherrschend ist; daß die übergroße Mehrheit der kleinen Vorschlagsnoten im Druck für kleine Bogen eingesetzt ist, und daß nach J. S. Bachs Gebrauch der kleine Bogen den kurzen Vorschlag andeutet.

Wenn Bach wirklich einen langen Vorschlag braucht, so gibt er sich gewöhnlich die Mühe, ihn in den Takt einzufügen. Er hat es nicht immer getan, aber die Ausnahmen sind selten. Sie finden sich in Sätzen von besonders ausdrucksvoller Art wie z. B. in der Sarabande, Partita V, Gdur, im Prael. zur Orgelfuge Bmoll XIV, im langsamen Satz des Amoll-Konzerts für Flöte, Violine und Cembalo, wo er Couperins Notierung des Port de voix coulée anwendet, und wo der herrschende Gefühlsinhalt und das langsame Tempo wie von selbst das klagende Verweilen auf gewissen gebundenen Noten (coulées) — was eben das Charakteristische des langen Vorschlages in der zeitgenössischen französischen Musik ist — erforderlich machen

Vorschläge, lang oder kurz, gehören zum Zeitwert der Hauptnote und erhalten den Akzent:



Zahlreiche Beweise dafür, daß die durch Bogen oder kleine Noten angedeuteten Vorschläge gewöhnlich kurz sind, lassen sich aus den Partituren Bachscher Kantaten anführen, z. B. aus der Kantate: „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ (B.-G. I, S. 8, Takt 3). Die Oboi da caccia und die Violinen spielen unisono mit Alt und Tenor des Chores. Die Oboen haben den Vorschlag von oben, die Violinen Triller, Alt und Tenor unverzierte Noten — dann muß der Vorschlag kurz,

sein, damit er mit dem Triller (der mit dem oberen Nebenton beginnt) und mit den unverzierten Noten zusammenklingt.

Kurzer Vorschlag durch einfachen Bogen bezeichnet. Johannes-Passion, Arie: „Ach mein Sinn“, Takt 1.

Violinen. Ausführung:

Wohlt. Klavier II, Prael. Cis dur. Die ursprüngliche Notierung der Vorschläge im Allegro ist:

und wird deshalb am besten wie Sechzehntel oder Sechzehntel-Triolen wiedergegeben:

Doppelbogen sind eingedruckt in Band 36, S. 10, Bach-Gesellsch.

Sarabande.

Ausführung:

Genau ausgeschrieben müßten die Vorschläge folgendermaßen werden:

Vgl. auch die Sarabande, Amoll (ebenda), S. 4, 5.

Vorschläge, als Sechzehntel ausgeschrieben. Wohlft. Klav. II, Prael. XXIII, Hdur, Takt 23—25.

Ausführung — etwa:

oder quasi flautato:

Bach-Gesellsch. VII, S. 79, Takt 3 ist der gewöhnliche Vorschlag gedruckt, wie er in der handschriftl. Stimme (unter A) eingeschrieben ist:

Handschriftl. Partitur:

Handschriftl. Stimme:

A sic.

Ebenda, Band V, S. 10, Takt 6:

Tenor und Baß:

sic.

Der Zusammenprall mit dem Baß wird bei der Ausführung vermieden, wenn man sich klar macht, daß die Sechzehntel in den Stimmen als kurze Vorschläge zu nehmen sind.

Kurze Vorschläge und Schleifer, ausgeschrieben und dem Takt eingefügt:

„Vater unser im Himmelreich“, Takt 8, 9. Bach-Gesellschaft III, S. 217:

Langer Vorschlag.

Die Bezeichnungen Vorschlag und Vorhalt waren zu Bachs Zeit Wechselbegriffe. Daraus ist viel Verwirrung entstanden,

Lange und kurze Vorschläge nebeneinander: Joh.=Passion,
Arie: „Es ist vollbracht“, Viola da Gamba:

Molto adagio.

Konzert für Flöte, Violine und Cembalo, A moll, Bach-
Gesellsch. XVII, S. 248, Adagio ma non tanto e dolce,
Takt 1, 2:

Weitere Beispiele für lange Vorschläge. Sonate II für
Flöte und Klavier, Es dur, Takt 9, 10:

ähnlich Takt 34, 35, 38, 39.

Orgel-Prael. und Fuge XIV, Hmoll, Bach-Gesellsch. XV,
199.

Wohlt. Klav. II, Prael. VIII, Es dur:

Ausführung:

Der Verfasser bevorzugt diese Ausführungen vor den herkömmlichen

NB.

weil der lange, von Bach verlangte Vorschlag zur Geltung kommt und doch die unschönen Quartetten mit dem Daß vermieden werden, die sich ergeben, wenn die Vorschläge genau nach Vorschrift ausgeführt werden.

Ähnlich kann der letzte Vorschlag im Prael. Adur (Wohlt. Klav. II) Takt 19 ausgeführt werden:

was besser ist als

Verbindung der Zeichen für Vorschlag und Triller *tr.*
Johannes-Passion, Arie „Ach mein Sinn“, Takt 9, 11:

Notiert: Ausführung: oder

Ein anderes Zeichen dafür ist tr , der französische trille appuyé, Bachs „Accent und Trillo“. Man vergleiche Wohlst. Klav. I, Prael. IV, Cis moll, Takt 29:

Ausführung:

Orgelchoral „Komm, heiliger Geist“, Bach-Gesellsch. XXV², S. 86. Das Zeichen tr kann folgendermaßen ausgeführt werden:

(tr) (tr)

(a)

(oder beliebig größere Anzahl von Anschlägen)

obgleich streng nach der Regel die Ausführung lauten müßte:

(b)

Aber ein Vergleich mit den Zeichen der älteren Bearbeitung, Bach-Gesellsch. XXV², S. 193, zeigt, daß die beiden Takte wie bei a ausgeführt werden sollen.

Verbindung von Vorschlag mit Schneller. Doppelzeichen tr
Sarabande, Double, Takt 2. 3 der Suite A moll, Bach-Gesellsch. XXXVI, S. 5.

Ausführung:



Vgl. auch Menuet, C moll,
Suite franç. II. (Edit. Vi-
schoff).

Verbindung von Vorschlag mit Mordent, ♯ , ♯ . Siehe
Sarabande Es dur, Taft 4 (zitiert Seite 69, 70); Invent. III,
D dur (zitiert Seite 66); Menuet C moll, Suite franç. II. (Edit.

Vischoff). Ausführung: 

Vorschlag und Schleifer  (Doppelschlag) siehe unten S. 81.

Verbindung von Vorschlag mit Arpeggio. Chrom. Fantasie,
Taft 49. 50, Ende des Arpeggio und vor dem Rezitativ:

Arpeggio. Ausführung: oder



Lento

Die langen und kurzen Vorschläge in der Sarabande,
Partita V:



können auch so gespielt werden:

Der 2. Teil dieser Sarabande hat in Bachs gedruckter Ausgabe von 1731 folgenden Anfang:

Das Zeichen » (« in Takt 4 und 6 war bisher rätselhaft. Aber anscheinend kannte Bach D'Angleberts »Pièces« und Dieupart's »Suites«, und diese beiden Komponisten gebrauchten das Zeichen » (« oder ») « sowohl um einen Mordent mit dem Halbton, als auch um einen Vorschlag anzudeuten.

Die richtige Ausführung ist deshalb:



Nachschlag.

Eine Verzierung, die mittels eines kleinen Bogens — ähnlich dem Vorschlagbogen — angedeutet, aber so eingezeichnet wird, daß sie zwischen zwei Hauptnoten steht und so eine Verbindung bildet zwischen Noten, die in Terz- oder Sekundenschritten auf- oder abwärts führen.



Das Beispiel unter B wird gewöhnlich wie unter C notiert (Couperins Art).

In den alten französischen Chansons und Pièces de clavecin findet man das Zeichen überall, und es ist auch genügend erklärt worden (Walther, Marpurg, Quantz, Leopold Mozart). J. S. Bach macht sehr spärlichen Gebrauch davon, aber da es in manchen bedeutenden Kompositionen vorkommt, so darf es nicht übergangen werden. C. Ph. E. Bach berührt den Nachschlag nur ganz nebenbei als eine modische Verzierung und drückt sein Mißfallen darüber aus — vielleicht mit Recht. Dennoch kann Achtung vor C. Ph. E. Bachs Ansicht nicht als Entschuldigung für Fehler von Herausgebern dienen, die den Nachschlag überhaupt nicht beachten oder ihn verbessern, d. h. mißverstehen und mißdeuten.

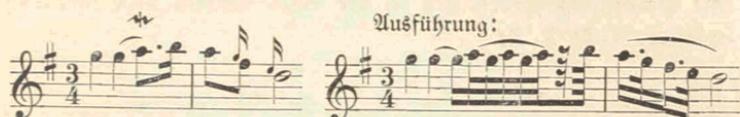
Orgel-Choral „Allein Gott in der Hdh' sei Ehr“ Bach-Ges. XXV² S. 122:



Flötensonate, E-dur:



Ariamit 30 Veränderungen („Goldberg Variationen“), Takt 2:



Vgl. Kantate 84, Bach-Ges. XX, S. 80:



Ich bin ver = gnügt mit mei = nem Glük = ke

Daß hier einfach die Vorschläge als Nachschläge behandelt sind, zeigt sich an der Violinstimme. Da lautet der 1. Takt:



A dur-Suite für Violine und Klavier, Courante, Bach-Ges. IX, Takte 22/23 enthalten wahrscheinlich Nachschläge, obgleich der dort (und in Ed. Peters) angeführte Text Vorschläge angibt.



Sonate für Viola da Gamba und Cembalo I, G dur, Schluß des Andante:



Ausführung:



Auch im Allegro moderato, Takt 6, 7:

Ausführung:



Verbindung von Nachschlag mit Trillo und von Mordent mit Nachschlag finden sich in der Aria variata alla maniera italiana, Takt 1, 3:



Ausführung:



Nachschläge, die Bach mit zwei Noten ausgeschrieben hat:
Kantate 85:



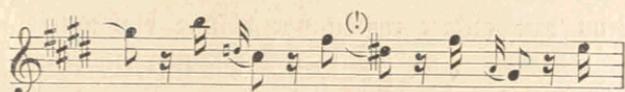
Der Herr ist mein getreuer Hirt

Wohlt. Klav. II., Präl. XVII As dur:



usw.

In der Kantate 67 „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“, Arie: „Mein Jesus ist erstanden“, ist eine Stelle, aus der man entnehmen könnte, daß ein feiner Unterschied bestand zwischen dem Vorschlag, bezeichnet durch kleine Noten und dem, der durch den kleinen Bogen gefordert wird (—).



Es ist aber eher anzunehmen, daß der kleine Bogen den Nachschlag zum vorhergehenden Fis angibt:



Doppelschlag.

a) Über einer Note. b) Zwischen zwei Noten. c) Über einen Punkt.



Diese Verzierung fängt bei Bach immer mit dem oberen Nebenton an; sie ist immer diatonisch.

Die seltenen Ausnahmen sind stets ausgeschrieben.

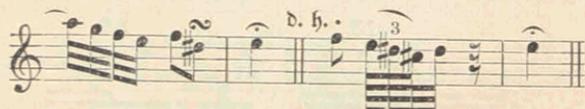
30 Var. über eine Arie, Bach-Ges. III, S. 269, Var. 5, Takt 12:



Takt 19 — ausgeschrieben:



Duetto I:



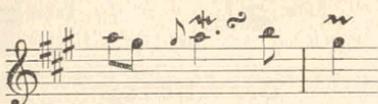
Der Doppelschlag bricht — wie der Triller — am Punkt ab. Suite angl. F dur, Prael.:



Wenn eine andere rhythmische Lösung beabsichtigt wird, schreibt sie Bach aus:  wie in »Agrémens de la Sarabande«, Suite angl. II, A moll, Takt 11:



Vgl. auch Suite angl. I, Sarabande, Takt 3:



Ausführung:

Ein Doppelschlag auf einer Note von Gewicht muß so schnell wie ein Pralltriller gespielt werden.

Wohlst. Klav. I, Prael. IV, Cis moll, Takt 13:

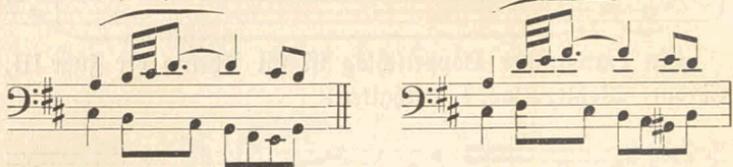
Ausgeschriebener Doppelschlag. Wohlst. Klav. I, Fuge XV, G dur, Takt 55:

Doppelschlag, ausgeschrieben und rhythmisch bestimmt. Wohlst. Klav. I, Prael. VII, Es dur, Takt 9:



Ausführung: Takt 2.

Takt 6.



(b) Schleifer, die in kleinen Noten ausgeschrieben sind.
Matthäus-Passion, Arie „Erbarme dich“:

solo Viol.



Viele Beispiele sind in der Sonate II (Ddur) für Viola di Gamba und Klavier zu finden. Bach-Gesellsch. IX, S. 194, 195 sowohl ausgeschrieben, wie auch durch das gewöhnliche Zeichen \sim angegeben.

Orgelsonate I, Esdur:



Orgelsonate VI:



Kantate 7, „Christ unser Herr zum Jordan kam“, Bach-Gesellsch. I, S. 206. Arie:

*) Das englische Original Dannreuthers hat hier offenbar einen Druckfehler.

Alt:



Men-schen glaubt doch die = ser Gna-de

(c) Schleifer, ausgeschrieben und rhythmisch eingefügt,
Partita VI, Gmoll:

Ausführung:

Tempo di Gavotta.



usw.

Orgelsonate III, D moll:

Vivace.



usw.

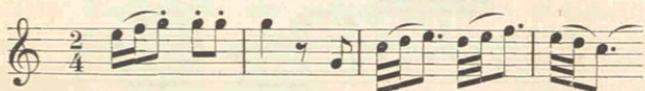
Wohlt. Klavier II, Fuge XVI, Gmoll, vorletzter Takt:

Ausführung:

oder



Kantate 11, „Lobet Gott“, Bach-Gesellsch. II, S. 1.



Das Thema des Prael. XXII, Amoll, Wohlt. Kl. I, be-
ginnt mit einem Schleifer:



(d) Verlängerte Schleifer*) sind ausgeschrieben in der Gigue
der Hmoll Partita; auch in Kantate 92 „Ich hab in Gottes
Herz und Sinn“) Bach-Gesellsch. XXII S. 50. 51):

*) Davon macht Wagner ausgiebigen Gebrauch in der Götter-
dämmerung.

Tenor: Seht! seht! wie bricht, wie reißt, wie

fällt

Anschlag (kein Zeichen; selten).

Ausgeschrieben: Goldberg-Variationen, Var. 25, Takt 14,
21 — wie bei NB:

NB.

Tokkata, Fismoll: 4. Takt vor Ende:

(A) (B)

(A Schleifer; B Anschlag)

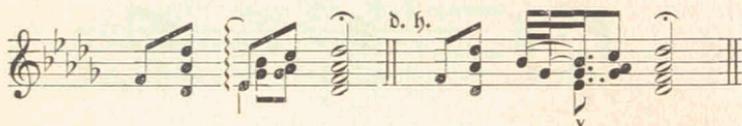
Sarabande, Fmoll, Bach-Gesellsch. XXXVI, S. 230, Takt 6:

Arpeggio.

aufwärts gebrochener Akkord,

abwärts gebrochener Akkord.

Peters Ausgabe (Fr. Kroll) bringt diese letztere Form am Schluß der Fuge III, Cisdur, transponiert nach Desdur. Wohlk. Klav. I:



Arpeggios, abwärts- und aufwärts gebrochen, sind ausgeschrieben in Kleine Prael. Nr. 3:

Das Muster für ein außergewöhnliches Violinarpeggio steht in Kantate 86 „Wahrlich, ich sage euch“, Bach-Gesellschaft XX, S. 124:



Derartiges ist von J. David in seiner Ausgabe der Sonaten für Violine und Klavier (Ed. Peters) korrekt angegeben.

Über die richtige Ausführung von Akkorden, die auf- und abwärts gebrochen werden sollen (Chrom. Fantasie und die 10 Takte: Fantasia arpeggio vor der Amoll-Fuge, Bach-Gesellsch. III, S. 334), ziehe man C. Ph. E. Bachs Anweisungen zu Rate; vgl. auch Mendelssohn's Briefe, II, 241 und

Bülow's, Vischoff's und Naumann's Ausgaben der Chromatischen Fantasie und Fuge.

Wenn einem arpeggierten Akkord ein Vorschlag vorgefetzt ist, so wird er als eine der Arpeggionoten ausgeführt und verzögert die Note, zu der er gehört, um die Zeit, die zu seiner Ausführung nötig ist — gleichgültig, ob er lang oder kurz ist.



Es ist vielleicht erwähnenswert, daß häufig die Akkorde auf dem Harpsichord leicht gebrochen angeschlagen wurden, um die ruckartige Wirkung zu vermeiden, die sich leicht ergibt, wenn auf einem gekielten Instrument mehrere Tasten zusammen angeschlagen werden.

Acciaccatura (Quetschung).

Das Zeichen (—) für diese veraltete Verzierung ist in der Ausgabe der Bach-Gesellsch. der Partiten und Suiten unterdrückt worden. Es steht — auch richtig erklärt — in Vischoff's Ausgabe. Bach hat in mehreren Fällen sowohl das einfache Arpeggio als auch das Arpeggio mit Acciaccatura ausgeschrieben.

a) Partita VI, Toccata, Takt 2, 90:



Der erste Takt enthält ein einfaches Arpeggio, der zweite ein Arpeggio mit Acciaccatura (das Zweiunddreißigstel G).

b) Partita III, A moll, Scherzo, Takt 5 vorm Ende:

Presto.

Hier — nämlich das dissonierende Achtel Gis gegen A — ist die einfachste Form der Acciaccatura. Auch Domenico Scarlatti liebt derartige dissonante Schnörkel. Ausführung auf dem Klavier:

c) Arpeggio und Acciaccatura, durch Zeichen angegeben.

Sarabande, Suite angl. I, A dur, Takt 4, 6, — und

Sarabande, Partita VI, E moll.

Ausführung:

Auch Takt 4 und 12.

Man vergleiche auch das kleine A moll-Präludium in Friedemann Bachs Klavierbüchlein (Bach-Gesellsch. XXXVI, S. 237), wo das Zeichen — ohne Erklärung wiedergegeben ist.

Bebung.

Rezitativ „Am Abend aber“, Kantate 42, Bach-Gesellschaft X, S. 72:

Continuo.

Cembalo oder Violone

Bebung für Klavier ausgeschrieben. Suite angl. I, A dur, Bourrée, Takt 30, mit demselben Finger zu spielen:

Suite angl. III, G moll, Gavotte I, Takt 22 usw. bedingt Fingerwechsel:

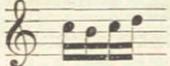
Wenn der Bass aus einer langausgehaltenen Note besteht, kann auf Tasteninstrumenten der Ton wieder angeschlagen werden, sobald er abstirbt. Dabei ist natürlich zu beobachten, daß dadurch der Rhythmus nicht gestört wird. Im C-Takt kann also je nach dem Tempo der Ton am Anfang und in der Mitte angeschlagen werden — z. B. das langanhaltende G in der bekannten Gavotte (Musette), Suite ang. III, G moll.

Grosso.

Ein zu Bachs Zeiten geläufiges Synonym war »circulo-mezzo«. Das Grosso ist Kantate 99, „Was Gott tut das ist wohlgetan,“ Bach-Gesellsch. XXII, S. 257 vorgeschrieben:



Die Erklärung ergibt sich vielleicht aus folgendem:

Bachs Freund Walthers beschreibt in seinem Lexikon 1732 ein „Grosso ascendente“  und ein „Grosso de-

scendente“  und fügt hinzu, daß diese Verzierung oft auf dem vorletzten Teil einer Kadenz gebraucht wird, um als Abschluß des Trillo zu dienen. Das von Bach geforderte Grosso kann also aus dem Nachschlag zum Triller bestehen und wäre dann so auszuführen:



oder, wenn das Grosso den ganzen *tr* ausfüllen soll:



Die Abstufung von forte zu piano in der handschriftlichen Partitur kann auch bedeuten, daß ein Triller verlangt wird, der schnell beginnt und sich allmählich verlangsamt und dann ein abschließendes Grosso erfordert, um zum Schluß überzuleiten. Gruppetto ist eine moderne italienische Bezeichnung für den Doppelschlag — vielleicht ein Überbleibsel des alten »Grosso descendente«.

Bachs Gebrauch des Punktes.

In Bachs Zeiten war doppelte Punktierung nicht allgemein gebräuchlich, und der einfache Punkt wurde verwendet, um eine

Verlängerung in weniger genauem Sinne anzudeuten, als wir es jetzt gewöhnt sind. Bach, Händel und alle ihre Zeitgenossen gebrauchen den Punkt, um eine Verlängerung der Geltung um mehr oder weniger als die Hälfte anzugeben. Manche Absonderlichkeit wird vermieden, wenn man diese Tatsache im Auge behält.

In der jetzt in Berlin befindlichen Handschrift der „Kunst der Fuge“, die Bach selbst für den Stecher verfaßte, hat er sich die Arbeit gemacht  anstatt des herkömmlichen, aber ungenauen  einzusetzen.

Man vergleiche Contrapunctus 6, in stile francese. Ähnliche Änderungen wurden für die gestochene Ausgabe der Duetüre und Partita Hmoll (Klavierübung II) vorgenommen.

Demgemäß ist Wohlst. Klavier I, Fuge D dur, Takt 3:

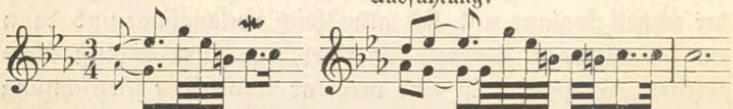


so zu spielen:



Sinfonia V, Takt 9:

Ausführung:



Suite franc. I, Dmoll, Gigue:

Ausführung:



In allen diesen Fällen wären Triolen falsch.

Wohlt. Klavier II, Prael. Fis dur:

Ausführung:

Andante con moto.

der Baß beinahe so:

Leopold Mozarts Regel, daß der Punkt ein wenig zu lang zu halten sei, veranschaulicht die allgemeine Praxis zu und vor seiner eignen Zeit. Deshalb sollte die auf den Punkt folgende Note in den meisten Fällen ein wenig um ihren Wert verkürzt werden.*)

Sehr oft wird der Wert des Punktes durch den herrschenden Rhythmus bestimmt.

*) Agricola, ein Schüler Bachs, gibt in seiner Übersetzung von Tosi (Anleitung zur Singkunst S. 183) an, daß „kurze Noten, die auf punktierte folgen, besonders Sechzehntel und Zweiunddreißigstel und im Allabreve Takt $C \frac{2}{2}$ sogar Achtel stets kurz zu singen sind, da die punktierten Noten viel länger gehalten werden“:

Notierung:

Adagio.

Ausführung:

Wenn die kurze Note vorausgeht und der Punkt steht nach der zweiten, so muß die erste Note so kurz wie möglich genommen und die punktierte verlängert werden (Walthers):

Ausführung:

Ausführung:

Ähnliche Stellen in Bachs Werken sind eben mit Vorsicht zu behandeln $\overset{\text{p}}{\text{p}}^3 = \text{p}$ und umgekehrt; besonders, wenn ein Ausgleich wünschenswert ist, um mit einer Hand zwei Stimmen auszuführen z. B. Partita III, Allemande, Takt 2 und 6:

Ausführung:

Wohlt. Kl. II, Prael. XVI, G moll, muß $\overset{\text{p}}{\text{p}}^3$ wie $\overset{\text{p}}{\text{p}}^3$ ausgeführt werden.

Notierung:

Ausführung:

Hierbei hat die erste Note den Akzent und die punktierte ist zarter zu bringen. Die beiden Noten sind immer legato auszuführen. Die punktierte Note muß ausgehalten werden, und falls genügend Zeit vorhanden ist, soll die Tonstärke wieder zunehmen:

Der umgekehrte Fall findet sich in der Gmoll-Fuge, Bach-Gef. XXXVI, S. 57—62:



In der ganzen Fuge können die auf den Punkt folgenden Sechzehntel kaum so kurz genommen werden, wie sie vorgegeschrieben sind. Sie müssen in der linken Hand des obigen Zitats und in anderen, bei Bach durchaus nicht seltenen Fällen mit den Achteltriolen zusammenklingen.

C-Takt läßt sich also gelegentlich als zusammengesetzter Tripeltakt $\frac{1}{2}$ auslegen — aber es ist unumgänglich nötig darauf zu achten, daß solche Stellen nicht etwa auf Kosten rhythmischer Genauigkeit ausgeführt werden. Ob nun das Schwergewicht auf Triolen oder auf punktierten Vierteln, Achteln oder Sechzehnteln liegt — es handelt sich eben mehr um das Nachgeben, das sorgfältige Abwägen und Ausgleichen der einzelnen Stimmen, als um mechanisch strenge Genauigkeit.

C. Ph. E. Bach sagt, daß so etwas einen Grad Freiheit erfordere, der alles Sklavische und Mechanische ausschließt. Man vergleiche z. B. die oben angeführte Gigue in Dmoll, Suite franc I. Sie ist im C-Takt geschrieben, aber verrät deutlich die Neigung nach $\frac{1}{2}$; oder die Gigue Emoll, Partita VI, mit der eigentümlichen Bezeichnung $\Phi = \frac{3}{4}$ *, wo zweiteiliger Takt vorgeschrieben ist, aber Spuren von dreiteiligem bemerkbar sind. Solche Feinheiten lassen sich genau ausgeschrieben kaum ausdrücken, und gröbliche Versuche, es doch zu tun, wie z. B. Czernys Karikatur des Ddur-Praeludiums (Wohlt. Kl. II) mit $\frac{1}{2}$ Bezeichnung, richten mehr Schaden als Gutes an.

Behält man den gelegentlich variablen und unbeständigen Wert des Punktes im Auge, so schwindet manche angebliche

*) Vier schnelle Halbe.

Schwierigkeit in Bezug auf rhythmische Einpassung der Verzierungen. Z. B. im Orgelchoral: „An Wasserflüssen Babels“, Takt 3 usw., lasse man den Punkt nach der gezerrillerten Note als lang (unsern Doppelpunkt) gelten und verkürze die nachschlagenden Noten zu Zweiundreißigsteln:

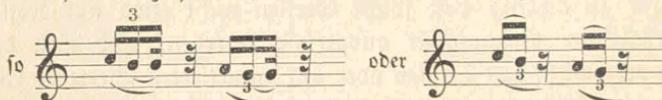


Manchmal steht der Punkt auch für eine kurze Pause.

Bach-Ges. XIII, S. 34, Trauungsantate, Arie „Rühmet Gottes Güte und Treue“:



Um Steifheit bei den Vorschlägen zu vermeiden, muß der Punkt hier kürzer, als sein Wert ist, wiedergegeben werden:



Takt und Tempo.

Neben dem ziemlich ungenauen Gebrauch des Punktes als Verlängerungszeichen ist noch Bachs ungenaue Verwendung der Zeichen C und C zu erwähnen. In Bachs eigenen Handschriften und in den Abschriften seiner Schüler wechseln C und C ohne ersichtliche Veranlassung. In einer Bachschen autographen Partitur steht vielleicht C, während in den von ihm oder seinen Schülern ausgeschriebenen und von ihm korrigierten Stimmen, die zur selben Zeit und für dieselbe Aufführung hergestellt wurden, C, oder C und C steht. Dasselbe findet sich in den wenigen, zu Bachs Lebenszeit veröffentlichten, von ihm selbst durchgesehenen und unter seiner Aufsicht gestochenen Werken.*)

*) Vgl. die Ouvertüre zur Partita H moll und D dur (IV); Allemande, Partita II, G moll, Bach-Ges. III; Musikalisches Opfer, Kanon 4, Per augmentationem, contrario motu, Bach-Ges. XXXI. Nur in einem einzigen Falle schreibt Bach in Verbindung mit C genau „alla breve“ vor: Goldberg-Var. XXII, Bach-Ges. III, S. 293.

Rust kommt in seinen interessanten Vorreden zu Band 22 und 23 der Bach-Gesellschaft zu dem Schluß, daß Bach den Strich durch den Halbkreis C — was lange vor Bachs Zeiten das Kennzeichen für den halbierten zweitheiligen Takt war — lediglich als kalligraphischen Schnörkel ansah, der grade so gut wegbleiben könnte. Somit erweist sich ein Unterschied, der durch Bachs Notierung mit C und C angegeben scheint, in den meisten Beispielen als hinfällig, und man kann nicht einmal mit Sicherheit annehmen, daß die beiden Zeichen einen größeren oder geringeren Grad der Schnelligkeit andeuten, als ob C = moderato und C = allegro wäre; oder als Zeichen für größere oder geringere Anzahl von Akzenten im Takt: C $\frac{1}{4}$ - \cup - \cup , C $\frac{2}{2}$ - \cup . Es entgeht uns dadurch eine wichtige Unterscheidungsmöglichkeit, welche die verschiedenen Grade von Schnelligkeit und Betonung zum Ausdruck brächte. Und da Bach so spärliche Anweisungen über Tempo, Phrasierung, Ausdruck usw. macht, so ist es schon möglich, daß gewisse Sätze falsch interpretiert werden.

Dennoch steht es mit der Frage über das Tempo bei weitem nicht so schlimm als es den Anschein hat. Es mag ja zu bedauern sein, daß uns Bach in vielen Fällen nichts als Noten hinterlassen hat. Aber wird denn nicht die Vortragsweise eines Werkes durch seinen Inhalt bedingt? Gibt die Musik selber nicht alles genauer an, als es begleitende, erklärende Worte auf Papier tun können? Sind wir nicht im Besitz vieler Tatsachen von mehr oder weniger Wert, deren Gesamtergebnis es uns ermöglicht, dergleichen Fragen aufzustellen und zu entscheiden? Abgesehen von Bachs eigenen gelegentlichen Bezeichnungen (Largo, Grave, Adagio, Andante, Allegro, Presto), die in analogen Fällen leicht einzusetzen sind, sind folgende Tatsachen zu beachten:

- 1) das Tempo alter französischer und deutscher Volkslieder, deren Rhythmus so vielen seiner Themen zugrunde liegt, ist noch genau bekannt;
- 2) Choräle werden noch in der alten protestantischen Weise gesungen, und die Überlieferung in Bezug auf Vortrag und Durchschnittstempo der figurierten Choräle hat sich unter den deutschen Organisten erhalten.

- 3) Wir kennen den Bau und die Beschaffenheit der Instrumente, die Fähigkeiten und den Stimmumfang der Musiker, die Bach zur Verfügung standen, sogar die akustischen Verhältnisse der Orte, wo er spielte und dirigierte.
- 4) Für uns, wie für Bachs Zeitgenossen sind die Worte einer Arie oder eines Chores, hinsichtlich der Noten oder Notengruppen, auf die sie zu singen sind, die Atmungsgrenzen eines Sängers und dgl. nicht leicht mißzuverstehende Zeichen und Führer.
- 5) Endlich — und das ist nicht das Geringste — ist es bedeutungsvoll und beachtenswert, welchen Aufschluß wir über das Tempo erhalten können durch Auftreten oder Fehlen von Verzierungen, durch die Stellung, die sie im Takt einnehmen, durch ihre Art und Anzahl.

Lassen sich alle Verzierungen in einem Satz klar und unverkürzt ausführen, daß sie sich ohne Gewalttätigkeit oder fühlbare Anstrengung dem Zusammenhang anpassen, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß das angeschlagene Tempo richtig ist. Vielleicht läßt man sich doch etwas zu leicht durch die Bemerkung im Metroklog v. J. 1754 verführen, daß Bach das Zeitmaß „gemeinlich sehr lebhaft nahm“, was — wie Spitta*) hinzusetzt — besonders der Fall gewesen sein muß in Bezug auf seine Klavierwerke wegen der Konstruktion des Harpsichords und Clavichords. Das mag so gewesen sein, besonders bei den Tänzen in seinen Suiten und Partiten, wo er weniger Verzierungen anwendet als einige seiner Vorbilder (Couperin, Dieupart usw.), und wo er deshalb das Tempo beschleunigt haben kann. Aber jeder, der ein Harpsichord gespielt hat, wird überzeugt sein, daß das äußerst schnelle Tempo, womit heutzutage berühmte Pianisten und sogar Organisten manche schnelle Sätze aus Bachs

*) Spitta übersieht jedoch, daß der schwere Anschlag des Harpsichord nicht zu vergleichen ist mit dem einfacheren und leichteren des Clavichord. E. Ph. S. Bach hatte schon seinen guten Grund, daß er das letztere Instrument vorzog, ganz abgesehen von der Ausdrucksmöglichkeit. Was das Tempo auf dem Harpsichord anbelangt, so ist es mit dem der Orgel zu vergleichen, während das Clavichord der Vorläufer unseres modernen Flügels ist.

Werken vortragen, unerträglich, wenn nicht gar unmöglich wäre auf Instrumenten mit so unvollkommenem Mechanismus wie Harpsichord und Orgel zu Bachs Zeiten. Die Möglichkeiten eines modernen Klaviers sind aber eine schlechte Entschuldigung für so ein unpassendes Vorgehen.

Ähnlich lassen sich auch Violinvirtouosen durch die vollkommene Elastizität eines Courte-Bogens verleiten, die Presto-Sätze für Violine Solo in einem Tempo zu spielen, das mit dem alten Bogen nur ein unerträgliches Gefrage ergeben hätte.

Es kann — vielleicht mit Recht — behauptet werden, daß die Neigung, das Tempo beim Vortrag von Musikwerken (und sogar von recht komplizierten Musikwerken) zu beschleunigen, instinktiv ist. In der Musik, wie auf anderen Gebieten, hat sich der Geist rascher bewegen gelernt, als es ihm vor einigen Generationen möglich war. Das fortwährende Anhören von schwer verständlichen Musikwerken hat auf die intellektuellen Fähigkeiten seine Wirkung ausgeübt, und wir haben gelernt, komplizierte Tonfolgen leichter aufzunehmen, als unsere Urgroßväter es konnten.

Um sich zu überzeugen, daß man wirklich die Neigung zum Beschleunigen hat, spiele man irgend eine alte Komposition vom Blatt, z. B. eine Fantasia oder Toccata für Orgel von Sweelinck, oder Harpsichordkompositionen von Byrd, Bull oder Gibbons aus der „Parthenia“, oder Lautenkompositionen in den sehr fesselnden Transkriptionen der cinquecento-Lautenmusik von Ghilesotti — und zwar spiele man sie vom Blatt ohne Beachtung der Anmerkungen der Herausgeber bezüglich Tempo usw. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß man herausfindet, noch ehe man die Mitte erreicht hat, daß das Tempo zu schnell genommen war. Und noch erstaunter wird man sein, wenn man merkt, daß ein langsameres Tempo — vielleicht das richtige — zuerst ganz unbefriedigt läßt, sodaß man immer wieder versuchen muß, ehe man den goldenen Mittelweg gefunden und seinem Gefühl bezüglich des Tempos Genüge getan hat.

Fingersatz.

Beim Vortrag Bachscher Klavier- und Orgelwerke verlohnt es sich, in einem Falle seinen Fingersatz beizubehalten: gelegentlich einen langen Finger über einen kurzen zu legen, wenn es sich um eine Fortschreitung von weißer nach schwarzer Taste handelt.

Suite angl. III, A dur, Courante II, Double I Takt, 1, 3, 19:



Suite angl. III, G moll, Gigue, 2. Teil, Takt 13, und ähnlich im drittletzten Takt:



Invention X, G dur, Takt 27, 28:



Gelegentlich setze man einen kurzen Finger unter einen langen. Suite angl. I, Double I zur Courante II, Takt 10:



Tonart.

Bach schreibt 7 \sharp für Cis dur, während Des dur mit 5 \flat viel leichter zu lesen wäre; 6 \sharp für Dis moll, wobei sich in der Modulation nach der Dominante Ais dur 10 oder noch mehr Kreuze einstellen — wogegen die Dominanttonart in \flat geschrieben als B dur erscheinen würde. Bachs Freund Mizler benennt in seiner Verdeutschung von Fur: Gradus ad Parnassum die

Stufen der Asdurtonleiter: Gis, B, C, Cis, Dis, F, G, Gis;
die der Bdurtonleiter: B, C, D, Dis, F, G, A, B usw.

Wie mag man zu dieser eigentümlichen und inkonsequenten Benennung gekommen sein? Vielleicht findet sich eine Erklärung in der Tatsache, daß sich bis ins 17. Jahrhundert die deutschen Lautenisten, Organisten und Cembalisten der sogenannten deutschen Tabulatur*) bedienten. Ein Häkchen nach einem Buchstaben bezeichnete ein Kreuz: $F_c = Fis$, $G_c = Gis$, $C_c = Cis$, und dadurch bezeichnete man zugleich genau die besondere (schwarze) Taste, die auf der Orgel oder auf dem Cembalo angeschlagen werden sollte. Die durch ein B erniedrigten Noten dagegen wurden durch eine angehängte Silbe bezeichnet wieder in der Absicht, die gewünschte Taste zu bezeichnen. Es wurde Dis genannt; $As = Gis$, $Des = Cis$, $Ges = Fis$. Es war also mehr traditionell als eine Ungeheimtheit, wenn Bach und seine Söhne von Praeludium und Fuge „aus dem Dis“ (wobei sie Es meinten) sprachen.

*) Man vergleiche das Facsimile von J. P. Sweelincks Cdur-„Fantasia“ im Anhang von Bellermanns „Der Kontrapunkt“.