

Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach

Von Erwin R. Jacobi (Zürich)

I

Im ersten Teil des vorliegenden Berichts wird Bezug genommen auf des Verfassers Artikel *Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen, Bemerkungen und Hinweise zum gleichnamigen Artikel von Eta Harich-Schneider* in: *Mf* 1960, S. 268 ff. Die folgenden Ausführungen stellen insofern keine Fortsetzung des genannten Artikels dar, als sie nicht eine erneute Auseinandersetzung mit Ausführungen und Anschauungen anderer Autoren enthalten. Vielmehr machen sie der Öffentlichkeit zum erstenmal eine interessante und folgenreiche Äußerung aus Bachs Schülerkreis bekannt über des Meisters persönliche Unterrichtspraxis hinsichtlich der zur Diskussion stehenden Interpretationsfrage.

Wenn man die wichtigsten deutschsprachigen Klavierschulen aus der Zeit zwischen J. S. Bachs und W. A. Mozarts Tod (1750–1791) im Hinblick auf die angeschnittene Frage untersucht, so ergeben sich folgende Resultate: C. Ph. Em. Bach drückt sich 1753 ziemlich eindeutig zugunsten der „Angleichung“ aus¹ und behält diese Auffassung bis zur letzten, von ihm selber im Jahre 1787 veröffentlichten Ausgabe seines Lehrbuchs unverändert bei (während er an zahlreichen anderen Stellen Änderungen oder Ergänzungen anbrachte²). – Fr. W. Marpurg berührt die uns interessierende Frage in seinem ersten, für Anfänger geschriebenen Lehrbuch überhaupt nicht (*Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin 1750), spricht sich dagegen in seiner mehr für Fortgeschrittene verfaßten *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755 (²1765), rückhaltlos für die Angleichung aus³ und behält diese Meinung auch in der späteren, noch von ihm selber veröffentlichten Ausgabe unverändert bei.

Wenn wir die Schwelle am Ende des ersten Jahrzehnts nach J. S. Bachs Tode (1750–60) überschreiten, in welchem die beiden genannten Werke von C. Ph. Em. Bach und von Fr. W. Marpurg erschienen waren, so müssen wir in dem von uns abgesteckten Rahmen nunmehr die beiden Abhandlungen von G. S. Löhlein und von D. G. Türk betrachten.

Im Alter von vierzig Jahren veröffentlichte G. S. Löhlein seine berühmte *Clavier-Schule* (Leipzig und Züllichau 1765), die bis zu seinem Tode drei Auflagen erlebte⁴. Im 9. Kapitel des I. Teils, *Vom richtigen Notenlesen*, § 8, schreibt Löhlein:

¹ Siehe seinen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I. Teil, 3. Hauptstück „Vom Vortrage“, § 27.

² L. Hoffmann-Erbrecht hat im Anhang des von ihm edierten Faksimile-Nachdrucks der Erstausgabe diese Änderungen und Ergänzungen in übersichtlicher Weise zusammengestellt (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1957).

³ Siehe I. Hauptstück, 5. Abschnitt *Von dem Tact*, § 9.

⁴ Später brachte sie es bis zur neunten Auflage; die achte wurde von C. Czerny (1825), die neunte von J. Knorr (1848) bearbeitet. Die 5. Auflage hatte Löhleins Schüler J. G. Witthauer, die 6. und 7. Auflage A. E. Müller veröffentlicht. Siehe auch F. v. Glasenapps Abhandlung über G. S. Löhlein, Halle 1937.

„... Wenn Triolen gegen punctirten Noten stehen, so werden sie eingetheilet wie folget:



Hier wird die Note nach dem Punkte, welche sonst nur ein Sechzehnthheil gilt, auf die dritte Note der Triole angeschlagen.“

In seiner zweyten und vermehrten Auflage vom Jahre 1773 ändert Löhlein diesen Text (bei unverändertem Notenbeispiel) wie folgt:

„... Wenn Triolen im geschwinden Tacte gegen punctirte Noten stehen, so werden sie eingetheilet wie folget: (Notenbeispiel)

Außerdem muß eigentlich das Sechzehnthheil seinem Wehrte nach, erst nach der Triole angeschlagen werden.“ (Hervorhebung durch den Verfasser.) In seiner dritten und verbesserten Auflage vom Jahre 1779 beläßt Löhlein diese ganze Stelle unverändert wie in der 2. Auflage (nur die Schreibweise von Wehrte ist in Wertbe korrigiert). Diese Textversion blieb unverändert bis zur 5. umgearbeiteten und vermehrten Auflage im Jahre 1791, in der sie nun an anderer Stelle, nämlich im 5. Kapitel des I. Teils, Vom Takte, § 10, steht. Erst die 6. Auflage vom Jahre 1804, ganz umgearbeitet und sehr vermehrt, brachte diese Stelle endgültig zum Verschwinden. Über die Gründe, welche Löhlein zu seiner Textänderung in der 2. Auflage veranlaßten, siehe weiter unten⁵.

D. G. Türk schreibt in seiner richtunggebenden Klavierschule (1789) im 4. Abschnitt des I. Kapitels, „Von dem Takte“, § 64:

„... Die Eintheilung punktirter Noten gegen Triolen hat ebenfalls Schwierigkeiten, und ist daher von Anfängern auch nicht auf das Genaueste zu verlangen. In dem Beyspiele a) sollten die Sechzehnthteile erst nach der letzten Note der Triole gespielt werden, und zwar so, daß zwischen den beyden Triolen keine Lücke entstände; allein gewöhnlich theilen sie Anfänger so ein, wie bey b). Dafür wäre es aber noch besser, man ließe an der Dauer des Punktes etwas fehlen, und schlug das Sechzehnthteil zur dritten Note der Triole an, wie bey c). Diese letztere Eintheilung mögen auch wohl verschiedene Komponisten bey ähnlichen Fällen in Gedanken haben.



⁵ Dagegen übernahm Löhlein die übrigen Teile des Kapitels *Vom richtigen Notenlesen* völlig unverändert aus der ersten in seine späteren Auflagen. Diese anderen Abschnitte enthalten wichtige Ausführungen über die Unterschiede zwischen dem „innerlichen“ und dem „äußerlichen“ Wert von Noten sowie über das sogenannte Überpunktieren bei der Wiedergabe punktirter Rhythmen u. a. m.

In Tonstücken von einem heftigen etc. Charakter, worin viele punktirte Noten vorkommen, würde die letztere Eintheilung zwar dem Ganzen nicht entsprechen; aber solche Stücke gehören auch nicht für Anfänger.“⁶

In der 2. Auflage seiner Klavierschule (1802) beließ Türk diese ganze Stelle unverändert, abgesehen von unbedeutenden grammatikalischen und orthographischen Korrekturen; sie findet sich nunmehr im 1. Abschnitt des II. Kapitels (*Von dem Takte*), § 105.

Von den genannten Verfassern der vier wichtigsten deutschen Klavierschulen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat einzig und allein Löhlein seinen Text zur Erklärung der Wiedergabe von punktierten Rhythmen gegen Triolen nach Erscheinen der Erstaussgabe seines Werkes dem Sinn nach abgeändert. Die Ursache hierfür war eine Besprechung seines Buches in der von Fr. Nicolai herausgegebenen und verlegten *Allgemeinen deutschen Bibliothek* vom Jahre 1769, in der es auf S. 242/3 des *ersten Stückes* ihres 10. Bandes wie folgt heißt:

„S. 70. wird gelehrt: daß bey punctirten Noten gegen Triolen, die Note nach dem Punkte auf die dritte Note der Triole angeschlagen würde. Dies ist nur bey der äußersten Geschwindigkeit wahr. Außer dieser aber muß die nach dem Punkte stehende Note nicht mit, sondern nach der letzten Note der Triole angeschlagen werden. Denn sonst würde ein Unterschied zwischen geraden Tacte, worinn dergleichen Noten vorkommen, und dem $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ Tacte wegfallen. So lehrte es J. S. Bach alle seine Schüler; so lehrt es auch Quantz in seinem Versuche. Wider die Ausführungskunst und die feine Empfindung, dieser Männer, wird doch wohl Niemand mit Grunde was einzuwenden haben.“

Diese Besprechung erschien in einer Gruppe mehrerer anderer Besprechungen über musikalische Veröffentlichungen in einer Sonderrubrik, die mit *b) Musik* überschrieben und von Y. unterzeichnet ist. Sie konnte nur aus der Feder einer Persönlichkeit stammen, die noch aus eigener Erfahrung die Unterrichtspraxis J. S. Bachs kannte und mit J. J. Quantz (gestorben 1773) in Verbindung stand.

Wer mit Y. zeichnete, ist festzustellen in G. Partheys Buch: *Die Mitarbeiter an Friedrich Nicolai's Allgemeiner Deutscher Bibliothek nach ihren Namen und Zeichen in zwei Registern geordnet. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1842, In der Nicolaischen Buchhandlung.

Der Verfasser ist ein Enkel Friedrich Nicolais und rechtfertigt seine Veröffentlichung in der *Vorerinnerung* u. a. mit der Bemerkung: „... Es sind ferner die Jahre von 1765 bis 1805 von so großer Wichtigkeit für die Entwicklung des deutschen Geistes, daß jede Bewegung in denselben Aufmerksamkeit verdient...“ (Die *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, im folgenden „ADB“ genannt, war 1765 gegründet worden.)

Aus dem Register auf Seite 2 ersehen wir, daß in den Jahren 1768–1770 kein Geringerer als „K[apellmeister] Agricola in Berlin“ in der ADB über Musik geschrieben und mit dem Buchstaben Y unterzeichnet hat.

J. F. Agricola hatte während seiner Studienjahre an der Leipziger Univer-

⁶ Siehe den vom Verfasser edierten Faksimile-Nachdruck der Erstaussgabe von D. G. Türks Klavierschule in der Serie *Documenta Musicologica*, Kassel 1962 (S. 104).

sität in den Jahren 1738–41 im Spiel und in der Komposition den gründlichen Unterricht J. S. Bachs genossen, der ihn in seinem Collegium musicum als Cembalist und in seiner Kirchenmusik als Generalbaßspieler verwendete; von 1741 an hatte er in Berlin mit Quantz zusammengearbeitet. 1751 wurde er zum Hofkomponisten an der königlichen Kapelle ernannt. Seine Zugehörigkeit zum Kreis der Bach am nächsten stehenden Schüler bezeugt auch die Tatsache, daß er zusammen mit C. Ph. Em. Bach im Auftrag der Mizlerschen Sozietät den Nekrolog auf J. S. Bach verfaßte. – Er gehörte zum engsten Mitarbeiterstab der ADB, in welcher er seit ihrer Gründung (1765) bis zu seinem Tode (1773) das Gebiet der Musik fast allein betreute. Charles Burney berichtet in seinem Reisetagebuch, nach seinem Besuch bei Agricola im Herbst 1772, von dessen „wahrhaft großem Stil“ (truly great style) im Klavierspiel und daß er als bester Orgelspieler Berlins gegolten habe.

Welches war die geistige Ausrichtung von Fr. Nicolais ADB? Sie gehörte, zusammen mit der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* und den *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* zu der Gruppe der von Lessing und Nicolai geschaffenen kritischen Zeitschriften. Sie war die erste deutsche Zeitschrift, welche die kritische Besprechung aller Publikationen aus allen Gebieten des Geisteslebens auf ihr Programm gesetzt hatte. Sie ist eine Frucht des in Deutschland besonders im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in hoher Blüte stehenden „Gelehrten Journalismus“ – wogegen in Frankreich bereits hundert Jahre früher das erste Blatt abendländischer gelehrter Journalistik, das Pariser *Journal des Sçavans*, zu erscheinen begann⁷. Wenn die in der ADB besprochenen musikalischen Neuerscheinungen auch nur durchschnittlich drei Prozent aller besprochenen Neuerscheinungen ausmachten, so war der Herausgeber und Verleger Nicolai doch stets darauf bedacht, immer erstklassige Fachleute für diese Sparte heranzuziehen: nach Agricolas Tod betreute J. F. Reichardt das musikalische Fach, später war es D. G. Türk.

So war es nicht verwunderlich, daß Löhlein die Besprechung J. F. Agricolas in der ADB so ernst nahm, daß er seinen Text in der folgenden Auflage entsprechend den Bemerkungen des Rezensenten abänderte, wenn er auch Agricolas Tempoangabe „äußerste Geschwindigkeit“ interessanterweise zu „geschwindem Tacte“ abschwächte.

Bei der Auswertung von Löhleins revidierter Vorschrift für die musikalische Aufführungspraxis ist zunächst zu beachten, daß Agricola Stellen wie

$\frac{9}{8}$  ... u. ä. ausdrücklich ausnimmt von seiner Forderung

nach Berücksichtigung des Tempos und daß er offensichtlich in solchen Fällen bedingungslose Angleichung verlangt (z. B. in J. S. Bachs Kantaten „Unser Mund sei voll Lachens“, BWV 110, Nr. 1, und „Herz und Mund und Tat und Leben“, BWV 147, Nr. 6).

⁷ Siehe auch: G. Ost, *Friedrich Nicolais Allgemeine Deutsche Bibliothek*, Berlin 1928 (Heft 63 der *Germanischen Studien*).

Ferner ergibt sich die Frage, welches Tempo als „geschwind“ im damaligen Sinne anzusprechen ist. Zum Beispiel kann, ohne Rücksicht auf das Tempo, kein Zweifel über die Angleichung aufkommen in einem Stück wie der Arie „Wann kommt der Tag“ aus J. S. Bachs Kantate „Wachet, betet, seid bereit allezeit“ (BWV 70, Nr. 3)⁸. Hier erscheint die Baßlinie in doppelter Form: unverziert und mit punktiertem Rhythmus im Continuo – verziert und mit Triolen in der Stimme des obligaten Cellos. Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß in diesem Satz punktierte Rhythmen und Triolen zusammenfallen müssen. – Jedenfalls aber kann Agricolas Hinweis auf die Beziehung zwischen Tempo und Wiedergabe bei dem zur Diskussion stehenden Problem eine wichtige Hilfe in Zweifelsfällen bedeuten, wenn bei seiner Anwendung der heute wie damals entscheidende und notwendige musikalische Geschmack nicht außer acht gelassen wird.

II

Die folgende, zweite „Entdeckung“ betrifft eine Stelle im ersten Satz von J. S. Bachs Cembalokonzert in *D*-Dur (BWV 1054)⁹, der bekannten Transkription seines Violinkonzerts in *E*-Dur (BWV 1042)¹⁰. In den Takten 4 und 5 (bzw. in den entsprechenden Takten 126 und 127 in der Reprise) des ersten Satzes hat die Solovioline die folgenden Arpeggios zu spielen (in der zweiten Hälfte jedes Taktes):

Abb. 1a



Die entsprechenden Stellen in der Cembalotranskription (um einen ganzen Ton nach unten transponiert) lauten in den heutigen Ausgaben:

Abb. 1b



⁸ Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Dr. Martin Bernstein von der New York University.

⁹ Entstanden in Leipzig, etwa 1730–33, wahrscheinlich im Zusammenhang mit Bachs Tätigkeit als Leiter des „Telemannischen“ oder „Schottischen“ Collegium Musicum, welches vorwiegend aus Studenten bestand. Das Konzert ist das dritte von insgesamt sieben Cembalokonzerten. Siehe: W. Neumann, *Das „Bachische Collegium Musicum“* in: BJ 1960, S. 5 ff. (darin besonders S. 25, Abs. 2).

¹⁰ Komponiert in Köthen, etwa 1720.

Die in Oktaven erklingenden Tonwiederholungen zwischen dem zwölften und dreizehnten Sechzehntel in beiden Takten der Cembalotranskription wirken merkwürdig „unbachisch“, ganz abgesehen von der technischen Schwierigkeit der Ausführung; die Version für das Tasteninstrument erreicht bei weitem nicht den Fluß und die Glätte der Violinfassung¹¹. Eine Prüfung dieser Stelle anhand einer Mikrofilmkopie von Bachs Autograph (*P 234*, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin) ergab nun, daß im Autograph etwas anderes steht als in der alten Gesamtausgabe¹², in den beiden einzigen existierenden Gebrauchsausgaben¹³ sowie in der erst vor wenigen Jahren erschienenen Taschenpartitur¹⁴. Rust, dem das Autograph der Partitur durchaus bekannt gewesen war¹⁵, hatte sich geirrt, sei es aus Flüchtigkeit, sei es weil Bachs Handschrift an dieser Stelle ihm nicht besonders klar erschienen war (wenn auch in bezug auf den Verlauf der betreffenden Figur kein Zweifel aufkommen kann).

Auf Grund des Autographs lauten die Takte 4 und 5 wie folgt (die Reprise ist nach damaliger Gepflogenheit nicht ausgeschrieben, so daß für die Takte 126/127 automatisch dasselbe gilt wie für die Takte 4/5):

Abb. 2



Daß die Ausarbeitung dieser Art von Transkription dem Komponisten nicht auf den ersten Anhieb geglückt war, beweist die starke Korrektur in Takt 4, bei der Bach zur Verwendung von Buchstaben der von ihm häufig (auch an anderer Stelle im vorliegenden Satz) gebrauchten sogenannten neueren deutschen Orgeltabulatur griff (erkennbar sind drei Zeichen für die Noten *b-dis-b*), zwecks teilweiser Verdeutlichung des durch die Korrektur fast unleserlichen letzten Viertels in der linken Hand¹⁶. Eindeutig aber sind Stimmführung und Rhythmus der rechten Hand in Takt 5, ebenso die

¹¹ Die Anregung zu dieser Untersuchung erhielt ich durch die Anfrage eines jungen amerikanischen Musikstudenten, Herrn Kent Hirst, B. A., aus Luray, Kansas.

¹² 17. Jahrgang, 2. Band der Kammermusik, Leipzig 1869, herausgegeben von W. Rust.

¹³ Erschienen bei Breitkopf & Härtel, basierend auf der alten Gesamtausgabe, und bei Peters, von S. W. Dehn und F. A. Roitzsch bereits 1854 herausgegeben.

¹⁴ Erschienen bei Lea Pocket Scores, New York 1958 als Nachdruck der alten Gesamtausgabe.

¹⁵ Siehe Vorwort in der alten Gesamtausgabe, S. XIII.

¹⁶ Das Autograph der sieben Cembalokonzerte weist durchweg eine enge Schreibart der Noten auf, die Schriftzüge zeigen die große Eile des Schreibers. Mehrere Forscher haben die ziemlich flüchtige Art dieser Bearbeitungen hervorgehoben. Siehe: A. Aber, *Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten* in: BJ 1913, S. 5 ff.

Stimmführung der linken Hand im gleichen Takt, die sich rhythmisch der rechten angleichen muß. Von dem somit deutlich erkennbaren Verlauf der Figur in Takt 5 läßt sich durch Analogieschluß leicht und zweifelsfrei auch die durch Korrekturen stark verundeutlichte Figur in Takt 4 rekonstruieren, da beide Takte im Verhältnis einer um einen Ganzton absteigenden Sequenz zueinander stehen. Siehe Bachs Handschrift an dieser Stelle:



Ebenso wie in den Takten 4/5 ist die parallele Stelle in den Takten 43/44 (bzw. in den Takten 165/166 der Reprise) zu behandeln. Auch hier weist Bachs Eigenschrift Korrekturen auf, welche alle die Vermutung nahelegen, daß der Komponist diese Stellen nachträglich überarbeitet und abgeändert hat, wie es bekanntermaßen nicht selten bei seinen Transkriptionen der Fall war¹⁷.

Die ähnliche Stelle in den Takten 25/26 des gleichen Satzes ist in den heutigen Ausgaben richtig und entsprechend dem Autograph wie folgt wiedergegeben:

Abb. 4a
Violinkonzert



¹⁷ Vgl. Faksimile dieser Takte in: *Bach-Probleme, Festschrift zur deutschen Bachfeier*, Leipzig 1950, nach S. 60

Abb. 4 b
Cembalokonzert



Hier ist infolge der engeren Lage der beiden Hände beim Cembalo die Tonwiederholung zwar unvermeidbar, jedoch erklingt sie nicht in der Oktave, sondern in der großen Sekunde, harmonisch ähnlich der großen None bzw. der kleinen Septime in den Takten 4/5 und 43/44.

Im vorliegenden Fall sind trotz der seit langem bekannten Existenz und der leichten Zugänglichkeit des Autographs nicht nur die bisherigen Herausgeber, sondern ebenfalls andere Forscher sowie vor allem die Spieler und Dirigenten achtlos an dieser Stelle vorbeigegangen – bis ein junger amerikanischer Student darüber stolperte. Die zu Vergleichszwecken kontrollierten Plattenaufnahmen geben übereinstimmend die Version der vorhandenen Ausgaben wieder.

Wenn wir die bisher bekannte mit der jetzt entdeckten Cembaloversion vergleichen (Abb. 1 b und 2), so bewahrheitet sich wieder einmal die Erfahrung eines echten Gewinns, wenn man J. S. Bachs Meisterhand gerade in solchen sogenannten Kleinigkeiten nachspürt. Man denke etwa daran, welchen Genuß ein Vergleich zwischen einer selbstgemachten und einer von Bach ausgeführten Harmonisierung derselben Chormelodie mit beziffertem Baß verschafft: man findet oft kleinste Probleme des musikalischen Satzes auf geniale Weise gelöst und ist jedesmal beglückt, der Offenbarung Bachschen Geistes bei derartigen „Winzigkeiten“ zu begegnen. Ähnlich ergeht es uns im vorliegenden Fall. Durch das Hinzutreten einer zweiten Stimme (linke Hand) bei der Transkription für Cembalo ergeben sich Komplikationen, die eine notengetreue Übertragung des Violinarpeggios in der rechten Hand nicht zulassen. Infolge Bachs großartiger und überzeugender Lösung wird in beiden Händen der melodische Fluß erhalten, ohne daß es zu störenden Tonwiederholungen kommt. Die beiden Zweiunddreißigstel im letzten Viertel geben der nach oben gerichteten Linie einen willkommenen zusätzlichen Impuls. Auch dieses letzte Viertel beginnt jetzt auf derselben Note wie die ersten drei Viertel (*a* im vierten, *g* im fünften Takt), in genauer Entsprechung zur Violinfassung, so daß der melodische Stufengang von *a* nach *g* besser betont wird.

Neu ist in der Cembalotranskription als solcher (auch in den heutigen Ausgaben) der absteigende Sekundschritt vom vierten zum fünften bzw. vom fünften zum sechsten Takt, im Vergleich zum aufsteigenden bei der Violinfassung. Diese Änderung Bachs ist wohl vor allem auf Gründe zurückzuführen, die mit der Hinzufügung einer Baßstimme zusammen-

hängen: die linke Hand muß folgerichtig und überzeugend zum *b* am Ende des vierten Taktes (bzw. zum *a* am Ende des fünften Taktes) zurückkehren, um mit einem Quintschritt nach unten in die Baßnote der nächsten Harmonie zu gelangen; diese nächste Harmonie, zuerst jeweils als Terz auftretend (*e-g* zu Beginn des fünften, *d-fis* zu Beginn des sechsten Taktes), wird harmonisch am schönsten aus einer vorausgehenden Dissonanz in Form einer großen Septime erreicht (*b-a* im vierten bzw. *a-g* im fünften Takt), deren oberer Ton sich nach unten auflöst, was bei der einstimmigen Violinfassung nicht notwendig gewesen war.