

Bachs Verbesserungen und Entwürfe

Von Georg Schünemann (Berlin)

Daß man sich im Gegensatz zu Beethoven noch nie mit Bachs Arbeitsweise, mit seinen Verbesserungen und Entwürfen beschäftigt hat, liegt zum Teil im überlieferten und erhaltenen Material begründet. Wir besitzen Tausende von Skizzierungen Beethovens, aber kein einziges Entwurfsblatt von Bach. Zum andern ist die Arbeitsweise beider Meister grundverschieden. Beethoven ringt mit dem gedanklichen und musikalischen Stoff, er ändert und verändert, bis alle Teile zu einem festen dramatischen Aufbau gefügt sind, Bach legt mit dem Thema, das aus einem einzigen Guß geformt scheint, auch Entwicklung und Weiterführung fest; das Thema gebiert gleichsam aus sich die musikalische Bearbeitung und Entfaltung. Wir können demnach bei Bach keine Skizzierungen finden, die einem Gedanken immer neue Wendungen abgewinnen und ihn zur letzten Ausdruckssteigerung straffen wollen, aber wir werden Verbesserungen in der Linie sehen, in einzelnen Führungen und Wendungen und sogar Entwürfe entdecken, die ein neues Thema bringen, es abändern, liegen lassen oder neu anfangen.

Nicht alle Handschriften Bachs gestatten einen Einblick in seine Arbeitsweise. Reinschriften, wie die Partituren der Matthäus-Passion (P. 25)¹⁾ oder der Brandenburgischen Konzerte (Am. Bibl. 114) scheiden bei unserer Betrachtung überhaupt aus. Sie zeigen keine Spuren des ersten Entwurfs mehr. Auch Übertragungen und Umarbeitungen, wie sie etwa im Magnificat aus D (P. 39) oder in einzelnen Teilen des Weihnachtsoratoriums (P. 32) vorliegen, bieten für unsere Frage nichts Wesentliches. Man muß schon auf die ersten,

1) Die Signaturen beziehen sich auf die Eigenhandschriften Bachs in der Berliner Staatsbibliothek.

oft mit eiliger Hand hingeschriebenen Partituren und Solowerke zurückgreifen, um Änderungen, Verbesserungen und Umarbeitungen verfolgen zu können.

Wer eine Rangordnung unter den Bach-Handschriften herstellen wollte, müßte zunächst die Reinschriften und die mit Hilfe seiner Frau und seiner Schüler hergestellten Arbeiten abgrenzen, danach die sauber geschriebenen, die undeutlichen und die schnell hingeworfenen, stellenweise fast unleserlichen Handschriften in Gruppen zusammenfassen. Damit ließe sich vielleicht auch ein Anhalt über Eile und Zeitbedrängnis, in der die Werke niedergeschrieben wurden, abgeben. Zuweilen hat man das Gefühl, als käme die Feder dem Schwung und Vorandrängen der Musik nicht nach. Dabei fehlt es Bach immer an Platz. Wo es irgendwie geht, nutzt er die Seiten bis zum Rand aus, so im Magnificat aus Es (P. 38), wo mitten in das *Sicut locutus est* und das Gloria der ausgeführte Choral „Vom Himmel hoch“ eingetragen ist, oder im Weihnachtsoratorium (P. 32), wo unter der Chorpartitur gleich der Evangelist eingesetzt wird, oder in der Trauermusik „Laß Fürstin, laß noch einen Strahl“ (P. 41), wo die Arie „Der Ewigkeit saphirnes Haus“, gleich unter dem Einleitungschor beginnt, und vielen anderen. Will der Platz gar nicht mehr reichen, wie im Magnificat (P. 38), so wird die fehlende Violinstimme zum Gloria des Chorals außerhalb der Partitur an verschiedenen Stellen zweier Seiten mit Verweisung nachgetragen. Es kommt auch vor, daß einzelne Partien nicht hintereinander Platz finden können. Dann hilft ein deutliches *Sequitur pag. . . .* mit einem NB oder Q (P. 41). Oder es wird ein Rezitativ auf die letzte Notenzeile so verteilt, daß Gesang und Baß nicht untereinander, sondern nebeneinander geschrieben werden müssen (P. 874 „*Jesu nun sey gepreiset*“). Sehr häufig steht überhaupt keine Zeile mit Notenlinien mehr zur Verfügung. Dann muß die Tabulaturchrift aushelfen, die stellenweise ganze Reihen über und unter den Systemen füllt.

Bei einer solchen Raumnöte bleibt für große Korrekturen wenig Platz. Bach hilft sich auf jede nur mögliche Art: er streicht aus und schreibt in das Gestrichene hinein, er fügt die Verbesserung, wo es nur irgend geht, oben, an der Seite und unten an, und wenn es gar zu unleserlich und verfleht wird, setzt er Buchstaben über oder unter

die Noten. Solche Buchstaben-Korrekturen finden sich überall, in Kantaten und Konzerten, in Motetten und Solostücken. Ist die Korrektur überhaupt nicht mehr an Ort und Stelle unterzubringen, so werden kleine Verweisungsfähnchen, wie wir sie heute noch gebrauchen, angewandt und die neue Lesart erscheint an anderer Stelle.

Bach streicht recht energisch aus, manchmal zwei- und dreimal, und wenn er nun noch mit seiner dickflüssigen Tinte auf einem nicht sehr starken Papier in das Gestrichene hineinzuschreiben versucht, dann gibt es natürlich — Klere. Gelegentlich kippt auch im Eifer der Arbeit das Tintenfaß um und läßt auf dem Notenblatt einen kleinen See zurück (vgl. P. 120). Dann muß leider der so nötige Raum auf teurem Papier geopfert werden.

Eigentliche Schreibfehler kommen bei Bach kaum vor. Wenn er verbessert, so will er eine andere Führung oder Modulation, eine andere Stimmführung oder Instrumentation, eine andere musikalische Linie oder eine neue Idee verfolgen. Ordnet man seine Korrekturen, die sich in vielen Hunderten von Beispielen noch klar erkennen lassen, in systematischer Folge, so zeigen sich deutlich die verschiedensten Anlässe und Beweggründe. Am einfachsten liegen Fälle, in denen es sich um einfache Erleichterungen handelt, z. B. wenn Bach im Klavierkonzert aus d-moll (P. 234):



die angehakten Sechzehntel-Figuren im Baß wegstreicht und durch das einfache oktavierte D des Basses ersetzt; oder wenn er Oktavenläufe in leichtere Lagen verlegt (ebd.).

In der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (P. 879) erhält das corno da caccia anstatt eines ursprünglich eingetragenen, recht heißen Solos (Arie „Unsere Stärke heißt zu schwach“):



eine Pause. Auch in der Flöten-Sonate aus A (P. 612) wird die ursprüngliche Linie in der Soloflöte:



weggestrichen und durch Pausen ersetzt. Die Bewegung übernimmt das Klavier. Die anfängliche Notierung stimmt nicht mit der Klavierstimme überein; es ergeben sich gelegentlich Quinten und Sekunden, ein Beweis dafür, daß Bach zuerst die Solostimme entworfen hat. Solche Umänderungen, die auf Erleichterung und Klarheit ausgehen, lassen sich zu Duzenden aufstellen; sie leiten unmittelbar zu den Stellen, in denen die musikalische Linie in Abänderung des ersten Entwurfs neu geformt wird. Das ist zunächst bei Instrumentierungsänderungen der Fall, wenn z. B. an Stelle der vorgesehenen Oboe oder Flöte (P. 147 „Sie werden aus Saba alle kommen“):



eine Oboe da caccia tritt („Gold und Ophir ist zu schlecht“):



In der Arie „Ich will dich halten“ (P. 43 „Angenehmes Wiederau“) wird die ursprüngliche Linie geweitet und reicher, breiter, schwungvoller gestaltet. Ich stelle Entwurf und Verbesserung untereinander:

gestrichen: un-
leierl.

verbessert:

usw.

Ähnliche Korrekturen gibt es überall, bald genügt eine einzige Änderung, um die Linie charakter- und ausdrucksvoller zu spannen, wie etwa in der Arie „Bereite dich Zion“ aus dem „Weihnachtsoratorium“ (P. 32):

järt = li = chen Trie = ben den Schönsten

bald wird die melodische Führung durch Sechzehntel flüssiger und inniger dem Wortausdruck angepaßt. In der Trauermusik (P. 41) ist die Stelle im ersten Chor:

schießen und sich, mit wieviel Tränen-güß-fen umringen

gestrichen, danach aber in den folgenden Takten in dieser Form wieder aufgenommen:

und sich mit wieviel Tränen-güß-fen, mit

Umgekehrt kann eine zu breite Auskolorierung vereinfacht werden, z. B. in der Arie „Auch die harte Kreuzesreise“ (P. 875 „Liebster Emanuel, Herzog der Frommen“), wo der erste Entwurf:

Ach die har = te Kreuzes = rei = = = fe unleierlich

so verbessert ist:

Ach die har = te Kreuzes = rei = = = fe

Ebenso wie bei einzelnen Linien, werden auch harmonische und kontrapunktische Führungen, wenn Idee und Ausdruck es fordern, umgelegt. Dafür einige Beispiele aus der großen Zahl gesammelter Belege: im Magnificat aus Es (P. 38) ändert Bach:

Tromba (es)

Sopr. 1
susce - pit Is - ra - el

Sopr. 2
susce - pit Is - ra - el

Is - ra - el pu - erum

in:

Stimmführungsänderungen dieser Art sind häufig, z. B. an Stelle von

tritt

(P. 875 „Liebster Emanuel“, Einleitungchor).

Diese Umlegungen können zu völliger Änderung der modulatonischen Anlage führen. Ein prägnantes Beispiel steht in dem Drama „Vereinigte Zwietracht“ (P. 174). Die Stelle:

Zeit verdirbt den Stein laßt viel

wird von a-moll nach e transponiert und so verbessert:

Zeit verdirbt den Stein laßt viel

Im d-moll-Präludium aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers lautet die ursprüngliche Fassung¹⁾:

Takt 9 10

¹⁾ Eigenhandschrift im Brit. Museum in London. Diese Handschrift hat der Ges.-Ausg. nicht vorgelegen. Ich behalte mir eine eingehende Beschreibung dieser Handschrift vor.

Bach streicht Takt 10 und 11, um durch breite Einfügung von 8 Takten die Überleitung zu dem neuen Klangbild auf der Dominante spannender und wirksamer zu gestalten. Auch nach Takt 36, der im ersten Entwurf gleich zu Takt 38 übergeht, schiebt er zwei Takte ein, auch hierdurch Linie und harmonische Steigerung schärfer packend. Alle diese Einfügungen trägt er am Schluß der Notenseiten, wo noch Platz ist, ein, und zwar so, daß man vom Text zur Einfügung der ersten Seite, dann zur Fortsetzung auf der zweiten Seite, und danach wieder zurückspringen muß. Ein Zeichen dafür, daß Bach beim Lesen oder Spielen des fertigen Stückes die Notwendigkeit der Verbesserung fühlte und sie nachträglich eintrug.

Noch charakteristischer ist die Korrektur in dem C-dur-Präludium aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Hier hält Bach die Taktzahl ein, aber er verbessert kontrastpunctische Führung und Modulation, oft nur mit ganz kleinen, aber tiefgreifenden Strichen. Ich gebe ursprünglichen Entwurf und die am Schluß des Präludiums angefügte Korrektur untereinander.

1. Entwurf Takt 14 15

Korrektur 15

16 17

First system of musical notation, measures 16 and 17. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a grand staff format. Measure 16 shows a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 17 continues the pattern with some changes in the bass line.

16 17

Second system of musical notation, measures 16 and 17. This system shows a different arrangement of notes and rests for the same measures, illustrating a correction or alternative version of the original.

18 19

Third system of musical notation, measures 18 and 19. The notation continues with intricate rhythmic figures in both hands.

18 19

Fourth system of musical notation, measures 18 and 19. This system shows further modifications to the musical material, particularly in the bass line and the articulation of notes.

Bei allen Korrekturen, mögen sie Linie, Harmonie, Führung oder Instrumentierung angehen, ist immer eine bestimmte Idee, ein neuer Gedanke und Einfall am Werk. Man kann deutlich sehen, wie ein musikalisches Motiv, das in Bachs Phantasie fertig durchgeformt ist, niedergeschrieben, dann ausgestrichen und später mit Änderungen wieder aufgenommen wird.

Bezeichnend dafür sind die Trompetenfiguren beim Ausdruck des Preisens und Lobsingens z. B. in „Jesu nun sey gepreiset“ (P. 874):



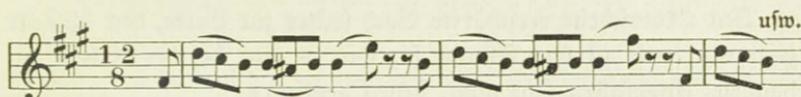
oder die Baßfiguren (ebd.):



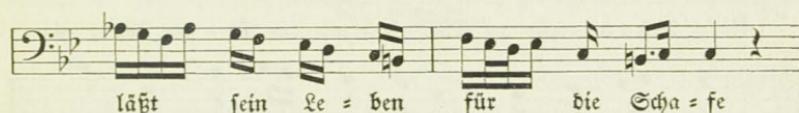
So groß ist die Fülle der Gedanken, daß Bach sich kurze Skizzierungen anlegt, die er unter die Notensysteme, oder wo gerade Platz ist, oft mit kleinen Noten einträgt. Um sich den Fortgang der musikalischen Linie zu merken, schreibt er bei der Trauermusik (P. 41) unten auf dem ersten Blatt den ersten Takt der folgenden Seite hin und daneben die Skizze:



Es ist der erste Entwurf zum Schlußchor des zweiten Teils „Doch Königin, du stirbst nicht“. Bach verwendet ihn später mit kleineren Änderungen und Varianten:



Weiterführungen notiert Bach häufiger in dieser Art, so in der Kantate „Ich bin ein guter Hirt“ (P. 106), wo auf der ersten Seite unten der folgende Takt steht, oder in der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (P. 879), in der die Partie des corno da caccia mit kleinen Noten vorher angemerkt ist. In der Kantate vom guten Hirten folgen noch weitere Skizzierungen (auf S. 3) in kleinen Noten:



Die endgültige Fassung bringt kleine Abweichungen im zweiten Takt:



Auch hier hält Bach wie in den Skizzen beim Seitenwechsel wichtige Gedanken mitten beim Schreiben fest.

Eine wichtige Eintragung steht im Sanctus (P. 13) der h-moll-Messe. Gleich auf der ersten Seite skizziert Bach unter dem Sanctus das Pleni in dieser Notierung:



Den Oktavschrift verschärfte Bach später zur Sexte, den $\frac{3}{4}$ -Takt zum $\frac{3}{8}$, sonst ist das Thema so, wie es ihm bei der Arbeit am Sanctus eingefallen sein mag, stehen geblieben.

Bach schrieb sich auch Themen zu anderen Arbeiten, die ihn innerlich beschäftigten, in die Partitur ein, an der er gerade arbeitete. So folgt nach der Skizze des Pleni das Weihnachtslied Caspar Zieglers „Ich freue mich in dir und heiße dich willkommen“ in dieser Fassung:

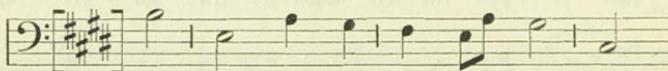
Ich freu = e mich in dir und hei = ße dich will = kom = men,
Mein lie = bes Ze = su = lein, du hast dir vor = ge = nom = men,

Mein Brü = der = lein zu sein, ach wie ein sü = ßer Thon, wie

freund = lich sieht er aus der gro = ße Got = tes = sohn.

Bach gebrauchte die Melodie zur gleichnamigen Kantate „Ich freue mich in dir“ am dritten Weihnachtstag¹⁾.

In der Kantate „Wahrlich, ich sage Euch“ (P. 157) ist folgende Skizze mit kleinen Noten eingezeichnet:



Viol. I

Viol. II

Ba.

B.

Durch das Wegnehmen der rollenden Passagen hat der Eingang mit seinen Pauken und Flöten einen bei weitem festlicheren, strahlenden Klang erhalten.

Auch der erste, etwas zu „eilige“, hastende Beginn zur Arie „Eilt, eilt ihr Stunden“ aus der Kantate „Angenehmes Wiederau“ (P. 43):

wird zugunsten einer ruhig fließenden Achtelbewegung aufgegeben:



Etwas anders liegt es bei der Arie „Blas die wohlgegriffenen Flöten“ aus der Kantate „Lönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“ (P. 41). Bach hatte das Stück schon bis zum Eintritt der Singstimme entworfen, als er, unzufrieden mit dem Ganzen, einen andern Einsatz bringen wollte. Er strich das Begonnene fort, legte um und besserte, doch ohne die Gesamtanlage zu verändern. Der Entwurf lautet:

Fl. trav. I

tr

Fl. trav. II

Bläst die wohl = ge = griff = nen Flö = ten

Die Abänderungen, die erst im siebenten Takt einsetzen, führen zu dem Einsatz:

Bläst die wohl = ge = griff = nen Flö = ten

Verbessert ist vor allem die Führung der zweiten Flöte im 7. und 8. Takt, danach die erste Flöte vom 9. Takt an. Diese kleinen Umänderungen bringen einen ganz andern Fluß in das Konzertieren der Instrumente:

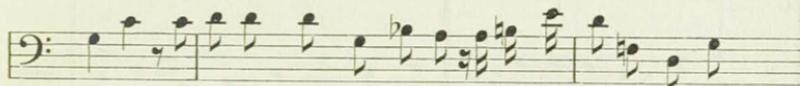
Takt 7

Takt 12

Bläst die wohl = ge = griff = nen Flö = ten

Takt 12
wie im ersten
Entwurf.

In den Rezitativen sind Streichungen ganzer Partien seltener. Immerhin legt Bach gelegentlich eine Stelle völlig um, wie im „Weihnachtsoratorium“ (P. 32) das Rezitativ „So recht, ihr Engel“:



So recht; ihr Engel, jauchzt und singet, daß es uns heut so schön ge[s]inget]

das er nach dieser Notierung wieder austreicht und von G-dur nach a-moll modulieren läßt. Noch interessanter ist das Rezitativ „O! was sind das für Ehren“ aus der Kantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (P. 161). Bach komponiert es zunächst einfach durch:

Ach daß doch wie er woll-ze ihn auch ein je=der lie = = =

= ben, ihn auch ein jeder lie = = ben, ein jeder lieben soll-ze

Beim inneren Hören mag ihm die Sequenz zu trocken erschienen sein; er nimmt sie weg und ersetzt sie durch ein Arioso, das die Liebe zu Jesu viel zarter und inniger ausdrückt:

[Arioso]

Ach, daß doch, wie er wollte, ihn auch ein je = der lie = ben, ihn

usw.

Wieder sieht man aus dem Entwurf, daß Bach zuerst die Solostimme ausschreibt und nachher die gehörten Harmonien und Stimmführungen hinzufügt. Meist hält er aber bei Änderungen an den einmal angeschlagenen Wendungen und Motiven fest, und so klingt auch in diesem Rezitativ die ursprüngliche Koloratur nach:

auch ein je = der lie = ben

Auch in der Kantate „Meine Seufzer, meine Thränen“ (P. 45) gerät die Führung der Melodie- und Baßlinie ins Gleichmäßige, Trockene:

a=ber wer zum Him=mel sie = het und sich da um Trost bemühet, dem kann
leicht ein Freu=den=licht in der Trau = er=brust er=schei=nen

Diese fortlaufende Bewegung in Sexten und Terzen, die drei Takte hindurch anhält, konnte Bach unmöglich stehen lassen, er ändert in:

aber wer gen Him-mel sie-het und sich da um Trost be-zü-mhet dem kann

leicht ein Freu-den Licht in der Trau = er-brust er = schei = nen

Die Stimmführung bekommt durch Gegenbewegung Halt und Charakter, die Modulation nach a-moll setzt schon im 3. Takt ein, die Bässe bewegen sich freier und natürlicher, die Singstimme bekommt beim „Freudenlicht“ strahlendes Licht — kurzum die ganze Partie ist lebendig, beweglich, ausdrückend geworden.

War hier in der musikalischen Anlage eine Umänderung dringend nötig geworden, so geht Bach an anderen Stellen bei seiner Revision von einer anderen musikalischen Idee aus. Wir besitzen von ihm den Entwurf zur Arie des Aeolus „Zurück, zurück, geflügelte Winde“ (P. 173) auf einem Blatt, das umgekehrt beschrieben ist. Bach macht das häufiger: er dreht das Notenblatt einfach um und beginnt von neuem. Dieser Entwurf, der schon alle entscheidenden Motive der Arie enthält, sieht so aus (siehe Seite 20 und 21).

Die Gesamtanlage des Entwurfs hat Bach später beibehalten, auch die ersten fünf Takte unverändert gelassen, dann mag ihm die rollende, grimmige Bassfigur doch zu breit und wild erschienen sein und er besänftigt die Bewegung schon im 7. Takt:

Aria Aeolus con Trombe, Tamburi e Corni

Musical score for the beginning of the Aria Aeolus, featuring Trombe I, II, III, Timpani, Corni I, II, and B.C. in 3/8 time. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. The first system shows the initial measures for each instrument.

Tromba I: Treble clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and a quarter note G4.

Tromba II: Treble clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and a quarter note G4.

Tromba III: Treble clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and a quarter note G4.

Timp.: Bass clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2-B2-C3, and a quarter note G2. A trill (tr) is indicated over the first measure.

Corno I: Treble clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and a quarter note G4.

Corno II: Treble clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, and a quarter note G4.

B. C.: Bass clef, 3/8 time. Starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2-B2-C3, and a quarter note G2.

Empty musical staves for the continuation of the Aria Aeolus. The staves are arranged in two systems of four staves each. The top two staves are Treble clef, and the bottom two are Bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8.

Musical score system 1: A six-staff system. The top five staves are empty. The bottom staff (bass clef) contains a continuous sequence of eighth-note patterns in a key with two sharps (F# and C#). The pattern consists of six measures of eighth-note runs, alternating between ascending and descending directions.

Musical score system 2: A six-staff system. The bottom staff (bass clef) contains a sequence of eighth-note patterns in the first three measures, followed by a whole note in the fourth measure. The upper staves contain various rhythmic patterns, including eighth-note runs and quarter notes with rests, corresponding to the patterns in the bottom staff.

Takt 6



Die Weiterführung von Takt 17 des Entwurfs ab kehrt in der späteren Fassung in Takt 25 ff. notengetreu wieder. Auch hier behält Bach die ursprüngliche musikalische Idee bei, nur glättet und ebnet er, um die Beruhigung der entfesselten Winde gleich von Anfang an im Klangbild festzuhalten. Aus dem gleichen Grunde fällt auch das Unisono der Bassfiguren weg, das hier zu grob und grollend wirken würde.

In der Aeolus-Arie haben wir die Skizzierung einer großen Orchestereinleitung mit allen wichtigen thematischen Bewegungen vor uns. Wir besitzen aber auch von Bachs Hand einen Fugentwurf. Er trägt in die Partitur der Kantate „Jesus schläft was soll ich hoffen“ (P. 120) die Stimmeneinsätze des Chores „Sie werden aus Saba alle kommen“ ein. Wieder stehen in einer Partitur, wie wir schon früher sahen, Skizzen zu anderen Werken. Bach arbeitete offenbar an mehreren Werken zugleich; es fielen ihm mitten in der Arbeit Gedanken zu anderen Stücken ein, die er auf dem Notenblatt, das er vor sich hatte, festhielt, um sie später zu verwerten. Zu den hierfür bereits gegebenen Beispielen läßt sich noch ein weiteres aus der Kantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (P. 161) fügen. Auf der letzten Seite steht hier auf umgedrehtem Blatt die Skizze:

Alt

Wer an ihn glau = bet, der wird nicht ge - =

richt't

Es ist das Thema aus dem Schlußchor der Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“. Allerdings hat Bach den Einsatz des Comes später breiter und kraftvoller vorbereitet. Auch der Abschluß des Themas bekommt ein schärferes, ausgeprägtes Profil:



Beide Pfingstkantaten „Wer mich liebet“ und „Also hat Gott die Welt geliebt“ gehören zeitlich und inhaltlich zusammen.

Der fugierte Entwurf zum Chor „Sie werden aus Saba alle kommen“ ist auf der letzten Seite der Kantate „Jesus schläft“ (P. 120) skizziert und zwar in dieser Form:

brin-gen	
brin-gen	
brin-gen	sie wer-den aus Sa = ba al = le
brin-gen, sie wer-den aus Sa = ba al = le	

sie wer:den aus
 sie wer:den aus Sa: ba al: le

Diesen ersten Entwurf verwirft Bach zugunsten einer veränderten thematischen Führung, die er gleich danach aufschreibt:

Diese letzte Fassung hat er in der Partitur nur wenig abgeändert:

The image shows a musical score for a piece by Bach. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has three staves. The notation includes various rhythmic figures and accidentals. The first system shows a complex rhythmic pattern in the upper staff, while the lower staff has a simpler, more melodic line. The second system shows a continuation of the piece, with the upper staff having a more active line and the lower staves providing a harmonic and rhythmic foundation. The notation is in a historical style, with various accidentals and clefs.

Nur die Sechzehntelfigur hat noch eine kleine charakteristische Abglättung bekommen, sonst ist das Thema, wie es in der Kantate zur Durchführung gelangt, gefunden. Wir haben hier einen besonders wichtigen und wertvollen Beitrag zur Arbeit Bachs: wir sehen seinen ersten Entwurf, der den Duktus des Themas mit einem Schläge aufstellt, aber mit seinem Septimenabsprung („aus Saba“) und der Aufwärtsführung noch etwas Gleichmäßiges und Hergebrachtes an sich hat, dann seine zweite Skizzierung mit dem charakteristischen Fall der Dreiklangstöne („Sie werden aus Saba alle“) und schließlich die endgültige Fassung mit der ausgeführten Basslinie und den ausgeglichenen Koloraturen. Bach findet bei jeder Skizzierung eine neue thematische und kontrapunktische Idee. Die Einsätze deutet er nur an. Es genügen wenige Noten, um ihm den Gesamtbau, wie er ihn im Kopfe hat, in die Erinnerung zu rufen.

Es gibt aber in seinen Werken nicht nur Entwürfe, die er abändert oder umgestaltet, sondern man trifft auch auf Anfänge und thematische Gedanken, die er nicht bearbeitet, oder für andere, uns nicht bekannte Arbeiten aufgespart hat. Ein solcher Gedanke steht z. B. in der Ratswahlkantate (P. 166), und zwar wieder auf umgekehrtem Notenblatt, eingetragen:

Aria

Nur die Außenstimmen sind in die fünfstimmig angelegte Partitur eingefügt.

Eine andere große 16zeilige Partitur findet sich in der Handschrift P. 612. Auf umgedrehtem Notenblatt sind 3 Violin-, 2 Baß-, 6 Violinschlüssel, 1 Alt-, 1 Sopran-, 1 Alt-, 1 Tenor-, 1 Baß- und Basso continuo-Schlüssel vorgezeichnet, aber nur wenige Partien ausgefüllt. Es handelt sich um einen Chorsatz mit Trompeten und Streichern, der so beginnt:

Es könnte die Einleitung zu einer Festmusik sein, wie sie ähnlich in der Kantate „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“ gestaltet ist.

Weit ausgeführt ist eine Alt-Arie mit obligater Flöte im „Weihnachtsoratorium“. Die Arieeinleitung ist so aufgezeichnet:

Aria. Trav. 2 Violini, Viola e Alto

Musical score for the first system of the Aria. The score is written for two Violins, Viola, Alto, and two Cellos/Double Basses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first four measures show the beginning of the piece. In the fifth measure, the second Violin staff is marked "Trav." and "2 tacet". The Bass staff has fingering numbers 4, 6, 7, and 3 above the notes.

Musical score for the second system of the Aria. The score is written for two Violins, Viola, Alto, and two Cellos/Double Basses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first four measures show the continuation of the piece. In the fifth measure, the Alto staff is marked "sic!".

Offenbar sollte diese Arie über die Worte „Schließe, mein Herze, dies selige Wunder fest in deinem Glauben ein“ geschrieben werden. Der Entwurf steht vor der späteren h-moll-Arie und trifft wie diese den zarten Zauber des Glaubenswunders. Es ist ewig schade, daß wir zu dieser wundervollen Flötenpartie nicht die Bachschen Fäße und die Altpartie besitzen. Bach schreibt, wie immer, die Solopartie zuerst aus, um danach die übrigen Parteien einzusetzen.

Beim Rezitativ scheint er anders zu verfahren. Auf einer Seite der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (P. 670) steht auf umgekehrtem Blatt der Schluß eines Arienritornells und dahinter ein Rezitativ. Bach hat den Text zwischen die beiden Notensysteme, die den Bassschlüssel in der unteren Zeile zeigen, geschrieben, aber die musikalische Ausführung auf eine spätere Zeit verschoben. Die Eintragung sieht so aus:

Recit.

Bey Jesu bin ich auch nicht fremde, er ist mit mir, und ich mit ihm be-

kannt, und bey ihm ist mein Vaterland. Er rufft und biethet mir darzu

die Hand. Ach läg ich heute schon in meinem Sterbhemde. Choral.

Den Text habe ich an anderer Stelle bisher nicht nachweisen können. Vielleicht ist die Kantate unvollendet geblieben.

Schließlich entdeckt man sogar Entwürfe zu unbekanntem, verloren gegangenen Werken. In der Motetten-Handschrift „Der Geist hilft“ (P. 36) steht, wie immer umgekehrt eingetragen, folgender Anfang zu einem

Concerto Doica 19 post Trinitatis à 4 Voci, 1 Violino Conc.
2 Violini Viola e Cont. di Bach.

The image shows the beginning of a musical score for a concerto by Bach. It consists of five staves. The top staff is a Treble Clef staff with a 6/8 time signature and a B-flat key signature. The second staff is a Violin I part, the third is a Violin II part, the fourth is a Viola/Cont. part, and the fifth is a Bass Clef staff. The score shows the first four measures of the piece, with the first measure being a whole rest in the Treble Clef staff and the other parts starting with a half note followed by eighth notes.

Da Bach seine Entwürfe, wie wir gesehen haben, nicht liegen läßt, sondern sie an geeigneter Stelle wieder verwendet, so werden wir in den beiden zuletzt aufgeführten Stücken, die er nicht durchstrichen hat, Themen und Gedanken zu verloren gegangenen Werken vor uns haben.

Das Studium der Bachschen Korrekturen und Verbesserungen führt von kleinen Veränderungen bis zu grundlegenden Umformungen und Entwürfen. Es lassen sich Hunderte von Beispielen geben, fast jede Seite seiner eilig geschriebenen Handschriften bringt Belege in Hülle und Fülle, ja sogar gelegentlich drei Korrekturen untereinander (z. B. in P. 879), aber alle ordnen sich leicht in die aufgestellten Gruppen ein. Es sind deshalb auch nur einige typische Beispiele aus einer Sammlung von vielen Hunderten mitgeteilt worden, aber sie geben doch einen tiefen Einblick in die Arbeitsweise Bachs. Auf einem nicht sehr starken Papier, das die Tinte gelegentlich durchläßt und dem Druck der schreibenden Hand nur schwer standhält, bauen sich die Bachschen Noten zu architektonisch fein gegliederten Gebilden in den Reinschriften zusammen, oder füllen mit Eintragungen und Korrekturen, mit Buchstaben und Verweisungen die Blätter bis zum äußersten Rand. Fühlt man bei jenen die Ruhe und Überlegenheit der künstlerisch gestaltenden Hand, so bei diesen die Nähe des Genies. Die Noten laufen förmlich davon, können dem Flug der Ideen nicht folgen und werden immer loser und flüch-

tiger. Schließlich lösen sie sich in Buchstaben auf oder werden durch nachträgliche Korrekturen so verflekt, daß Ergänzungen an der Stelle, wo gerade Platz ist, nötig werden. Stets wird die Seite, so weit es irgend geht, ausgenutzt, und bleiben noch Systeme unter einer Chor- oder Konzertpartitur frei, so werden andere Sätze auf freigebliebenem Raum eingeschoben.

Der thematische Gedanke steht bei Bach mit einem Schlage, wie aus einem Block gemeißelt, da. Selbst Skizzen und Entwürfe zeigen den gleichen fertigen, in sich fest geschlossenen Bau wie durchgeführte Themen. Hierfür geben die mitgeteilten Anfänge von Arien, Kantaten und Konzerten hinreichende Belege. Bach ändert ein Thema nur, wenn es noch nicht die letzte Kraft des Ausdrucks hergibt, wie z. B. in dem angeführten „Pleni sunt coeli“, oder wenn Wort und Ton nicht ineinander — im Bachschen Sinne — aufgehen wollen, wie wir es im Chorentwurf „Sie werden aus Saba alle kommen“ gesehen haben. Thematische Veränderungen finden sich weiter in rhythmischer Hinsicht (vgl. S. 10f.) oder im Hinblick auf kontrapunktische Verwendung (vgl. S. 6ff.). Sonst bessert und verbessert Bach im Lauf der Arbeit und beim Nachlesen des Fertigen. Hier gibt es eine außerordentliche Fülle von Beweggründen. Bald wird eine Stelle erleichtert, dann wieder in der Linie geändert, bald eine schematisch klingende Figur neu entworfen, bald die Modulation nach anderer Richtung gelenkt oder die harmonische bzw. kontrapunktische Führung verbessert. Überall kann man die musikalische Idee, die hinter der Änderung steht, leicht erkennen, vor allem in den aufschlußreichen Stellen der Kantaten, wenn es um das „Grollen“ der Winde oder um das „Zurück“ der entfesselten Elemente geht. Dahin gehören auch Neuinstrumentierungen, so wenn das „Schließe mein Herze“ im Weihnachtsoratorium anstatt der konzertierenden Flöte im $\frac{3}{8}$ -Takt eine Konzertvioline und eine Weise im $\frac{2}{4}$ -Takt erhält. Die „eilenden Stunden“, die ursprünglich in Sechzehnteltriolen davonliefen, werden zu Achteln im $\frac{9}{8}$ -Takt beruhigt, die „wohlgegriffnen Flöten“ bekommen ihre konzertierende Gleichberechtigung und die „tönenden Pauken und Trompeten“, die anfangs mit großer Streicherpracht erschallen sollten, werden von allen Begleitstimmen befreit. So zeigt sich bei jeder auch noch so kleinen Änderung eine künstlerische Idee, ein sicherer musikalisch-dichterischer

Wille. Deshalb streicht Bach einen Entwurf, auch wenn er schon im Grundplan skizziert ist, lieber aus und beginnt auf umgedrehtem Blatt von neuem, als daß er durch großes Hineinarbeiten der Korrekturen unnötig Zeit und Platz verliert. Grundsätzlich hält er aber am Entwurfsgeanken fest und legt musikalische Skizzierungen nicht ohne weiteres beiseite. Wir haben viele Beispiele gesehen, wo er von neuem ansetzt und nur Weiterführungen bessert oder kleine Überarbeitungen anbringt. Wo wir keine Übernahme in ein anderes Werk nachweisen können, wie bei einigen mitgetheilten, nicht gestrichenen Entwürfen, da handelt es sich ohne Frage um Themen und Skizzierungen zu Werken, die uns verloren gegangen sind. Es liegt daher in der Beobachtung und Durcharbeitung der Bachschen Korrekturen nicht nur ein innerer musikalischer Gewinn, sondern wir blicken auch in die eigentliche künstlerische Werkstatt des Bachschen Genies und finden selbst unter den bei der Arbeit abgesprengten und fortgeworfenen Teilen noch Stücke, die des Aufhebens und Aufbewahrens wert sind.