

„Eine solche Begleitung erfordert sehr tiefe Kunstkenntnis“ –
Neues und neu Gesichtetes zu Felix Mendelssohn Bartholdys
Klavierbegleitung zu Sätzen aus Bachs Partiten
für Violine solo, nebst einer Analyse der Begleitung
zum Preludio in E-Dur (BWV 1006/1)

Von Anselm Hartinger (Leipzig)

I.

Zu den eigenartigsten Erscheinungen der romantischen Bach-Rezeption gehören die von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und anderen zeitgenössischen Musikern verfertigten Klavierbegleitungen zu Bachs Kompositionen für Violine und Violoncello solo. Diese den Formcharakter und das Klangbild der Werke deutlich verändernden Zusätze fanden bereits in der Zeit ihrer Entstehung und häufigen Aufführung ein großes – dabei allerdings durchaus geteiltes – Echo¹ und haben bis in die jüngste Zeit immer wieder die Aufmerksamkeit der Musikforschung auf sich gezogen.² Dabei konzentrierte sich das meist von rezeptionsästhetischen Fragestellungen ausgehende Interesse allerdings weitgehend auf die berühmte Chaconne. Deutlich weniger beachtet wurde bisher, daß Mendelssohn noch mindestens zwei weitere Stücke aus den Partiten für Violine solo mit einer von ihm ergänzten Klavierbegleitung zur Aufführung brachte. Dabei handelt es sich um das „Preludio“ und das „Rondeau“ aus der Sonate (Partita) in E-Dur BWV 1006.³

¹ Stellvertretend für die kritischen Stimmen sei hier Moritz Hauptmanns Äußerung in einem Brief an Franz Hauser vom 20. Februar 1865 genannt: „Curios ist immer wenn zu so etwas eine Clavierbegleitung gesetzt wird, wie man es jetzt fast nicht anders hört. Der Componist quält sich eine Mehrstimmigkeit herauszubringen – und sie setzen ihm einen Cembalisten zur Geige, der nichts weiter zu thun hätte mit seinen zehn disponiblen Fingern, als mit der geringsten Mühe dem Geiger die allergrößte abzunehmen.“ Vgl. *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, hrsg. von A. Schöne, 2. Band, Leipzig 1871, S. 249.

² Vgl. dazu G. Feder, *Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 168–189; J. M. Cooper, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach: Mendelssohns Bach-Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der „Chaconne“*, in: *Mendelssohn-Studien* 10 (1997), S. 157–179; W. Dinglinger, *Aspekte der Bach-Rezeption Mendelssohns*, in: *Bach und die Nachwelt*, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Band 1, Laaber 1997, S. 379–418, speziell S. 384–389.

³ Mit dem Rondeau ist aller Wahrscheinlichkeit nach die „Gavotte en rondeau“ gemeint. Mendelssohns Zeitgenossen unterscheiden übrigens nicht zwischen Sonaten

Auf dem Podium konnte seinerzeit zumindest das „Preludio“ gegenüber der Chaconne durchaus bestehen und eine Rezension der gemeinsamen Aufführung Mendelssohns und seines Konzertmeisters Ferdinand David spricht denn auch von einem „andern ähnlichen Solostück von Seb. Bach, einem Präludium in E dur, welches gleich schön und interessant, nur etwas kürzer ist als die Chaconne.“⁴ Auch aus der Programmpolitik Mendelssohns ist eine Bevorzugung der Chaconne nicht herauszulesen: Den beiden sicher nachweisbaren öffentlichen Aufführungen der Chaconne unter Mitwirkung Mendelssohns (8. Februar 1840; 21. Januar 1841)⁵ stehen ebenfalls zwei derartige Aufführungen des begleiteten E-Dur-Preludio gegenüber (8. Februar 1840, 26. Januar 1843⁶). Und selbst bei einem so prominenten Anlaß wie der Einweihung des von ihm gestifteten Bach-Denkmals entschied sich Mendelssohn für das Preludio in E-Dur. In dem der Denkmalsenthüllung unmittelbar vorangehenden Festkonzert am Vormittag des 23. April 1843, das von seiner Programmfolge her als repräsentativer Querschnitt durch das gesamte Oeuvre Bachs angelegt war, bildete dieses Kammermusikwerk für Violine solo den Ruhepunkt des zweiten Konzerteils – direkt vor dem abschließenden Sanctus der H-Moll-Messe. Die Mitwirkung Mendelssohns bei diesem Stück und damit die Aufführung des Preludio in begleiteter Fassung ist für diesen Tag allerdings nicht zu beweisen.⁷

und Partiten – die Stücke wurden ausnahmslos als Sonaten (oder gar als „Studien“) bezeichnet und von 1 bis 6 durchnummeriert. Die Erstausgabe von Simrock 1802 hatte die Sonaten und Partiten sogar noch zu „Studio ossia Tre Sonate“ zusammengezogen.

⁴ AMZ 42 (1840), Nr. 8 vom 19. Februar 1840, Sp. 162. Das im Titel des Aufsatzes genannte Zitat entstammt dieser Rezension (Sp. 163).

⁵ Eine weitere Aufführung im Gewandhaus vom 18. Februar 1847 wird immer wieder in Zusammenhang mit David und Mendelssohn gebracht. Erhaltene Rezensionen (z. B. in *Signale für die musikalische Welt*, 5. Jahrgang, Nr. 11, Februar 1847, S. 82 ff.) zeigen jedoch, daß David nur das Violinsolo der Orchestersuite D-Dur BWV 1068 übernahm, die Violinsolostücke – darunter die Chaconne – jedoch von Joseph Joachim vorgetragen wurden. Ohnehin ist die Mitwirkung Mendelssohns als Dirigent und vor allem als Pianist für die Gewandhaus-Konzerte der Spielzeit 1846/47 stets mit Vorsicht zu beurteilen (unter anderem wegen der abwechselnden Direktion Mendelssohns und Gades sowie aufgrund von Mendelssohns bereits 1846 erfolgter Absage an jedwedes öffentliche Spiel in Leipzig).

⁶ Die Mitaufführung des „Rondeau“ ist nur für diesen einen Anlaß belegt.

⁷ Programm und Begleitumstände dieses Konzertes sind ausführlich dargestellt bei A. Hartinger, „... lauter Vocal- und Instrumentalkompositionen dieses unsterblichen Meisters“ – Felix Mendelssohn Bartholdy und das Konzert zur Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmals am 23. April 1843, in: *Mendelssohn-Studien* 14 (2005), S. 221–257. – Es gehört zu den Quellenproblemen der Aufführungsvariante mit ergänzten Klavierbegleitungen, daß auf den Leipziger Konzertprogrammen der Zeit generell weder der Begleiter noch der Umstand der Begleitung überhaupt erwähnt

Im Gegensatz zur Klavierbegleitung der Chaconne, deren Veröffentlichung noch zu seinen Lebzeiten vorbereitet wurde,⁸ blieb Mendelssohns Arrangement der beiden Sätze in E-Dur auch posthum ungedruckt und konnte deshalb nicht in gleicher Weise traditionsstiftend werden. Angesichts des bisher nicht vorliegenden Notentextes erscheint es deshalb verständlich, daß die historische Darstellung und ästhetische Bewertung der Mendelssohnschen Bearbeitungspraxis sich nahezu ausschließlich auf den Klavierpart zur Chaconne gestützt haben – obwohl auch zu deren Authentizität und Entstehungsgeschichte manche Fragen offengeblieben sind, zu deren Beantwortung der Schlußabschnitt dieses Aufsatzes einiges neue Material beizubringen hofft.

Doch hat sich glücklicherweise auch für das Preludio in E-Dur die Klavierbegleitung Mendelssohns erhalten. Vor wenigen Jahren erst wurde die autographe Niederschrift im Antiquariatshandel versteigert,⁹ doch ist bereits seit längerer Zeit bekannt, daß die Bibliothek der Universität der Künste zu Berlin eine Abschrift dieser Klavierfassung verwahrt, die aus dem Nachlaß des Geigers und langjährigen Direktors des Königlichen Konservatoriums zu Berlin Joseph Joachim übernommen wurde.¹⁰ Diese Fassung, die den Notentext Mendelssohns einschließlich der Widmung und aller sonstigen Zusätze getreulich wiedergibt,¹¹ soll nun im Rahmen dieses Aufsatzes erstmals analytisch diskutiert werden.

werden. Ausdrücklich genannt wird Mendelssohns Klavierbegleitung im Leipziger Gewandhaus erstmals im Jahr 1851. Der Nachweis der Mitwirkung Mendelssohns ist demnach in der Regel nur durch die Heranziehung von Sekundärquellen wie Rezensionen und Briefen möglich und wird deshalb für einzelne Anlässe vorerst zweifelhaft bleiben.

⁸ R. Elvers, *Verzeichnis der von Felix Mendelssohn herausgegebenen Werke J. S. Bachs*, in: *Gestalt und Glaube, Festschrift für Oskar Söhngen*, Witten 1960, S. 145–149. Zur Frage der Authentizität dieser Ausgabe und der Entstehungsgeschichte des Manuskriptes siehe das abschließende Kapitel dieses Aufsatzes.

⁹ Die im Versteigerungskatalog des Auktionshauses Sotheby's vom Dezember 1999 aufgeführte Handschrift befindet sich heute in der Sammlung Ralph Kohn.

¹⁰ Universität der Künste Berlin, Bibliothek, Handschriftenbestand, *Mus. ms. 10849* (Nachlaß Joachim). Verf. bereitet derzeit eine Ausgabe dieser Quelle vor.

¹¹ Die erste Seite von Mendelssohns Autograph wurde im Sotheby's-Katalog *Printed and Manuscript Music, London, Thursday 9 December 1999*, veröffentlicht; die Seiten 1 und 4 zusätzlich in dem ebenfalls von S. Roe herausgegebenen Katalog *The Kohn Collection of Music*, London 2001, faksimiliert. Die Berliner Abschrift erweist sich in jeder Hinsicht als getreue Kopie, die die Vorlage bis in Einzelheiten des Schriftbildes nachbildet. Wie eng sich die Abschrift an das Original anlehnt, wird etwa an der Übernahme des abschließenden „funktionsfreien“ Schnörkels deutlich. Hinzugefügt wurde lediglich die im Autograph nicht vorhandene Titelzeile „Preludium v. J. S. Bach. Clavierbegl. Von F. Mendelssohn.“ Die im Original dreizeilige

Die Niederschrift der Klavierfassung ist auf den 11. November 1846 datiert; Mendelssohns vollständige Dedikation lautet:

„An F. David zur und aus der Erinnerung niedergeschrieben. F. MB. Leipzig d. 11t. Nov. 1846.“¹²

Nicht mit notiert ist die Violinstimme; es ist aufgrund der gemeinsamen Aufführungen aber sicher vernünftig, sich die von Ferdinand David 1843 bei Kistner herausgegebene Edition als vorausgesetzte Ergänzungsstimme vorzustellen.¹³

Die analytische Auseinandersetzung mit der von Mendelssohn ergänzten Klavierbegleitung zum Preludio in E-Dur löst ohne Zweifel ein wissenschaftliches Desiderat ein. Nicht nur wird damit ein weiteres dieser höchst problematischen Schlüsselwerke der Bach-Beschäftigung Mendelssohns der breiteren Öffentlichkeit vorgestellt, es können auch die anhand der Chaconne-Bearbeitung gewonnenen Thesen einer ergänzenden Prüfung unterzogen werden.¹⁴ In Rechnung gestellt werden muß dabei außerdem die spezifische Eigenart der beiden Vorlagen Bachs: Aufgrund ihres ostinaten Charakters und ihrer fast durchgehend latenten oder manifesten Polyphonie gab und gibt die Chaconne jedem Bearbeiter ein relativ starres Gerüst vor, bleibt über weite Strecken des Stückes nur wenig Spielraum für interpretierende und interpretierbare Eingriffe und Zusätze. Nach Meinung zeitgenössischer Kenner

Partituranlage (die obere für die Violinpartie bestimmte Zeile ist nur mit Taktstrichen versehen, sonst aber leer) wird in der Abschrift auf das wirklich beschriebene zweizeilige Klaviersystem verkürzt.

¹² Damit entstammt die Niederschrift einem deutlich späteren Zeitraum als die bisher nachweisbaren Aufführungen zu Anfang der 1840er Jahre – ein Umstand, der ebenso wie der Hinweis auf die „Erinnerung“ im Verlauf der Analyse berücksichtigt, aber auch interpretiert werden muß. Bezüge zu einer 1846/47 realisierten oder eventuell geplanten Wiederaufführung sind trotz der auf eine Probensituation hindeutenden Einzeichnungen bisher nicht zu erkennen.

¹³ *Sechs Sonaten für die Violine allein von Johann Sebastian Bach. Studio ossia Tre Sonate per il Violino solo senza Basso. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von Ferdinand David*, Leipzig 1843. Davids Ausgabe druckte neben der geigerisch eingerichteten Version simultan auch den unbearbeiteten Notentext nach der Fassung des vermeintlichen Autographs in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Mit dieser Mischung von Interpretations- und Urtextausgabe entsprach sie deutlich Mendelssohns Anliegen, unter Wahrung des Originals eine moderne Einrichtung vorzunehmen, die dabei nötigen Bearbeitungsschritte und Ergänzungen jedoch sichtbar und damit reversibel zu machen.

¹⁴ Siehe Fußnote 2.

begleitete sich ein Stück wie die Chaconne im Grunde ohnehin selbst – ein *Accompagnement*, das den Charakter des Originals nicht völlig verfehlen sollte, ergab sich also in vorhersehbarer Weise aus der Vorlage, und Mendelssohns Bearbeitung zeigt ja auch deutliche Spuren dieser delikaten Rücksichtnahme.

Im Fall des zwar ebenfalls notenreichen und harmonisch sehr zielgerichteten, dafür aber insgesamt lockerer geformten und weitestgehend einstimmigen *Preludio* waren derart feste Bindungen hingegen nicht vorgegeben – die Analyse dieser Klavierbegleitung dürfte also unter Umständen sogar noch besser geeignet sein, den Umgang des Bearbeiters mit der originalen Substanz Bachs herauszuarbeiten, seine Absichten hinsichtlich einer Transformation oder Bewahrung des ursprünglichen Satzcharakters zu klären. Vor dem Hintergrund eines „freien“ Satzgebildes wie des *Preludio* erscheint die Bearbeitung der Chaconne mitsamt der daran gemachten Beobachtungen und daraus abgeleiteten Thesen eher als ein Sonderfall, dessen Allgemeingültigkeit erst noch zu qualifizieren wäre.¹⁵

II.

Zunächst galt es, die Identität des Schreibers und damit die Provenienz und Zuverlässigkeit der Berliner Quelle zu klären. Bei der Bearbeitung des Bestandes in der Universität der Künste Berlin konnte bisher keine Zuweisung vorgenommen werden.¹⁶ Auch eine Datierung oder zeitliche Eingrenzung der Abschrift war bisher nicht möglich, da die Bekanntschaft Joachims mit Mendelssohn und David bis weit vor 1846 zurückreicht. Seit seinem Leipziger Konzertdebüt 1843 gab es immer wieder Auftritte und Besuche Joachims in der Stadt, und bereits im Januar 1844 wurde über die Aufführung einer Komposition Davids durch Joachim berichtet.¹⁷ Die Mentorschaft Mendelssohns

¹⁵ Bisher nicht aufgetaucht ist ein ausgeschriebener Text oder zumindest Entwurf zur Begleitung der „Gavotte en Rondeau“. Aufgrund der relativen satztechnischen Schlichtheit der Vorlage ist in diesem Fall eine improvisierte Begleitung sehr wohl möglich. Eine weitere Hypothese dazu wird im Zuge dieser Studie vorgebracht.

¹⁶ Dank gebührt Prof. Dr. Wolfgang Rathert sowie Frau Karin Sidow für freundliche Auskünfte zum Bestand. Frau Dr. Susanne Rothe war so freundlich, mir Einblick in die Bestandsübersichten zu gewähren.

¹⁷ „Außerdem trat Joseph Joachim, der Knabe, unterstützend in einer Composition Ferd. David's auf, und forderte das Publicum mit seiner Violine wie ein Mann zu stürmischem Beifall heraus. Welche Triumphe werden ihm später noch genügen, wenn er solche schon jetzt feiert?“ Vgl. *Signale für die musikalische Welt*, 2. Jahrgang, Nr. 1, Januar 1844, S. 11.

gegenüber Joachim bedarf ohnehin keiner weiteren Erwähnung. Auch die Vertrautheit Joachims mit den Solosonaten Bachs begann sehr früh und gewissermaßen unter den Augen von Mendelssohn und David. Bereits ab Mitte der 1840er Jahre feierte er mit der Chaconne und verschiedenen weiteren Einzelsätzen Bachs in Deutschland und England große Erfolge; Joachim galt in der Folgezeit mehr noch als David selbst als der „beste Dolmetsch dieser Wundermusik“ (Schumann), als der berufene Bach-Interpret schlechthin.¹⁸ Mithin hätte eine abschriftliche Weitergabe der Bach-Bearbeitung Mendelssohns aus dem Besitz Davids an Joachim praktisch zu jedem beliebigen Zeitpunkt zwischen dem 11. November 1846 und dem Tod Joachims am 15. August 1907 erfolgen können. Aufgrund der zahlreichen verfügbaren Schriftzeugnisse konnte allerdings ausgeschlossen werden, daß es sich um eine Abschrift von der Hand Joseph Joachims oder Ferdinand Davids handelte. Eine erste Durchsicht der erhaltenen und teilweise bereits veröffentlichten Briefe Davids erbrachte ebenfalls keine Hinweise auf die Übergabe eines solchen Manuskriptes.¹⁹ Die Suche konzentrierte sich deshalb auf Personen des Lebens- und Arbeitsumfeldes von David und Joachim, denen eine solche Aufgabe hätte zugetraut werden können. Ins Blickfeld geriet dabei zunächst ein ganz bestimmter Zeitabschnitt in der Arbeitsbiographie Joachims. Zwischen 1848 und 1850 war Joachim dauerhaft in Leipzig beheimatet; als reguläres Mitglied des Gewandhausorchesters stand er in beinahe täglichem Kontakt mit Ferdinand David und als Violinlehrer am Konservatorium fungierte er als dessen Assistent.²⁰ Als Arbeitshypothese bot sich deshalb die Heranziehung eines gemeinsamen Schülers für die Erledigung der Kopistenarbeit an. Die Durchsicht der erhaltenen Inskriptionslisten aller im fraglichen Zeitraum am Conservatorium der Musik eingeschriebenen Studenten erbrach-

¹⁸ Zur Vertrautheit Joachims mit dem Werk Bachs vgl. A. Moser, *Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*, BJ 1920, S. 30–65, besonders S. 41–46. Die leicht einem gewissen „Hagiographie-Verdacht“ unterstehenden Äußerungen des Joachim-Schülers und -Freundes Moser werden gestützt durch zahlreiche zeitgenössische Konzertrezensionen.

¹⁹ *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy. Aus hinterlassenen Briefschaften zusammengestellt von Julius Eckardt*, Leipzig 1888; *Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von H. J. Rothe und R. Szeskus, Leipzig 1972.

²⁰ Die *Signale für die musikalische Welt*, 6. Jahrgang, Nr. 32, August 1848, S. 251, hatten bereits gemeldet: „Der treffliche Violinvirtuos Herr Joachim ist von Pesth wieder hier angekommen, er wird den Platz des verstorbenen Rud. Sachse im hiesigen Theater- und Concert-Orchester einnehmen.“ David, der die „Oberleitung des Violinspiels“ am Conservatorium hatte, gab regelmäßig die noch weniger fortgeschrittenen Schüler an Sachse weiter, eine Funktion, die nunmehr Joachim übernahm.

te allerdings keine auffälligen Übereinstimmungen.²¹ Als weitere Möglichkeit blieb nun noch die Durchsicht des umfangreichen Briefbestandes Joachim im Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin.²² Zunächst konnten die dort verwahrten wenigen Schreiben Ferdinand Davids an Joachim keine neuen Erkenntnisse beitragen, weshalb die Untersuchung auf den Zeitraum nach Davids Tod 1873 und auf eventuelle Verwandte und Erben ausgedehnt wurde. Ins Zentrum des Interesses rückte nun insbesondere Ferdinand Davids Sohn Peter Julius Paul, genannt Paul David (1840–1932).²³ Durch Vergleich der im Bestand befindlichen sieben Briefe Paul Davids an Joachim konnte er zweifelsfrei als der gesuchte Schreiber der Abschrift identifiziert werden.²⁴ Damit trifft der Schriftbefund mit naheliegenden Überlegungen zusammen: Als Sohn und Erbe des 1873 verstorbenen Widmungsträgers der Mendelssohn-Handschrift kann für Paul David von einem privilegierten Zugang zu den Pretiosen seines verstorbenen Vaters ausgegangen werden und als professioneller Musiker war er in jeder Weise qualifiziert, eine solche Abschrift vorzunehmen²⁵ (siehe auch die Abbildung auf S. 82).

²¹ Der Verfasser dankt Frau Dr. Barbara Wiermann (Leiterin der Bibliothek und des Archivs der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig) sowie ihrer Mitarbeiterin Sabine Borchard für die Möglichkeit, die entsprechenden Bestände einsehen zu können. Insgesamt spricht das Schriftbild nicht für eine Entstehung um 1850, sondern wirkt deutlich jünger und verweist eher auf das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts.

²² Der Verfasser dankt herzlich Herrn Carsten Schmidt (Staatliches Institut für Musikforschung) für die freundliche Bereitstellung der entsprechenden Archivalien.

²³ Paul David studierte ab 1860 selbst am Leipziger Konservatorium und war danach als Konzertmeister in Karlsruhe tätig. Später ging er nach England und arbeitete als Musiklehrer in Uppingham und Oxford, wo er 1932 starb.

²⁴ Staatliches Institut für Musikforschung, Briefbestand Joachim, *David, Paul 1–7*. Für die Identifizierung ausschlaggebend waren zahlreiche Eigenheiten der Schrift, etwa das mit langem Schwung beendete „d“, die Buchstaben „B“ und „M“ ebenso wie die Schriftrichtung und ihr Gesamtbild. Darüber hinaus ist in den Briefen die gleiche Gewohnheit wie in der Partiturabschrift zu sehen: Die Kopf- beziehungsweise Datumszeile wird ganz am Ende des Schreibvorgangs (mit bereits stark verblaßter Tinte) nachgetragen.

²⁵ Das Fehlen der im Original in der Klammer mit eingebundenen (wenngleich „leeren“) Violinzeile spricht überdies für eine Abschrift von Geiger zu Geiger beziehungsweise von „Kenner“ zu „Kenner“. Andererseits verwundert die bei der Ergänzung der im Original fehlenden und deshalb vom Schreiber zu ergänzenden Titelzeile gewählte deutsch-lateinische Mischbezeichnung „Preludium“, da in den erhaltenen Konzertprogrammen der Mendelssohn-Aufführungen in aller Regel die Bezeichnung „Prelude“ verwendet wird. In der von Ferdinand David 1843 herausgegebenen Ausgabe wird das Stück dagegen als „Preludio“ bezeichnet.

Einige inhaltliche Erkenntnisse aus der Durchsicht des Briefbestandes stützen die Schriftevidenz noch weiter. So sind der durchgängig vertrauliche Ton und das im „förmlichen“ 19. Jahrhundert so selten gebrauchte „Du“ deutlicher Ausweis der engen und offenbar bereits sehr lange bestehenden Beziehungen Paul Davids zu seinem „lieben Freund“ Joachim. In mehreren Briefen geht es um Auftritte Joachims in Paul Davids Wohn- und Arbeitsstätte Uppingham; bisweilen gibt es auch Hinweise auf weitere Überlassungen aus dem Nachlaß Ferdinand Davids.

Die Reihe der sieben Briefe, die sich über einen Zeitraum von etwas mehr als zwanzig Jahren verteilen (Februar 1875 bis Januar 1896), läßt mit gewisser Vorsicht aber auch Rückschlüsse zur Datierung der Abschrift zu. Während die aus dem Jahr 1875 stammenden Briefe 1–3 noch gewisse Abweichungen zeigen, scheint der Schriftduktus Mitte der 1880er Jahre und Anfang der 1890er Jahre demjenigen der Mendelssohn-Abschrift immer ähnlicher zu werden. In Davids Brief vom 11. Februar 1891 wird dann ausdrücklich auf eine Ausführung der E-Dur-Partita durch Joachim in Uppingham Bezug genommen:

„So oft ich auch schon die Edur Suite von Dir gehört habe, so glaube ich doch es war gestern vollkommener als je – für mich tief bewegend.“

Durchaus vorstellbar, daß die Anfertigung und Übergabe der Abschrift im Zusammenhang mit Joachims Besuch und dem „Bach-Concert“ vom 10. Februar 1891 stattfand.²⁶

Mit der Zuweisung der Abschrift an Ferdinand Davids Sohn Paul kann der Berliner Abschrift von Mendelssohns Klavierbearbeitung ein hoher Quellen- und Authentizitätswert zugesprochen werden, der es erlaubt, sie den weiteren analytischen Untersuchungen zugrunde zu legen. Im Zusammenhang mit der Datierungshypothese kann weiterhin davon ausgegangen werden, daß sich Mendelssohns Autograph noch bis zum Ende des Jahrhunderts, vielleicht gar bis zum Tode Paul Davids 1932 im Besitz der Familie des ursprünglichen Widmungsträgers, und zwar in England befand. Diese Annahme wird auch durch die spätere Überlieferungsgeschichte des Autographs gestützt. Vor seiner 1999 erfolgten Versteigerung im Auktionshaus Sotheby's befand sich die Quelle im Bestand der Sammlung William Reeves, die auf zahlreiche Erwerbungen insbesondere während der 1930er Jahre zurückgeht.²⁷ Dies korreliert auffällig mit dem Todeszeitpunkt Paul Davids 1932 in Oxford.²⁸

²⁶ Daß die erhaltenen sieben Briefe nur einen Teil der Korrespondenz darstellen, ist angesichts der engen Vertrautheit und den mehrjährigen „Pausen“ dringend anzunehmen.

²⁷ Freundlicher Hinweis von Dr. Stephen Roe, London, und Dr. Peter Wollny, Leipzig. Die Ermittlung des Urhebers der Berliner Abschrift leistet somit auch einen nützlichen Beitrag zur Erhellung der Überlieferung des Autographs selbst.

²⁸ Auch eine frühere Veräußerung ist denkbar – in Davids Briefen an Joachim ist

Angesichts der langjährigen Verwahrung im Familienkreis ist es kaum verwunderlich, daß Mendelssohns Autograph und damit der Notentext seiner Bach-Bearbeitung bis in die jüngste Vergangenheit hinein praktisch unbekannt bleiben und ganz anders als die Chaconne-Bearbeitung auch nicht „schulbildend“ werden konnte. Diesbezüglich wäre – wenn überhaupt – dann eher die Berliner Abschrift für eventuelle Studienzwecke oder Aufführungen habhaft zu machen, für die es allerdings bisher keine Indizien gibt. Der Fokus der Untersuchung verschiebt sich demzufolge von der Quelle und ihrer späteren Rezeptionsgeschichte hin zur Musik selbst, zur Bearbeitungspraxis und den Aufführungen Felix Mendelssohn Bartholdys.

III.

Bereits bei der Erstaufführung im Gewandhaus am 8. Februar 1840 stand das E-Dur-Präludium im Schatten der Chaconne. Während diese auf dem Programmzettel und auch in den Konzertankündigungen der Tagespresse ausdrücklich genannt wurde, erklang das Präludium nur als (vorbereitete) Zugabe anstelle der vom Publikum geforderten Wiederholung der Chaconne. Das Stück wurde in diesem Zusammenhang als kürzeres und dabei etwas leichteres Schwesterwerk der Chaconne angesehen; die Art der Begleitung durch Mendelssohn schien ebenfalls derjenigen der Chaconne zu gleichen:

„Bemerken müssen wir noch hierbei, daß Herr Dr. Mendelssohn-Bartholdy beide Stücke durch eine freie in kontrapunktischer Form gehaltene Harmonieausführung auf dem Pianoforte begleitete.“²⁹

Diese nachvollziehbare Einschätzung des Preludio als eines im Vergleich zur Chaconne eher glanzlosen Ergänzungsstückes hat auch die wissenschaftliche Wahrnehmung seiner Begleitung bis in die jüngste Zeit hinein geprägt.³⁰ Zu erwarten wäre demzufolge, daß es sich bei der erhaltenen Klavierbegleitung Mendelssohns um eine eher locker gebaute Harmonisierung handelt, die dem Stück eine „konzertsaal-taugliche“ Faktur verleihen sollte und vielleicht durch gelegentliche Übernahme von Motiven der Solostimme darüber hinaus noch eine gewisse „kontrapunktische“ Attitüde aufweisen mochte.

Bereits eine erste Durchsicht des Materials läßt jedoch Zweifel an dieser Prämisse aufkommen. So wird das Anfangsmotiv der Violine schon im zweiten Takt vom Klavier notengetreu imitiert und auch insgesamt erinnert die Sequenz bereits der ersten acht Takte mit ihrem Wechsel von Achtelakkorden, kurz ange-

wiederholt von finanziellen Schwierigkeiten und der Notwendigkeit, wertvolle Instrumente zu verkaufen, die Rede.

²⁹ AMZ 42 (1840), Nr. 8, 19. Februar 1840, Sp. 162.

³⁰ Vgl. R. L. Todd, *Mendelssohn: A life in Music*, Oxford 2003, S. 389.

rissenen Orgelpunkten und in Sechzehnteln „herabstürzenden“ Oktavgängen verblüffend an ein nur allzu bekanntes Vorbild Bachs. Eine vergleichende Betrachtung der gesamten Klavierbegleitung läßt es dann bereits in einem frühen Stadium der Analyse zur Gewißheit werden: Bei Mendelssohns Klavierbegleitung zum Preludio handelt es sich zweifelsfrei um eine Adaption der Sinfonia D-Dur BWV 29/1. Sie stellt deshalb keineswegs nur eine „freie in kontrapunktischer Form gehaltene Harmonieausführung“ dar, sondern eine nach E-Dur „rücktransponierte“ Bearbeitung von Bachs eigener Orchesterfassung des E-Dur-Preludio, deren Charakter und genauer Zuschnitt im weiteren Verlauf der Darstellung noch zu spezifizieren sein werden.

Einige wenige Beobachtungen mögen diese neue Ausgangsthese stellvertretend für viele andere belegen: So werden neben dem beinahe unveränderten Baßgang auch sämtliche wesentlichen „Ereignisse“ und darüber hinaus hervorstechende Motive der Sinfonia übernommen. Auffällig ist etwa das in T. 10 und 12 erscheinende charakteristische Gegenmotiv. Für diese Wendung gibt es in der gesamten Violinstimme des Preludio kein Gegenstück – Mendelssohn konnte es also nur aus der Baßstimme der Sinfonia übernommen haben, mitsamt der ebenso charakteristischen verkürzten Interpolation in den Streichern in T. 11 (rechte Hand des Klaviers bei Mendelssohn; siehe die Notenbeispiele 1a und 1b). Ebendies trifft auch auf die im Oktavraum aufsteigenden Akkorde zu, die erstmals in T. 39 der Bachschen Vorlage und dann prompt auch in Mendelssohns Klaviersatz auftauchen (Notenbeispiele 2a und 2b). Letzte Zweifel beseitigt das Pausieren des Basses während des „stummen“ Orgelpunkts der T. 95–98. Diese außerordentlich „willkürliche“ Maßnahme ergibt sich nicht aus der Musik selbst; ihr Auftauchen in der Begleitung Mendelssohns ist nur aus der Kenntnis der Bachschen Vorlage heraus überhaupt zu erklären (Notenbeispiele 3a und 3b). Dieser musikalische Befund läßt sich anhand des in Oxford erhaltenen Handexemplars Mendelssohns der Violinsonaten Bachs (Ausgabe Simrock, 1802) auch quellenmäßig erhärten.³¹ Im Gegensatz zu seinen zahlreichen Eintragungen und kompositionstechnischen Skizzen zur Chaconne³² enthält der Notentext des Preludio keinerlei vergleichbare Annotationen. Damit dürfte feststehen, daß Mendelssohn seine Begleitung nicht auf der Grundlage der Violinstimme eingerichtet hat.³³

³¹ Oxford, Bodleian Library, *Deneke 41*.

³² Im Einzelnen diskutiert und nachgewiesen bei Cooper (wie Fußnote 2), S. 164f.

³³ Details der Akzidentiensetzung (Takt 19) zeigen allerdings, daß er unbedingt auch die Violinstimme vorliegen hatte und berücksichtigte. Der Vorgang der nochmaligen Niederschrift im November 1846 wird sich deshalb in der Weise vollzogen haben, daß Mendelssohn „aus der Erinnerung“ die Begleitung rekapitulierte und dabei die Violinstimme Davids – vielleicht in einer gemeinsamen Probensituation – als Korrektiv vorliegen hatte.

Zum Ausweis der besonderen Abhängigkeit der Klavierbearbeitung Mendelssohns von einer Originalschicht Bachs lohnt es sich, zum Vergleich die entsprechende Bearbeitung Schumanns heranzuziehen. Schumann, der in für ihn typischer Weise nach langem Anlauf dann binnen kurzer Zeit und in enzyklopädischer Weise gleich alle sechs Sonaten und Partiten³⁴ mit einer Klavierbegleitung versah, gelangte nämlich trotz der nachweisbaren Anregung durch Mendelssohn³⁵ an entscheidenden Stellen zu gänzlich anderen Resultaten. So benutzte auch er das Anfangsmotiv der Violine zu imitierenden Einsätzen der Klavierstimme. Diese Imitationen erfolgen jedoch gerade nicht im Baß, sondern sind mehrfach frei in die Oberstimme des Klaviers eingefügt. Auch in T. 39 – dort wo Mendelssohn die für einen Konzertsatz typischen aufsteigenden „Dreiklangstupfer“ von Bach übernahm – gelangt Schumann über dem aus der Violinstimme zwingend hervorgehenden Orgelpunkt zu einer neuen Lösung, die zwar rhythmisch bemerkenswert ist, jedoch gerade nicht auf Bach zurückgeht (Notenbeispiel 4).³⁶ Fast überflüssig zu sagen, daß Schumann auch in den Takten 95–98, der Stelle also, an der Mendelssohn nach dem Vorbild der Kantatensinfonia den Baß pausieren läßt, eine freie Gegenstimme anbietet (Notenbeispiel 5).

Schumanns Begleitung des E-Dur-Preludio kann durchaus als gelungen und eigenständig bezeichnet werden – sie beruhte auf gründlicher Analyse wohl-gemerkt der Violinvorlage und setzt die Imitationen glücklich und in keineswegs „unbachischer“ Weise ein. Sie zeigt aber deutlich, daß Schumann im Gegensatz zu Mendelssohn lediglich über die Kenntnis von Techniken einer Stimmergänzung im Stile des Barock verfügte, Bachs eigene Lösung ihm jedoch nicht vorlag.

³⁴ Hinzu kommen noch die gleichartigen Bearbeitungen der sechs Suiten für Violoncello BWV 1007–1012. Zur Geschichte der Bearbeitungen vgl. die Ausführungen von J. Draheim im Vorwort seiner Ausgabe *Johann Sebastian Bach, Suite III C-dur BWV 1009 für Violoncello und Klavier bearbeitet von Robert Schumann*, Wiesbaden 1985.

³⁵ Laut eines Briefes Schumanns an Breitkopf & Härtel vom 4. Januar 1853 löste die Wiederbegegnung mit der Chaconne in der begleiteten Fassung Mendelssohns das Interesse an eigenen Bearbeitungen erst aus. Vgl. *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. G. Jansen, 2. Auflage, Leipzig 1904, S. 479.

³⁶ Schumanns Bearbeitungen zeichnen sich generell durch ihre rhythmisch akzentuierte Neufassung aus, die den Stücken durch Einfügung von Synkopenakzenten oft einen deutlich „gewitzten“ Zug verleiht, im Kern jedoch alles andere als barock ist. In Schumannschen Begriffen gesprochen, waltet hier deutlich mehr Jean Paul als Bach.

IV.

Aus dieser Beobachtung ergeben sich erste Folgerungen. Zunächst kann ein weiteres bedeutendes Vokalwerk Bachs dem Erfahrungsschatz und dem zumindest zeitweiligen Notenbestand Mendelssohns hinzugefügt werden, ein Werk zudem, dessen Kenntnis durch Mendelssohn bisher nicht belegt werden konnte.³⁷ Das gemeinsame Noteninventar von Fanny und Felix nennt die Komposition nicht,³⁸ und auch in den Oxforder Nachlaßmusikalien findet sich keine Spur der Kantaten BWV 29/120a.³⁹ Dies zwingt zu Überlegungen nach der möglichen Quelle Mendelssohns. Sowohl die autographe Partitur der Kantate BWV 29 als auch der Originalstimmensatz – beide aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuels stammend – befanden sich zu Lebzeiten Mendelssohns in Berlin. Die Partitur gehörte bis zum Übergang in die Königliche Bibliothek zur Sammlung Poelchau, die Stimmen bis 1854 der Sing-Akademie.⁴⁰ Der Zugang zu beiden Institutionen war auch für Mendelssohn bekanntermaßen schwierig;⁴¹ insofern stellt das Fehlen der Kantate in dem die Erwerbungen der Jugendzeit bis Anfang der 1830er Jahre widerspiegelnden Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix keine Überraschung dar.

Franz Hausers handschriftlicher Katalog,⁴² der BWV 29 unter der Nummer 222 verzeichnet, präzisiert denn auch den oben geschilderten Besitzgang. Nach Titel und Besetzung des Stückes findet sich dort folgender Zusatz: „autogr. Zelters Samml. auch Pölchau/Amalie“. Die Bezeichnung „autogr. Zelters Sammlung“ kann sich nur auf den Originalstimmensatz (heute *St 106*) beziehen, der verschiedene Eintragungen Zelters aufweist.⁴³ Wie zahlreiche

³⁷ Auch die kürzlich erschienene Übersicht von Felix Loy („Vokalwerke Bachs, die Mendelssohn gekannt hat“), enthält weder BWV 29 noch BWV 120a. Vgl. Loy, *Bach-Rezeption in den Oratorien von Mendelssohn-Bartholdy*, Tutzing 2003 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 25.), S. 160–167.

³⁸ R. Elvers und P. Ward Jones, *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien* 8 (1993), S. 85–103. Allerhöchstens könnte sich das Stück unter der 1833 hinzugesetzten Sammelbezeichnung „6 Motetten (mit Orchester)“ verbergen; allerdings wurde dieser Eintrag wie viele weitere des Verzeichnisses von einem bisher nicht identifizierten Schreiber vorgenommen. Ob der oft abwesende Mendelssohn selbst das Verzeichnis in dieser späteren Zeit noch „aktiv“ vervollständigte, ist sehr fraglich.

³⁹ M. Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Bd. 2: *Music and Papers*, Tutzing 1983.

⁴⁰ Vgl. NBA I/32.2 Krit. Bericht (C. Fröde, 1994), S. 14 und 24f.

⁴¹ Vgl. dazu die resignierte Äußerung Mendelssohns in einem Brief an Hauser vom 30. März 1833: „An Poelchau wende dich nicht ...“; Abschrift in der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, unkatalogisiert.

⁴² Sogenannter Hauser-Katalog I, SBB, *Mus. ms. theor. K 419*.

⁴³ Vgl. NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 36. Zelter hatte die Kantate bereits im Jahre 1800

handschriftliche Zusätze und außerdem Briefzeugnisse belegen, hat Mendelssohn Hausers Katalogisierungsarbeit nicht nur begrüßt und gefördert, er hat den Katalog auch genau gekannt und mehrfach zur Durchsicht entliehen. Nach Zelters Tod hatte er – ganz anders als zu dessen Lebzeiten⁴⁴ – für eine gewisse Zeit freien Zugang zur Zelterschen Bibliothek, und er nutzte diesen umgehend im Sinne der gemeinsamen Bach-Forschungen. So heißt es in einem Brief an Hauser vom 19. Januar 1833:

„Was aber hier von der größten Wichtigkeit für Deine Arbeit ist, ist Zelter's Sammlung. Ich habe davon den Catalog (aber nicht thematisch) gemacht, und 152 Cantaten, meist von seiner eigenen Hand gefunden. Nun schreibe mir, wie ich es damit machen soll; eine Abschrift des bestehenden Cataloges würden mir die Erben gewiß zu nehmen erlauben, doch höre ich, daß gerade über diese Sachen ein heftiger Streit ist, und daß man noch nicht weiß, wer Recht behalten wird; schreibe mir also umgehend Antwort, damit ich noch Zutritt zu den Sachen habe, denn wenn die Academie sie bekommen sollte, so kriegt sie kein Auge wieder zu sehen.“⁴⁵

Der Brief zeigt, daß Mendelssohn Anfang 1833 noch die gänzlich ungeteilten Bestände des Zelterschen Erbes zu sehen bekam, was die Differenz der „152 Cantaten“ zu dem sowohl im späteren Zelter-Katalog als auch in der modernen Rekonstruktion Richters erheblich kleineren Bestand an Bachiana erklärt.⁴⁶ Den Hinweis „aus Zelters Sammlung“ kann Hauser jedenfalls kaum aus an-

bei der von ihm vorgenommenen Katalogisierung der Amalienbibliothek kennengelernt. In Zelters eigenhändigem „Verzeichnis Sämtlicher Musicalien welche der Bibliothek des Königl. Joachimsthalschen Gymnasii, durch das Vermächtnis Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen angehören“ (SBB, *Mus. ms. autogr. theor. Zelter 5*) ist die Kantate unter der Nr. 540 verzeichnet. Das aus drei Kantaten mit obligater Orgel bestehende Konvolut von der Hand Johann Friedrich Agricolas befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin (*Am.B. 538–540*).

⁴⁴ Vgl. F. Hillers bildhafte Äußerung zu Zelters Widerstand gegen Mendelssohns Begehren um Einsicht in die Bachiana (Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen*, Köln 1878, S. 149). Diese Darstellung weist allerdings verdächtige Anklänge an Bachs Ohrdruffer Schrankgeschichte auf.

⁴⁵ Brief Mendelssohns an Hauser vom 19. Januar 1833; Abschrift in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, unkatalogisiert. Laut eines weiteren Briefes vom 20. Februar 1833 konnte er allerdings zunächst tatsächlich nur den Katalog erfassen, an das Abschreiben der Notenbestände selbst war aufgrund der ungeklärten Rechtslage nicht zu denken.

⁴⁶ Vgl. T. Richter, *Biblioteca Zelteriana. Rekonstruktion der Bibliothek Carl Friedrich Zelters. Alphabetischer Katalog*, Stuttgart und Weimar 2000. Obwohl Richter neben den wenigen Bach-Werken des Nachlaßkataloges auch noch die 1835 von der Sing-Akademie durch Vergleich von Zelters Erben rückgekauften Bachiana ausweist, fehlt BWV 29 in dieser Aufzählung. Richter weist selbst auf die Möglichkeit des anderweitigen Verbleibs einzelner Stücke aus Zelters Besitz hin.

derer Quelle als durch Mendelssohn erfahren haben; angesichts des Ankaufs der Sammlung durch die Sing-Akademie 1835 engt sich auch der Zeitraum für eine solche Besitzbeschreibung auf 1833 bis höchstens 1835 ein. Ob sich Mendelssohns in einem weiteren Brief an Hauser vom 20. Februar 1833 geäußerte Absicht, die Notenhandschriften „auf keinen Fall aus den Augen“ zu lassen und bei erster Gelegenheit Abschriften zu nehmen, realisieren ließ, muß gegenwärtig offenbleiben. Da weitere noch 1854 von Dehn als im Besitz der Sing-Akademie ausgewiesene Partiturabschriften und Stimmen „theils von Zelters Hand“ der Kantate 29 heute verschollen sind, muß ebenfalls offenbleiben, inwieweit diese mit dem Erbe Zelters oder eventuellen Spartierungen Mendelssohns in Verbindung standen.⁴⁷

Die Möglichkeit, daß Mendelssohn seine Kenntnis des Notentextes über das im Besitz Poelchaus befindliche Autograph erhielt, kann ebenfalls nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Insbesondere ist dies für die Zeit nach Poelchaus Tod 1836 vorstellbar. Nach der Übernahme von dessen Sammlung durch die Königliche Bibliothek 1841 waren die Bestände dann ohnehin zugänglich.⁴⁸ Ein deutliches Indiz, daß Mendelssohn den Notentext 1837 noch nicht oder nicht mehr besaß, ergibt sich aus einem Brief an Hauser vom 9. Dezember des Jahres:

„... a propos sag einmal hast du unter deinen Bachiana nicht ein oder zwei Cantaten (in der gewöhnlichen Form) aber so recht brillante, mit Pauken und Trompeten so in der Art des Gloria oder Sanctus der großen Messe, recht frisch, mit mehreren Chören, Arien etc. Existirt nicht das Gloria selbst mit deutschem Text (sowie er andere Stücke aus seinen Messen oft gebraucht hat). Ich soll für das nächste Niederrhein. Musikfest in Cöln Sachen vorschlagen (obwohl ich noch zweifelhaft bin ob ich selbst dahin gehe) und möchte gern Mr. Seb. Bach's first appearance auf den Zettel setzen. Aber eben wegen des ersten Erscheinens müssen wenigstens ein paar Chöre dabei sein, die im Knallen und der Masse den Händel'schen wenigstens gleich stünden, und solche hab ich außer der Messe in meiner Sammlung keine...“⁴⁹

Für die derart beschriebenen Anforderungen des Kölner Musikfestes von 1838 hätte die Ratswahlkantate jedenfalls sehr gut gepaßt, ihre im Brief angesprochene Parodiebeziehung zur H-Moll-Messe war auch Hauser bekannt.⁵⁰

⁴⁷ Vgl. NBA I/32.2, Krit. Bericht, S. 38 f.

⁴⁸ Siehe die 1844 auch dank Mendelssohns Vermittlung für Mosewius in Berlin angefertigte und heute in der Universitätsbibliothek Warschau befindliche Abschrift. Vgl. NBA I/32.2 Krit. Bericht, S. 37.

⁴⁹ Abschrift in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, unkatalogisiert. Es gibt tatsächlich mehrere nachweisbare Fälle in Mendelssohns Arbeitsleben und Bach-Repertoire, in denen er Partituren oder Aufführungsstimmen verborgte und dann nachträglich wiederbeschaffen mußte.

⁵⁰ Das Incipit der Kantatensinfonia im Hauser-Katalog I enthält folgenden handschriftlichen Zusatz: „Vgl. die Violinsonate in edur“; der Eingangschor ist mit den Worten „S. das Gratias in der hmoll Messe“ kommentiert. Der hier vorliegende Schriftbefund

Anders als in zahlreichen anderen nachgewiesenen Fällen scheidet Hauser aber bezüglich der Kantate BWV 29 als Notenlieferant Mendelssohns aus, da er keine Abschrift der Partitur besaß.⁵¹

Anhand quellenkundlicher Erkenntnisse kann Mendelssohns Kenntnis von BWV 29 aber auch noch deutlich vor seiner Durchsicht von Zelters Sammlung belegt werden. Bereits in jungen Jahren übernahm er die Sichtung und Ordnung der Musikaliensammlung des Astronomen und Geheimen Postrates Carl Heinrich Philipp Pistor in Berlin, eine Tätigkeit, die aufgrund eines persönlichen Zerwürfnisses im Frühjahr 1828 ein abruptes Ende fand.⁵² Pistors Sammlung, die auf den Nachlaß Wilhelm Friedemann Bachs zurückging und eine ganze Reihe von Bach-Autographen enthielt, gelangte später über Pistors Schwiegersohn Ernst Rudorff in die Musikbibliothek Peters⁵³ und von da in die Musikbibliothek Leipzig. Zwar gehörte die Ratswahlkantate BWV 29 selbst nicht zum Bestand der Sammlung Pistors, doch findet sich auf dem Titelblatt einer „Fuge D dur“ für Orgel folgender, ganz offenbar im Zuge der Bestandsdurchsicht entstandener handschriftlicher Zusatz Mendelssohns:

„Fuge d dur (in der Messe aus h moll als gratias, und in der Einweihungsmusik aus d dur als Chor auf die Worte „wir danken dir“ etc.) von J. S. Bach“.⁵⁴

Daraus wird ersichtlich, daß Mendelssohn bereits zu diesem frühen Zeitpunkt sowohl die Kantate selbst als auch die Parodiebeziehungen ihres Eingangschores bekannt waren.⁵⁵

Es scheint gegenwärtig nicht möglich zu sein, die Quelle des Mendelssohn vorliegenden Notentextes mit letzter Sicherheit zu bestimmen; die obigen

belegt noch einmal eindeutig, daß Hauser die relevanten Informationen durch Mendelssohn erhielt: Von Hauser selbst stammen nur die Einrichtungen des Systems und der Vorsatz; das eigentliche Incipit, die Taktkorrektur und die Bemerkungen rühren von der Hand Mendelssohns her (freundlicher Hinweis von Dr. Ralf Wehner, Leipzig). Bei der Aufführung in Köln entschied sich Mendelssohn dann allerdings für ein selbst zusammengestelltes Pasticcio aus Teilen der Kantaten BWV 43, 25 und 50.

⁵¹ Vgl. neben den fehlenden Katalogeinträgen auch das Übergabeverzeichnis von „Hauser's Bach-Sammlung“ an die Königliche Bibliothek zu Berlin 1904 (SBB, *Mus. ms. theor. K 418*).

⁵² Todd (wie Fußnote 30), S. 180. Mendelssohn erhielt als Dank für seine Tätigkeit Bachs Autograph der Kantate BWV 133 zum Geschenk. Pikanterweise war Mendelssohns Lehrer Zelter als konkurrierender Bieter bei der Erwerbung der Sammlung in Erscheinung getreten.

⁵³ Vgl. *Jahresbericht und Mitteilung über die Erwerbung der Rudorffschen Sammlung*, Jb Peters 1917, S. V–XII.

⁵⁴ Sammelmappe mit „Vermischten Orgelstücken“, Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek, *Ms. R 16*, Faszikel 1. Der Bestand ist beschrieben bei Krause I, S. 49.

⁵⁵ Der singular erscheinende und etwas kryptische Begriff „Einweihungsmusik“ konnte bisher nicht mit irgendeinem Provenienz-Zusammenhang verbunden werden.

Ausführungen dürften aber gezeigt haben, daß Mendelssohn das Werk spätestens 1828 definitiv gekannt hat, daß er es 1833 bei der Durchsicht von Zelters Sammlung erneut in Händen hielt und daß für ihn mehrere Möglichkeiten bestanden, eine Abschrift auf der Basis entweder der autographen Partitur oder des Originalstimmensatzes zu erhalten. Ausgeschlossen werden kann mittlerweile, daß die Kantate ehemals einen Teil des lange verschollenen dritten Bandes der in Mendelssohns Besitz befindlichen und für seinen Gebrauch gebundenen „Kirchen-Cantaten“ bildete.⁵⁶

Da im Gegenzug die Kantate BWV 120a, die die Sinfonia als fünften Satz ebenfalls enthält, in Hausers Katalog nicht erwähnt wird, ist es äußerst unwahrscheinlich, daß Mendelssohns Kenntnis des Instrumentalsatzes auf dem (unvollständigen) Stimmensatz *St 43* beruht; ein brieflicher Kontakt zu Ludwig Erk, dem Besitzer des autographen Bruchstücks *P 670*, ist gleichfalls nicht nachweisbar.

Ausgeschlossen werden kann auch, daß Mendelssohn seine Klavierbegleitung zum Preludio auf der Basis der für ein Tasten- oder Lauteninstrument eingerichteten und tieftransponierten Fassung BWV 1006a anfertigte. Da Hauser bis 1859 Bachs Autograph besaß,⁵⁷ enthält sein Katalog selbstverständlich auch diese Fassung (mit stolzem Besitznachweis „schön geschr. Autogr. Hauser“) und ist darüber hinaus sogar mit Mendelssohns handschriftlichem Zusatz „Vide: Violinsonaten“ versehen, doch beschränkt sich das musikalische Material ja auf eine nur äußerst spärlich begleitete Tieftransposition der Violinstimme. Bei seiner Einrichtung der „Gavotte en rondeau“ allerdings – für die bislang kein Manuskript aufgetaucht ist – könnte sich Mendelssohn durchaus am harmonischen Gang dieser Vorlage orientiert haben, dann sicher unter Auffüllung der Akkorde und gelegentlicher Verdoppelung der Solostimme im Refrain.

Im Ergebnis dieser Argumentation erscheint es in jeder Weise gerechtfertigt, dem detaillierten analytischen Vergleich die Kantate BWV 29 in der Fassung der Neuen Bach-Ausgabe zugrunde zu legen.

V.

Insgesamt bedeutet der Nachweis der Kenntnis und Adaption von BWV 29 durch Mendelssohn, daß die frühere Forschungsmeinung, derzufolge Bachs Praxis der Bearbeitung eigener Stücke „erst durch die spätere Bachforschung

⁵⁶ Freundlicher Hinweis von Dr. Ralf Wehner, Leipzig. Die übrigen Bände befinden sich heute in der Bodleian Library, Oxford.

⁵⁷ Das heute in der Bibliothek der Musashino-Musikakademie, Tokio, verwahrte Manuskript enthält auf dem Titelblatt eine handschriftliche Widmung Hausers für Otto Scherger vom 29. Dezember 1859.

bekannt geworden sei“,⁵⁸ zumindest für Mendelssohn und sein Umfeld nicht länger gelten kann. Auch die offenkundige Parodiebeziehung des Eingangschores der Kantate zum „Gratias“ und „Dona nobis pacem“ der H-Moll-Messe sowie Bachs Umarbeitung der E-Dur-Partita (BWV 1006a) waren Mendelssohn, wie gezeigt werden konnte, wohl bekannt – eine Feststellung, die durchaus Weiterungen für unsere Vorstellung vom Bach-Bild der Romantik haben dürfte. Möglicherweise erschien zumindest für Kenner, Sammler und Quellenforscher wie Mendelssohn, Hauser und andere Bachs Werk keineswegs so „monolithisch“, wie wir es uns – gestützt etwa auf gewisse Äußerungen Schumanns – immer noch vorstellen. Die Erkenntnis, daß es auch bei Bach selbst Entwicklung, Parodie, Bearbeitung und gleichberechtigt nebeneinander stehende Fassungen gegeben hatte, könnte eine bedeutendere Rolle bei der Rechtfertigung der romantischen Bearbeitungen und Einrichtungen von Bachs Werken gespielt haben, als bisher angenommen. Von unerreichbarer Ferne hin zu kollegialem Verständnis – die Entdeckung, daß auch ein Bach vergleichbare „ökonomische“ Arbeitstechniken verwandt hatte, dürfte ihn zumindest komponierenden Praktikern wie Mendelssohn erheblich näher gerückt haben. Und noch bei der Edition der Kantate „Wir danken dir Gott, wir danken dir“ im fünften Band der BG (1855) wurde diese Querverbindung explizit gezogen:

„Bei der oft angeregten Frage, ob die Bach'schen Sonaten für Violino Solo einer Begleitung (etwa auf dem Piano) bedürftig seien oder nicht, wird der Vergleich des Präludiums in E dur mit der Sinfonie dieser Cantate von entscheidendem Werthe sein; denn jenes Präludium ist in der That nichts Anderes, als die transponirte Orgelstimme.“⁵⁹

VI.

Es wäre jedoch voreilig und unzutreffend, die Begleitung Mendelssohns als bloßen Klavierauszug der D-Dur-Sinfonia zu klassifizieren.⁶⁰ Vielmehr sollen nunmehr in einem weiteren Analyseschritt die Vorgehensweise und die gegebenenfalls nötigen Eingriffe Mendelssohns bei der Umwandlung des mit Bläsern und Streichern reich besetzten Orchestersatzes in einen Klavierpart zusammenfassend beschrieben und bewertet werden. Allerdings bedarf es dabei einer wesentlichen Vorbemerkung: Trotz Mendelssohns überragender

⁵⁸ So noch bei Feder (wie Fußnote 2), S. 169

⁵⁹ W. Rust im Vorwort zu BG 5, S. XXXII.

⁶⁰ Bereits S. Roe gelangte bei seiner knappen Beschreibung der Quelle und des musikalischen Materials der Bearbeitung im Rahmen der bereits genannten Kataloge von 1999 und 2001 (vgl. Fußnote 11) zu einer differenzierten Einschätzung des Verhältnisses von Original und Bearbeitung.

musikalischer Kenntnisse und seiner mehrfach unter Beweis gestellten Fähigkeit, ganze Partituren aus dem Gedächtnis zu notieren, sollte sein eigenhändiger Hinweis auf die Notation „aus der Erinnerung“ ernstgenommen und bei einem Lesartenvergleich berücksichtigt werden.⁶¹ Detailverschiebungen wie die geringfügige Änderung von Akkordlagen oder vereinzelte weitere Abweichungen am Notentext sollten deshalb nicht überbewertet, sondern im Zweifelsfall auf die „auswendige“ Notationsweise zurückgeführt werden.

Unter Beachtung dieser Einschränkung lassen sich Mendelssohns Vorgehensweise und sein Umgang mit spezifischen Problemen der Vorlage in folgenden Punkten zusammengefaßt beschreiben:

1. Mendelssohn übernimmt die Baßstimme seiner Vorlage ohne wesentliche Veränderungen und zwar sowohl in motivischer als auch in rhythmischer Hinsicht. Die Anordnung in parallelen Oktaven nimmt dabei teilweise auf Orchester-Unisoni Bachs Bezug (T. 2, 4 und 6) und entspricht überdies klanglich der in der Vorlage stets einzurechnenden Mitwirkung eines 16-Fuß-Instruments. Die häufige Oktavverlegung der Baßstimme ergibt sich aus den Bedürfnissen des Klaviers und erhöht die dynamische Wirkung von Wiederholungen – wenn sie nicht wie in T. 60 gegenüber 62 bereits bei Bach erscheint (vgl. Notenbeispiele 6a und 6b). Zur Verdeutlichung des harmonischen Zusammenhanges – traditionell als wichtigstes Motiv für die Anfertigung derartiger Bearbeitungen genannt und betrachtet⁶² – wird die Grundharmonie auf dem ersten Schlag jedes Taktes neu befestigt; auch dort, wo für Bach der Orgelpunkt stillschweigend gegeben war (T. 14–16, auch 64–66). Lang ausgehaltene Orgelpunkte der Vorlage werden dem flüchtigeren Klangcharakter des Klaviers entsprechend taktweise neu angeschlagen (T. 39–42, 102–104, 130–132). Wenn Bach den Orgelpunkt in auftaktig begonnene Achtel verwandelt, übernimmt Mendelssohn dies getreulich (T. 17 und 43, siehe Notenbeispiele 7a und 7b).⁶³ Auch die bereits genannten auffälligen Gegenmotive in den Takten 10 und 12 und analog 60–62 weisen überdeutlich auf Bachs Vorlage hin. Der Fülle von unübersehbaren Übernahmen steht eine sehr kleine Anzahl erkennbarer Differenzen gegenüber.⁶⁴

2. Ebenfalls übernommen wird die vom Prinzip eines Konzertsatzes inspirierte Abschnittsstruktur der Komposition Bachs; alle wesentlichen Ereignisse und „Wand-

⁶¹ Immerhin lag zum Zeitpunkt der Niederschrift im November 1846 die letzte für ihn belegbare Aufführung des Stückes über dreieinhalb Jahre zurück. Nicht ausgeschlossen werden soll die Möglichkeit, daß sich an einigen Stellen der Begleitung auch Motivsplitter aus den schnellen Sätzen der von Mendelssohn und David mehrfach aufgeführten und ebenfalls in E-Dur stehenden Sonate für Violine und Klavier BWV 1016 in das Notenbild „einschlichen“.

⁶² Vgl. dazu die Bemerkungen in der bereits genannten Konzertrezension der AMZ 42 (1840), Nr. 8, 19. Februar 1840, Sp. 162f.

⁶³ Auch die „Dynamisierung“ gegen Ende eines liegenden Orgelpunktes durch einen Achtelnachschlag übernimmt Mendelssohn – so in Takt 132.

⁶⁴ So verzichtet Mendelssohn explizit in Takt 113–117 auf die rhythmisch profilierten Motive des Basses.

lungen“ im Orchestersatz der Partitur Bachs finden sich in der Fassung Mendelssohns widergespiegelt.

3. Aus der Übernahme der Baßstimme ergibt sich bei identischer Violin- beziehungsweise Orgel-Solostimme ein gegenüber der Vorlage fast unveränderter harmonischer Gang der Klavierbegleitung. Dabei war bereits der Bachsche Konzertsatz durch die sich „selbst begleitende“ Solostimme und die Verwendung der Blechbläser in D an ein recht striktes harmonisches Korsett beziehungsweise außerordentlich lange Orgelpunkte gebunden. Sukzessives Ausschreiten des Akkordes im Baß (etwa T. 33–38, siehe Notenbeispiele 8a und 8b; analog T. 90–94) oder Strecken „echter“ harmonischer Entwicklung (T. 105–109, siehe Notenbeispiele 9a und 9b) werden von Mendelssohn ebenfalls übernommen, allerdings in manchmal deutlich modifizierter Form. Gelegentlich deutet Mendelssohn harmonisch stabile Situationen Bachs behutsam aus – etwa am Ende des überlangen Orgelpunktes (T. 30–32).

4. Mendelssohn fand in der Partitur Bachs ein reich disponiertes Instrumentarium vor, das neben dem Continuo/Orgelbaß zwei selbständige Instrumentalchöre (Tromba I–III/Pauken sowie Streicher mit *colla parte* geführten Oboen) aufwies. Dabei werden die Blechbläser keineswegs nur zur klangverstärkenden Akzentsetzung oder Verdoppelung eingesetzt, im Gegenteil, Bach nutzt allerorten die sich aus dem Vorhandensein beider Instrumentengruppen ergebende Möglichkeit zu doppelchörigem Konzertieren – und dies teilweise im dichtgedrängten Abstand einzelner Achtelschläge.

Diese Raum-, Register- und dynamischen Effekte standen bei einer Übertragung auf den Konzertflügel natürlich nicht mehr zur Verfügung; es spricht für Mendelssohns Erfahrung und musikalisches Gespür, daß er nicht versucht hat, seine Klavierstimme mit derartigen, letztlich wirkungslosen Übernahmen zu überfrachten. Hingegen entschied er offensichtlich „von Fall zu Fall“, welchem „Begleitensemble“ er vor allem in der rechten Hand folgen wollte; des öfteren zieht er dabei die Bewegungen und Akkordlagen des Orchestersatzes beider Chöre zu einem eigenen harmonischen Extrakt zusammen. Gerade sein Umgang mit der zweichörigen Substanz der Vorlage zeigt deutlich, daß er tatsächlich keinen „Klavierauszug“ anstrebte, sondern eine dem veränderten Soloinstrument „Violine“ angepaßte, sparsame und beinahe unauffällige „echte“ Begleitung auf der Basis des Bachschen Konzertsatzes. Einige Beispiele vom Beginn der Komposition mögen diese komplexe Herangehensweise belegen:

So werden in den Takten 1–6 nur die Akkordschläge und der Unisonogang der Streicher wiedergegeben, der thematisch durchaus profilierte Trompetenchor wird jedoch übergangen – wahrscheinlich um die Violinstimme nicht zu einem so frühen Zeitpunkt mit in enger Lage geführten thematischen Klaviereinsätzen zu verdunkeln. Dagegen werden in den folgenden Takten 7 und 8 sowohl die Bläser- als auch die Streichereinsätze übernommen, so daß wie in der Vorlage jede Zählzeit des Taktes entsprechend betont wird. Allerdings setzt Bach den charakteristischen Abwärtsschritt volltaktig zwischen die Zählzeiten 1 und 2 (Trompeten), während Mendelssohn durch Verlagerung dieses Abwärtsschrittes auf die Zählzeiten 2 und 3 zu einer eher auftaktigen Lösung gelangt. Dabei scheint die Verringerung des Abwärtssprungs von einer Quarte beziehungsweise Terz hin zu einem Ganz- oder Halbton Bachs Absichten zunächst abzuschwächen (was durch die Verlagerung der Akkorde in die Höhe nur bedingt ausgeglichen werden kann). Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, daß Mendels-

sohn hier ganz eng am Material Bachs bleibt, indem er sowohl den Tonschritt zwischen der ersten (Trompete 1) und der dritten Zählzeit (Violine 1) auf die Zählzeiten 2 und 3 zusammenzieht als auch durch freien Stimmtausch und teilweise Hochoktavierung andere Fortschreitungen der Vorlage gegenüber der dort dominierenden „Oberstimme“ Tromba 1 profiliert. Die in Mendelssohns Oberstimme dominierende Tonfortschreitung $h'' - a'' - gis'' - fis''$ ist bei Bach ($a' - g' - fis' - e''$) auf die Instrumente Tromba 1 – Violine 2 – Tromba 1 – Violine 1 verteilt und somit eher in der stimmtechnisch sauber geführten Harmonie „enthalten“; bei Mendelssohn entsteht durch freien Stimmtausch und Hochoktavierung hingegen bei beibehaltener Harmonie eine im Akkord völlig umgetauschte Lage und Wertigkeit der Stimmen: In der Vorlage tiefere Stimmen werden nach oben vertauscht und durch Hochoktavierung plötzlich zur dominanten Oberstimme (siehe Notenbeispiele 10a und 10b) – ein scheinbares Detail, das zunächst als zufällig oder gar als „Erinnerungsfehler“ durchgehen könnte, in Wirklichkeit jedoch über die Bearbeitung des E-Dur-Preludio hinausweist. Gewisse Parallelen ergeben sich nämlich zu den von Mendelssohn für die Aufführung im Gewandhaus 1838 angefertigten „erleichterten Trompetenstimmen“ der Ouvertüresuite D-Dur BWV 1068.⁶⁵ Die Technik des Stimmtauschs innerhalb des Trompetenchores mit anschließender (Tief-)oktavierung war dort zwar eher aus den instrumentenbaulichen und spieltechnischen Problemen der Trompete nach dem fast völligen Verschwinden des Clarinblasens begründet – dennoch sind die Ähnlichkeiten sehr auffällig, erweist sich Mendelssohn in beiden Fällen als aufmerksamer Analyst und Neuarrangeur Bachscher Vorlagen.

5. In anderer Weise bemerkenswert ist der folgende Takt 9: Auch hier hat Mendelssohn zunächst einen zusammengesetzten und stimmvertauschten Akkord gebildet und dabei den volltaktigen Akzent Bachs übernommen: Die im Begleitsatz dominierende Violine 1 muß sich zunächst einem aus Tromba 3 und Violine 2 gebildeten Akkord unterordnen, ehe sie ihre charakteristische Fortschreitung anbringen kann, wobei Mendelssohn dieses Motiv sicherlich deshalb um eine Oktave nach unten transponiert, um ein Konzertieren von Violine und Klavieroberstimme in enger Lage zu verhindern. Durch den Verzicht auf den Bläserakkord auf der Zählzeit 2 und die gleichzeitig eingeführte Artikulationsvorschrift (Bogen und staccato) hat Mendelssohn den Charakter der Stelle jedoch darüber hinaus deutlich modifiziert. Bei Bach ist das Violinmotiv noch ein eher „kleiner“ Akzent unter der klanglich dominierenden Trompetenfortschreitung – in der Artikulation Mendelssohns hingegen ist daraus mit abgesetztem erstem Ton, aufsteigendem Seufzer und abgestoßener Achtelkette ein eigenes, sehr artifizielles und spielerisches Gegenmotiv zur Violine geworden (siehe Notenbeispiele 11a und 11b). Nicht zufällig wird diese Artikulation dann im weiteren Verlauf des Stückes beibehalten – gut vorstellbar, daß es derartige Details waren, die aufmerksame Zuhörer wie Schumann aufhorchen ließen und für den gelungenen „freien, aber kontrapunktischen“ Gesamteindruck der Begleitung verantwortlich waren.

Entscheidungen wie diese sind es auch, die die Klavierbegleitung trotz aller Abhängigkeit von Bach in eine gewisse Nähe zu der von Cooper für die Chaconnebegleitung herausgearbeiteten Verwandlung in ein „modernes“ Konzert-

⁶⁵ Siehe Fußnote 7.

stück rücken. Dazu gehört insbesondere auch die Einführung einer Dynamik, die zwar über weite Strecken von den konzertanten Wechseln der Vorlage geprägt wird, jedoch auch eigene Akzente setzt und dem lärmenden Konzertsatz ein deutlich subtileres Gepräge verleiht.⁶⁶ Dies beinhaltet die Einführung von Echoeffekten in Wiederholungen (T. 6) und kann bis zur „pp“-Vorschrift in den Takten 29 und 79 reichen, wo Mendelssohn sich zugunsten einer langsam ansteigenden Dynamik explizit gegen das Bachsche Bläser-Tutti entscheidet.⁶⁷ Gelegentlich dient die Einführung von Piano-Forte-Wechseln aber auch nur dem Ersatz der in der Klavierfassung nicht mehr darstellbaren Register- und Instrumentwechsel der Vorlage (T. 12–16). Da der klangliche Reiz der sukzessive einsetzenden Streichinstrumente entfiel, ersetzte Mendelssohn die absteigenden solistischen Linien durch den taktweisen Wechsel von Einzelstimme und Terzgang in frei gewählter Akkordlage (siehe Notenbeispiele 12a und 12b). Diese Stelle kann als klassisches Beispiel für die Absicht gelten, durch klangliche Ausfüllung den harmonischen Gehalt der Solostimme (und in diesem Fall sogar der Begleitung) zu „erläutern“.⁶⁸ Sie belegt aber auch noch einmal die Bindung an eine präexistente Vorlage Bachs: Hatte Mendelssohn bei seiner Begleitstimme zur Chaconne darauf geachtet, besonders virtuose und polyphone Stellen der Solostimme unbegleitet zu lassen oder nur mit einer schlichten „1“ zu unterstreichen, so fühlte er sich in diesem Fall auch an dieser hochvirtuosen Stelle offenbar genötigt, Bachs Begleitmaterial in geeigneter Form wiederzugeben.

⁶⁶ Ich halte es für möglich, daß Schumanns Bemerkung – „Daß Bach sich sein Stück so oder ähnlich gedacht, mag möglich sein – denn der Meister gewordene Componist denkt sich sein Werk auch immer in reinster Vollendung, wenn es auch die Virtuosen nicht gern zugestehen wollen – aber gehört in solcher Vollkommenheit, solcher meisterlichen Naivität hat er es sicher nicht.“ – sich nicht nur auf die vollendete Ausführung bezieht, sondern auch den Gedanken anklingen läßt, daß Bachs Stück erst durch die Ergänzung und moderne musikalische Durchgestaltung zur rechten Vollkommenheit gelangt. Schumanns bekanntes Diktum entstammt allerdings nicht – wie gelegentlich zu lesen ist – einer Konzertrezension in der im Übrigen nicht existenten Nummer 62 der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 1. März 1840, sondern einem Beitrag Schumanns für die Brockhaussche *Allgemeine Zeitung* vom 1. März 1840. Vgl. dazu die Bemerkung von Martin Kreisig in seiner Ausgabe *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, 2 Bde., Leipzig 1914, Bd. 1, S. 511, und Bd. 2, S. 439 (Anmerkung 455).

⁶⁷ Konsequenterweise verzichtet Mendelssohn an diesen Stellen gleich ganz auf die Akkorde des Bläserchores.

⁶⁸ Dabei hat Mendelssohn mit der Terzauffüllung der Takte 13 und 15 die bloßen Sextengänge Bachs zu Sextakkord-Ketten erweitert und damit die harmonische Situation noch zusätzlich „gewürzt“.

VII.

Die bereits genannte staccato-Vorschrift für gehende Achtel zeichnet allerdings nicht nur Mendelssohns Klavierbearbeitung zum E-Dur-Preludio aus; vielmehr scheint es sich dabei um einen festen Topos bei der Wiedergabe Bachscher Instrumentalmusik oder zumindest der Violinsonaten zu handeln, der von den Zeitgenossen auf Mendelssohn zurückgeführt wurde. In einem Eintrag des gemeinsamen Ehetagebuches vom 24. Juni 1842 schreibt Clara Schumann:

„Zum ersten Male spielte ich auch heute einige Sonaten von Bach mit David. Ich kann mir noch kein Urtheil abgeben, denn diese Sachen muß man oft spielen, um sie recht lieb zu gewinnen. Mir fiel es sehr auf, daß David alle fortlaufenden Figuren staccato spielte – ob das wohl Bach so haben wollte? Ich denke mir, gewiß hat sie Mendelssohn so gespielt, denn aus eigener Auffassung thut das David nicht, um so mehr interessirt es mich, ob es wohl recht ist!“⁶⁹

Ein Vergleich dieser Äußerung mit Ferdinand Davids eigener Ausgabe der „Sechs Sonaten für Violine und Klavier“⁷⁰ zeigt deutlich, daß David diese interpretatorische Eigenart auch als Herausgeber der begleiteten Violinsonaten Bachs beibehielt und diese damit gleichsam für lange Zeit festschrieb. Ganz besonders gilt dies für die schnellen Sätze der Sonate in E-Dur (BWV 1016) – tatsächlich der einzigen, für die eine öffentliche Aufführung und mithin Einstudierung durch David und Mendelssohn belegt ist.⁷¹

Die Abhängigkeit der Interpretation Davids (und damit seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer) von Artikulationsgewohnheiten Mendelssohns kann anhand der E-Dur-Sonate aber auch im musikalischen Detail bewiesen werden. Das im vierten Satz gehäuft in Bachs Klavierbegleitung auftauchende „Sechs-Achtel-Motiv“ ist in Davids Ausgabe durchgängig in exakt der gleichen Weise bezeichnet worden, wie das ähnliche Motiv in den Takten 9–12 und 59–62 von Mendelssohns Begleitung zum Preludio in E-Dur (Notenbeispiel 13). Mag Mendelssohns Klavierbegleitung also auch „aus der Erinnerung“ notiert gewesen sein, so gibt sie doch offenbar verfestigte Interpretationsgewohnheiten zuverlässig wieder und kann insofern – wie auch die Ausgabe Davids – als Quelle für die Aufführungspraxis Mendelssohns und seines Kreises genutzt werden.

⁶⁹ *Robert Schumann, Tagebücher*, hrsg. von G. Nauhaus, Leipzig 1987, Bd. II: 1836–1854, S. 233 (Ehetagebuch I).

⁷⁰ C. F. Peters, Leipzig (PN 7281).

⁷¹ Im Rahmen des „Historischen Konzertes“ vom 15. Februar 1838.

VIII.

Über die dargestellten und in der Regel leicht zu deutenden Modifikationen Mendelssohns hinaus gibt es eine Reihe von Eingriffen, die zunächst erstaunen und sich als freie „Zutaten“ relativ weit von der Vorlage zu entfernen scheinen. Eine weiträumiger angelegte Analyse wird jedoch zeigen, daß auch an diesen Stellen Bachsche Substanz in unerwartet hohem Maß präsent ist. Einige Beispiele mögen nachfolgend diskutiert werden:

– In den Takten 33–36 wird erstmals die pochende Achtelrepetition des Basses nicht übernommen und damit zunächst auf eine nicht unwichtige Strukturentscheidung Bachs verzichtet. Mendelssohn gibt allerdings die „Dynamisierung“ der Situation nicht völlig auf, sondern verlegt sie als Akkordrepetition in die rechte Hand des Klaviers. Die dabei entstehende harmonische und akkordische Substanz ist allerdings keine freie Zutat, sondern stellt eine tiefoktavierte „Dynamisierung“ des liegenden Orgelpunkts der Streicher dar, die nicht nur den harmonischen Gang Bachs völlig korrekt wiedergibt, sondern auch in den vorhergehenden Takten 29–32 ihr Vorbild findet (siehe Notenbeispiele 14a und 14b). Mendelssohn hat seine Vorlage also nicht wirklich *verändert*, sondern sie auf der Basis von bereitstehenden Varianten Bachs *vereinheitlicht*. Während Bach nach dem Ablauf von vier Takten durch Umkehrung des Verhältnisses von Streichern und Baß das Begleitverfahren wechselt, hält Mendelssohn acht Takte lang an der Akkordrepetition in der rechten Hand als Bachs erster Lösung fest. Dies ermöglicht ihm nicht nur die Deutung der Situation als weitausgreifendes *crescendo*; mit der Einführung eines viertaktigen Sequenzganges im Baß kann er dem Abschnitt eine deutlich regelmäßigere Periodenstruktur unterlegen. Mendelssohn übernimmt somit von Bach den von der Oktave über die Quinte und Terz zum Grundton absteigenden Continuobaß der Takte 33–36 und koppelt ihn (tiefoktaviert) mit den Achtelrepetitionen der Streicher in den Takten 29–32.⁷² Der bei Bach nur in den Takten 29–32 das Ganze noch „krönende“ Trompetenchor fand in dieser auf Vereinheitlichung und Verdeutlichung zielenden Lesart dann konsequenter Weise keinen Platz mehr.

– In ganz ähnlicher Weise hat Mendelssohn die Begleitfiguren der rechten Hand im Laufe der Takte 17–28 „harmonisiert“. Hatte er zu Beginn des Stückes noch darauf verzichtet, die im Viertelabstand gesetzten Akkordschläge sowohl der Streicher als auch der Bläser vollständig zu übernehmen, so nimmt er dieses Verfahren Bachs in T. 17 auf und führt es über dem originalen pochenden Orgelpunkt bis zu T. 28 unbeirrt fort – obwohl doch Bach beginnend mit T. 19 die Orchestereinwürfe auf eine „I“ der

⁷² Selbst die chromatisch fortschreitende Baßsequenz findet sich in einer Parallelstelle Bachs – Takte 82–94 – bereits vorgeformt. Bemerkenswerterweise entschied sich Mendelssohn dann an dieser Stelle für die „korrekte“ Wiedergabe von liegendem Orgelakkord (rechte Hand) und pochendem Baßgang (linke Hand) – vermutlich weil sich das vorherige Verfahren in der von Bach selbst vereinheitlichten und sehr viel längeren Vorbereitungsphase Takte 79–89 bereits „abgenutzt“ hatte.

Streicher reduziert hatte, um erst in T. 29 die Bläser wieder einzuführen (siehe Notenbeispiele 15a und 15b). An dieser Stelle hatte sich Mendelssohn aber bereits für das oben beschriebene weitere Vereinheitlichungsverfahren entschieden.

– Mit einer leicht zu übersehenden, dennoch nicht unerheblichen Modifizierung in den bereits besprochenen Takten 13–17 kommen wir wieder in den Bereich der an klassischer Ausgewogenheit und Periodisierung orientierten Eingriffe. Mendelssohn hatte dort der virtuoson Repetitionsstelle der Violine eine aus dem sukzessiven Motiveinsatz der Streicher entwickelte, zwischen Einstimmigkeit und Terzgang abwechselnde Begleitung zur Seite gestellt. In Bachs Vorlage erstreckte sich dieses Vorgehen aber nur auf die Takte 14–17 mit den drei Einsätzen der Violine 1, Violine 2 und Viola – der erste Takt blieb nach einem Grundtonviertel des Basses völlig der Solostimme überlassen. Mendelssohn muß sich an dieser mangelnden Symmetrie oder der Dreizahl der Einsätze gestört haben, denn er füllt bereits den bei Bach „leeren“ Takt 13 mit einem Terzgang auf und gelangt somit zu einer erheblich regelmäßigeren Vierzahl der Einsätze, die sich in ihrer Lage stärker an der viermaligen Wiederholung der Solostimme als an der imitatorisch wechselnden Begleitung der Streicher orientiert. Die in Bachs Solostimme bereits angelegte zweitaktige Periode wird auf die Begleitung übertragen und kann dann – im Piano wiederholt – zur klassischen Abrundung und Glättung der Situation beitragen (siehe Notenbeispiele 12a und 12b).⁷³ Mendelssohn hat an dieser Stelle, basierend auf seinem berühmten „klassischen“ Formgefühl und ganz im Einklang mit der Ästhetik der Zeit, das barocke Prinzip der „varietas“ zugunsten klassischer Ordnungs- und Periodizitätsgrundsätze aufgegeben, im musikästhetischen Sinne gesprochen: Bach von den Resten seiner zeitbedingten Einflüsse „gereinigt“ – eine Anschauung, die dem Kreis um Zelter keineswegs fremd war. Die Beobachtungen Feders und vor allem Coopers bezüglich der an klassischen Perioden und Grundsätzen formaler Ausgewogenheit orientierten Begleitung zur Chaconne werden demzufolge auch im Falle des E-Dur-Preludio trotz enger Anlehnung an ein präexistentes Vorbild Bachs selbst im Detail bestätigt.⁷⁴

– Hingegen scheint es sich bei den ab T. 99 in Mendelssohns Begleitung gehäuft auftretenden „langen“ Überbindungen um eine wirklich „freie“ Zutat zur dramatischen Schärfung der Situation zu handeln (siehe Notenbeispiel 16). Doch auch hier kann eine detaillierte Analyse Parallelen zu Bachs eigenem Material nachweisen: Nimmt doch Mendelssohns Tongruppe aus den im Dreiklang aufsteigenden Achteln mit nachfolgender übergebundener Halber exakt auf Bachs eigene Bildung in den Takten 130–132 Bezug, die dann auch Mendelssohn an dieser Stelle wieder aufgreifen wird (siehe Notenbeispiele 17a und 17b).⁷⁵ Mendelssohn hat der Bachschen Vorlage also auch bei

⁷³ Analog dazu und im Einklang mit der grundsätzlich übernommenen Abschnittsstruktur Bachs sind auch die Takte 63–66 in der beschriebenen Weise neugefaßt worden. Unter Einbeziehung der Takte 59–62 – den Takt 58 hat Mendelssohn extra motivisch „abgeschwächt“ – ergibt sich daraus eine völlig regelmäßige achttaktige Abfolge von $(2 + 2) + (2 + 2)$ Takten.

⁷⁴ Siehe Fußnote 2.

⁷⁵ In seiner ersten Verwendung des Motivs in den Takten 99–101 verzichtet Mendels-

diesem exponierten Material keine eigene Invention aufzuzwingen, sondern vielmehr Bachs eigenes, der Schlußsteigerung dienendes Stilmittel isoliert und bereits an vorgezogener Stelle verwendet. Auch dies ist als eine Maßnahme im Sinne größerer Geschlossenheit und ökonomischerer Materialverwendung zu verstehen und setzte eine detaillierte Analyse des Stückes voraus.

Ohne den musikalischen Gehalt der Mendelssohnschen Klavierbegleitung zum Preludio in E-Dur im Mindesten ausgeschöpft zu haben, soll doch an dieser Stelle ein gewisses Fazit gezogen werden. Daß diese Bearbeitung die Kenntnis der Sinfonia D-Dur zwingend voraussetzte, dürfte nach dem Gesagten kaum noch zu bezweifeln sein. Darüber hinaus sollte deutlich gemacht werden, daß Mendelssohn mit viel Erfahrung und musikalischem Einfühlungsvermögen, aber auch kollegialer Souveränität den Orchestersatz Bachs einer veränderten Zeit und Aufführungssituation, aber auch einem veränderten Soloinstrument anpaßte. Im Ergebnis entstand eine keineswegs virtuos überladene, sondern eher mit sparsamen Andeutungen arbeitende Begleitung, die sich insbesondere bemühte, durch Veränderung der Lagen und Vereinheitlichung beziehungsweise Reduktion der Begleitfiguren der Violine klanglich und motivisch Raum zur Entfaltung zu lassen. Trotz der massiv reduzierten Mittel mußte Mendelssohn keineswegs auf den Großteil des Bachschen Originalmaterials verzichten; vielmehr zeigt eine detaillierte Analyse, daß er – oft entgegen dem ersten Eindruck des Notenbildes – seinen auf der Grundlage des übernommenen Werkgerüsts (Baß, Harmonie, Abschnittsstruktur) gewonnenen Lesarten originale Substanz zugrundelegte oder zumindest anverwandelte.

Deutlich dürfte allerdings auch geworden sein, daß es Mendelssohn tatsächlich um mehr als einen bloßen Klavierauszug ging. Seine weitergehenden Eingriffe lassen sich deshalb von zwei Seiten her beschreiben: formal als behutsame Modernisierung, Vereinheitlichung und Glättung der Vorlage Bachs im Sinne einer klassischen Durchformung, inhaltlich-motivisch als geschicktes Neuarrangement auf der Basis einer gründlichen Analyse der Vorlage. Besonders dieser letzte Punkt erhellt den Umgang Mendelssohns mit dem von ihm so hoch geschätzten und doch als kollegial-gleichstehend betrachteten Vorbild.⁷⁶ Mendelssohn sah seine Vorlage keineswegs als sakrosankt an, sondern unterwarf sie zunächst einer äußerst gründlichen Analyse. Diese Analyse war nicht in erster Linie ästhetisch motiviert, sondern von kompositionstechnischen Fragestellungen geleitet. Im Zuge dieser Analyse übernahm er mit der

sohn allerdings noch auf die mit der Überbindung bei Bach verbundene Vorhalt-
dissonanz.

⁷⁶ Gegen Vorwürfe einer bloßen Übernahme und Stilkopie Bachscher Vorbilder hat sich Mendelssohn stets – mit Recht – verwahrt.

Baßführung, dem harmonischen Gang und der Abschnittsstruktur Eckkoordinaten des Bachschen Konzertsatzes, kam jedoch in der Behandlung des Orchestermaterials zu neuen Lösungen, in dem er dieses in einzelne Motive und Elemente aufspaltete und die originalen Segmente dann neu kombinierte, exponierte und gegebenenfalls auch verwarf.

Nach der Auffassung Coopers hat Mendelssohn bei seiner Bearbeitung der Chaconne „das Original Bachs mit sich selbst kontrapunktiert“.⁷⁷ Dieses komplexe analytisch-kompositorische Verfahren scheint in Mendelssohns Einrichtung des Preludio durch massive direkte Übernahmen zwar zunächst einer gewissen Vereinfachung gewichen zu sein, es wird aber letztlich durch eben diese Einbeziehung von Bachs eigener Umarbeitung als einer weiteren „Spiegelebene“ überzeugend bestätigt und sogar noch auf die Spitze getrieben. So verstanden ist auch Stephen Roes Bemerkung, wonach es sich bei der Begleitung trotz der unübersehbaren Anlehnung an Bach letztlich um Mendelssohns „eigene Komposition“ handelte, unbedingt zuzustimmen.⁷⁸ Ein Umgang, wie er für die musikalische Begegnung und Auseinandersetzung großer Meister mit Vorbildern der Vergangenheit im Grunde selbstverständlich sein sollte. Mendelssohns Bearbeitungspraxis läßt sich also nicht nur unter musikhistorischem und ästhetischem Blickwinkel rechtfertigen,⁷⁹ sie entsprach auch dem gleichermaßen von Verehrung und Neugier geleiteten souveränen Recht des kongenialen Kenners.

Im Falle der Klavierbearbeitung kommt aber noch ein weiterer Gesichtspunkt hinzu. Bach selbst hatte ja in Gestalt der Bearbeitung für Orgel und Orchester zwar nicht den „Harmonisierungsbedarf“, wohl aber das flächige und harmonisch-strukturelle Potential seiner Violinkomposition erkannt und war dabei zu einem sehr wirkungsvollen und stimmigen Resultat – der Sinfonia in D-Dur – gelangt. Die der obligaten Orgel übertragene virtuose Violinstimme ist dabei mit einer klanglichen Hülle umgeben worden, die sich in durchaus routinierter Weise der typischen Stilmittel und „Bausteine“ eines Konzertsatzes bedient. Trotz einer im Ganzen überzeugenden Abschnittsstruktur und mancherlei motivischer Arbeit weist die dabei entstandene Komposition nun aber eine

⁷⁷ Cooper (wie Fußnote 2), S. 167. Es dürfte tatsächlich lohnend sein, unter diesem Gesichtspunkt des materialen Neuarrangements auch Mendelssohns Klavierbegleitung zur Chaconne noch einmal gründlich durchzusehen. Einige von Cooper bereits vorgebrachte Beobachtungen dazu seien hier nur kurz angedeutet (alle Beispiele beziehen sich auf die Originalausgabe der Bearbeitung Mendelssohns bei C. F. Peters). So übernimmt Mendelssohn Bachs rhythmisch-melodische Sequenzbildung des Buchstaben E, um vier Takte später Bachs diminuierte Fortschreitung mit dieser Originalgestalt zu konfrontieren. Auch die Gestaltung der vier letzten Takte vor M zitiert deutlich eine Vorlage Bachs (Buchstabe C).

⁷⁸ Zitat aus dem in Fußnote 11 genannten Sotheby's-Katalog („his own composition“).

⁷⁹ Wie dies etwa Dinglinger (wie Fußnote 2), S. 386ff., mit guten Gründen versucht.

gegenüber anderen, genuin polyphonen Entwürfen Bachs eher lockere und in vielen Details extemporiert wirkende Faktur auf. Zumindest von der kompositorischen Logik her – und einen solchen professionell-analytischen Blick können und dürfen wir bei Mendelssohn voraussetzen – hätte Bachs Lösung an einem anderen Tag in manchen Details auch deutlich anders ausfallen können; und so bot das von Bach eingebrachte, in seinen Möglichkeiten zwangsläufig nicht erschöpfte Material selbst vielfältige Anreize zu einer für die Klavierübertragung ohnehin notwendigen Neufassung. Damit gewährte die Sinfonia in D-Dur dem Bearbeiter Mendelssohn wohl doch etwas mehr Freiheiten als andere Vorlagen Bachs, stand seine Neubearbeitung auch kompositionstechnisch auf gerechtfertigtem Grund.

Wenn Robert Schumann über die Erstaufführung 1840 schrieb, Mendelssohn habe so „wundervoll“ auf dem Flügel begleitet, „daß der alte ewige Cantor seine Hände selbst mit im Spiel zu haben schien“,⁸⁰ so bezog sich dies zwar vordergründig nur auf die Chaconne. Doch hatte er damit – rein intuitiv und wahrscheinlich ohne Kenntnis der genauen Zusammenhänge – zugleich auch den Charakter der Begleitung zum Preludio präzise erfaßt.

Bemerkenswert genau hingehört hatte auch der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik*, als er anlässlich der neuerlichen Aufführung vom 21. Januar 1843 schrieb:

„Hr. Dr. Mendelssohn accompagnirte auf dem Piano, und ist es wohl nicht möglich, daßelbe mehr im Geiste Bach's zu thun.“⁸¹

Fürwahr – mit der weitgehenden Verwendung von dessen eigener Begleitung hatte Mendelssohn die stilistische Nähe zu Bach bis an die Grenze der Identität ausgekostet.

IX.

Felix Mendelssohn Bartholdy gehörte als Pianist und Organist zu den führenden Virtuosen seiner Zeit; insbesondere seine improvisatorischen Künste waren weithin bekannt und wurden immer wieder mit Bewunderung aufgenommen und beschrieben. Dies galt in ganz besonderer Weise für sein Wirken als Interpret Bachs, waren doch seine spieltechnischen Fähigkeiten und die von ihm in Bach-Werke und Recitals eingelegten Kadenzen und Improvisationen ganz entscheidend für die beginnende Akzeptanz der nach wie vor allgemein als „sperrig“ empfundenen Musik des Thomaskantors.⁸² Die nunmehr

⁸⁰ Zur Herkunft dieses Zitates siehe Fußnote 66.

⁸¹ NZfM 18 (1843), Nr. 15, 20. Februar 1843, S. 59.

⁸² Als ein Beispiel unter vielen sei hier Charles Edward Horsleys begeisterte Schilde-

nachgewiesene enge Abhängigkeit der in der Wahrnehmung der Zeitgenossen ebenfalls extemporierten Preludio-Begleitung von einer Musterkomposition Bachs ordnet sich ein in eine Reihe von Befunden und Beobachtungen, die darauf abzielen, daß Mendelssohn eben diese Improvisationen, Kadenzen und Einleitungen erheblich gründlicher vorbereitete, als bisher angenommen. So konnte R. Larry Todd plausibel machen, daß Mendelssohn bei seiner Improvisation zum Beschluß des Leipziger Bach-Organ-Konzerts vom 6. August 1840 einem zumindest in Teilen schriftlich ausgearbeiteten Entwurf folgte.⁸³ Die in Oxford aufgefundene Skizze weist tatsächlich gewisse Ähnlichkeiten mit dem durch Schumanns gleichermaßen poetische wie präzise Rezension⁸⁴ berühmten gewordenen Ablauf der Improvisation auf.⁸⁵

Überhaupt geben die zeitgenössischen Elogien auf Mendelssohns Bach-Spiel jenseits der Bewunderung deutlichen Anlaß zum Nachdenken, was das „Verschwimmen“ der Grenzen zwischen „eigener“ Komposition und Werkinterpretation, zwischen Komponist und Interpret also, betrifft. So heißt es in einem Bericht über Mendelssohns Orgelspiel in England:

“His mind has become so assimilated to Bach’s composition, that at one point in the prelude, either by accident or design, he amplified and extended the idea of the author, in a manner so keeping and natural, that those unacquainted with its details could not by any possibility have discovered the departure from the text. His execution of Bach’s

rung einer Aufführung des Konzertes für drei Klaviere und Orchester in d-Moll (BWV 1063) 1844 in London genannt. Besonderes Lob fand dabei die von Mendelssohn eingelegte furiose Kadenz. Die Besprechung erschien zuerst in *Dwight’s Journal of Music* 32 (1872), Neudruck in *Mendelssohn and his world*, hrsg. von R. L. Todd, Princeton 1991, S. 237–249 (die Konzertbeschreibung befindet sich auf S. 243 f.).

⁸³ Todd, *New Light on Mendelssohn’s Freie Fantasie* (1840), in: *Literary and Musical Notes. A Festschrift for Wm. A. Little*, Bern 1995, S. 205–218.

⁸⁴ *Mendelssohns Organconcert*, NZfM 13 (1840), Nr. 14, 15. August 1840, S. 56. In Schumanns Rezension fällt eine bestimmte, auf den ersten Blick „harmlose“ Formulierung ins Auge – „sie [die Phantasie] ... rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe.“ Betrachtet man diese Äußerung im Licht von Schumanns aus dem gleichen Jahr stammender Rezension zur Uraufführung des „Lobgesangs“, in der er kategorisch feststellte, daß die drei Sinfoniesätze unabhängig von und also vor der Chorfantasie entstanden sein müßten, so wird man den Eindruck nicht los, daß Schumann auch im Fall der „Freien Phantasie“ mehr zu wissen glaubte. Wollte er vielleicht Mendelssohn auf subtile Weise zur Veröffentlichung einer „Improvisation“ drängen, von der er als Fachmann nicht glauben konnte, daß sie nicht schon weitgehend ausgeschrieben vorlag?

⁸⁵ Ganz ähnlich könnte es sich mit der im gleichen Konzert gespielten „Introduktion“ zur Es-Dur-Fuge BWV 552/2 verhalten, bezüglich deren realisierter Klanggestalt von einer verkürzten Version des Es-Dur-Präludium bis hin zur Nutzung oder Adaption eines völlig anderen Vorbildes verschiedenste Möglichkeiten denkbar sind.

music is transcendently great, and so easy, that we presume he has every feature of this author engraven in his memory."⁸⁶

Diese Aussage ist bemerkenswert: Das beschriebene Verfahren weist nicht nur deutliche Ähnlichkeiten mit Mendelssohns Vorgehen bei der Bearbeitung des Preludio in E-Dur auf, es läßt auch die Frage aufkommen, ob der so reibungslose und fast unmerkliche „Materialaustausch“ nicht gelegentlich auch in umgekehrter Richtung funktionieren konnte, zumal die Vertrautheit des Publikums mit den Feinheiten der Bachschen Tastenmusik sicherlich eher gering angesetzt werden kann. In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, daß Horsley in seiner bereits genannten Rezension ausdrücklich darauf hinwies, daß Mendelssohn in seiner Kadenz zum Tripelkonzert in d-Moll (BWV 1063) – ganz im Gegensatz zu den weiteren beteiligten Virtuosen Thalberg und Moscheles – ausgiebig mit dem musikalischen Material Bachs arbeitete: „It began very quietly, and the themes of the Concerto, most scientifically varied, gradually crept up in their new garments.“⁸⁷

Ich halte es jedenfalls für möglich, daß Mendelssohn nicht nur wegen des damit verbundenen Aufwandes und seiner erst spät erlangten professionellen Pedaltechnik⁸⁸ so offenkundig ungern regelrechte Orgelkonzerte mit ausgeschriebenem und bindendem Programm gab. Die von ihm bevorzugte Form von Orgelvorspielen im inoffiziellen und privaten Rahmen bot ganz einfach auch erheblich erleichterte Möglichkeiten, die Stilebenen und Materialschichten in dem oben beschriebenen Sinn zu vermischen, eine Vermischung, die sich ganz offenbar eben nicht nur auf der stilistischen Ebene, sondern auch auf derjenigen des realen musikalischen Materials vollzog.

Dies zu sagen bedeutet nicht, Mendelssohns vielfach belegte Fähigkeit zu bestreiten, jederzeit auf höchstem Niveau und mit großer stilistischer Variabilität zu improvisieren. Es würde aber bedeuten, die beiden meist getrennt voneinander betrachteten Seiten der Bach-Beschäftigung Mendelssohns – hier der Repertoirekenner, „wissenschaftliche“ Quellenforscher und skrupulöse Herausgeber, dort der virtuose, zu Kompromiß und Bearbeitung neigende

⁸⁶ *The Musical World*, 15. September 1837, zitiert nach *Samuel Wesley and Dr. Mendelssohn, Three Organ Fugues*, London 1962 (Hinrichsen Edition 1744b), S. 3. Eine ähnliche Bemerkung findet sich in der AMZ 42 (1840), Nr. 11, 11. März 1840, Sp. 227. Dort wird bezugnehmend auf Mendelssohns Vortrag der „Chromatischen Fantasie und Fuge“ der Eindruck wiedergegeben, „als ob dabei sein eigenes, im Augenblick erst erschaffenes Werk sei.“ Angesichts eines solchen, der Sphäre der Improvisation besonders nahestehenden Bach-Werkes sicher eine zutreffende Beobachtung.

⁸⁷ Siehe Fußnote 82.

⁸⁸ Vgl. dazu Wm. A. Little, *Felix Mendelssohn and his Place in the Organ World of his Time*, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*, hrsg. von J. M. Cooper und J. D. Prandi, Oxford 2002, S. 291–302.

Praktiker – auch auf der Ebene des Materials in einen engeren Zusammenhang zu bringen. Mendelssohn ging offenbar mit großem analytischen Aufwand und beachtlicher Sorgfalt an seine Bach-Aufführungen; die dabei entstandenen Bearbeitungen sind nicht nur als „pädagogische“ Maßnahme oder auf-führungspraktischer Notbehelf zu verstehen, sondern auch als Ergebnisse einer kompositionstechnischen Herausforderung ersten Ranges.⁸⁹ Die romantische Legende vom „seraphischen“ Wunderkomponisten ist ohnehin längst widerlegt – die Entstehungsgeschichte seiner eigenen Kompositionen zeigt überdeutlich, daß Mendelssohn sich die klassische Ausgewogenheit seiner Werke hart erarbeiten mußte.⁹⁰ Man kann die Bach-Bearbeitungen Mendelssohns weiterhin mit guten Gründen verwerfen oder sie als Produkte einer ästhetischen Übergangssituation historisierend „begraben“ – in irgendeiner Weise „leicht gemacht“ hat es sich Mendelssohn damit jedenfalls nicht.

X.

Im Gegensatz zur hiermit erstmals ausführlich analysierten Begleitung zum Preludio in E-Dur steht Mendelssohns bekanntes Accompagnement zur Chaconne seit langem im Blickfeld von Forschung und Musikpraxis. Doch kann auch dessen Geschichte durch neue archivalische Recherchen in entscheidenden Punkten noch präzisiert werden. Zwischen den beiden Chaconne-Aufführungen Ferdinand Davids vom 8. Februar 1840 und 21. Januar 1841 im Leipziger Gewandhaus, bei denen durch Zeitungsberichte die Mitwirkung Mendelssohns auswendig am Klavier belegt ist, und der Drucklegung der Begleitung ab 1847 (Details zur Verlagsanzeige unten) tat sich bisher eine mehrjährige Lücke auf, die erheblichen Raum für Spekulationen über die Art und Weise von Mendelssohns ursprünglicher Begleitung und ihr Verhältnis zur letztlich gedruckten Version bot. Bei der Durchsicht der Prüfungsprotokolle des „Conservatorium der Musik“ zu Leipzig fand sich nun ein Eintrag, der diesen Sachverhalt in einem neuen Licht erscheinen läßt. Unter dem Datum des 26. September 1844 vermerkt das Protokoll folgendes Prüfungsvorspiel:

„Hr. Hermann spielte Ciaccona für die Violino solo v. Seb. Bach. (Hr. Pfretzschner accompagnierte auf d. Pf. die von Hr. Dr. Mendelssohn dazu gesetzte Begleitungsstimme)“

⁸⁹ Wenn er auch nicht soweit ging, diese „Resultate“ dann unter eigenem Namen zu veröffentlichen, so schlug sich doch der Ertrag solcher Tätigkeiten in einem Werkkomplex wie den Orgelsonaten op. 65 unüberhörbar nieder.

⁹⁰ Vgl. dazu Todd, *The unfinished Mendelssohn*, in: Mendelssohn and his world (wie Fußnote 82), S. 158–184, speziell S. 158–160.

Daneben steht die ein wenig standardisiert wirkende Bewertung Moritz Hauptmanns: „recht liebenswürdig, fertig u. rein Moritz Hauptmann“.⁹¹ Die Existenz dieser Notiz – die bis dato früheste aktenkundig gewordene Erwähnung der Begleitung außerhalb der Konzertpraxis Mendelssohns überhaupt – ist in mehrfacher Hinsicht geeignet, neues Licht auf die Vorgeschichte des Druckes und Mendelssohns Vorgehen bei der Ausarbeitung der Begleitung zu werfen:

1. Bisher mußte davon ausgegangen werden, daß Mendelssohn die Begleitung zunächst tatsächlich improvisierte – gestützt vielleicht auf sein Handexemplar des Druckes der Violinsoli – und daß er eine Niederschrift erst zeitnah zum Veröffentlichungsplan 1847 vornahm, veranlaßt durch eine vermutete wiederholte Aufführung zu Jahresbeginn 1847.⁹² Die Aufführung im Konservatorium zeigt nun, daß die Klavierbegleitung bereits spätestens im Herbst 1844 schriftlich soweit fixiert war, daß nicht nur Mendelssohn selbst, sondern eine weitere Person aus dem Manuskript spielen konnte. Das Material muß deshalb deutlich über jene Reihe notierter Gedankenstützen hinausgegangen sein, wie sie in Mendelssohns Handexemplar des Druckes der Sonaten und Partiten erkennbar sind.⁹³

2. Da der Nachweis einer schriftlichen Fixierung vor dem Erscheinen der Druckausgabe bisher nicht geführt werden konnte, ließ sich streng genommen nur die Absicht einer Niederschrift und Drucklegung von Seiten Mendelssohns sowie der Empfang eines Verlagsvorschusses dafür belegen.⁹⁴ Daß die ab 1847 erschienene Begleitung tatsächlich durch Mendelssohn autorisiert und nicht erst im Zuge einer eiligen Nachlaßpublikation aufbereitet wurde, mußte deshalb letztlich wohlwollende Annahme bleiben. Durch den Nachweis der Aufführung durch Hermann und Pfretzschner 1844 kann nunmehr Coopers These, daß ein heute verschollenes Autograph Mendelssohns oder seines Kreises existiert haben muß, definitiv belegt und die Existenz dieses Autographs um mehrere Jahre vorverlegt werden. Da die Aufführung im Leipziger Konservatorium, also im engsten Schüler- und Kollegenkreis Mendelssohns stattfand, ist es völlig ausgeschlossen, daß die Benutzung des Manuskriptes ohne Wissen oder gar gegen den Willen Mendelssohns stattfand.

3. Die Tatsache einer lange vor der Drucklegung 1847 vorliegenden ausgeschriebenen Begleitung zur Chaconne läßt es als möglich erscheinen, daß Mendelssohn auch 1840 nicht wirklich improvisierte, sondern mit einer über Gedankenstützen hinausgehenden, wohl vorbereiteten Klavierfassung im Kopf.⁹⁵ Dies wird um so wahrscheinlicher,

⁹¹ Prüfungsprotokoll des Konservatoriums 1844–1848, Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek/Archiv.

⁹² Zur geringen Wahrscheinlichkeit einer weiteren öffentlichen Aufführung im Jahre 1847 vgl. Fußnote 5.

⁹³ Vgl. die Fußnoten 31 und 32.

⁹⁴ Cooper (wie Fußnote 2), S. 164.

⁹⁵ Die Aussagen von Zeitgenossen wie F. Hiller, wonach Mendelssohn „frei am Kla-

als ja für das im gleichen Konzert erklangene E-Dur-Präludium der Nachweis geführt werden konnte, daß es sich dabei um alles andere als eine Improvisation handelte. Warum sollte Mendelssohn für die beiden besetzungsgleichen Werke des Konzertes unterschiedliche Verfahren der Vorbereitung gewählt haben? Auch ist es nicht recht wahrscheinlich, daß der viel beschäftigte und zwischen 1841 und 1845 oft von Leipzig abwesende Musiker die Zeit gefunden hätte, für eine Studentenaufführung die Begleitung extra niederzuschreiben. Hingegen ist es sehr wohl möglich, daß David Mendelssohn mit Erfolg für seinen Schüler Hermann um die Herausgabe des fertigen Manuskripts ersuchte, falls er es nicht zu Einstudierungszwecken bereits besaß. Die Hinzufügung einer Begleitstimme stellt nämlich keineswegs nur ein ästhetisches Phänomen dar, das in erster Linie in Beziehung auf das Publikum wirksam wird. Zwar wird beim Hinzufügen einer Begleitstimme der reine Notentext der Violinstimme nicht angetastet, dennoch stellt diese Aufführungsvariante auch einen noch so virtuoson Streicher vor erhebliche Schwierigkeiten.⁹⁶ Durch die „Mensurierung“ des Stückes wird praktisch die gesamte agogische und damit letztlich auch technische Durchbildung der Solopartie „erschüttert“. Es ist deshalb nahezu ausgeschlossen, daß Mendelssohn „sich einfach dazusetzte“; im Gegenteil, es dürfte erheblicher Probenaufwand bestanden haben.

Ausgehend von diesen aufführungspraktischen Überlegungen gewinnt ein bisher unbeachtet gebliebener beziehungsweise nicht genügend interpretierter Hinweis Andreas Mosers an Bedeutung. In seiner 1920 veröffentlichten Studie „Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein“ beschreibt er die Entstehungsgeschichte der Bearbeitung und Davids Widerwillen gegen eine öffentliche Aufführung der Chaconne wie folgt:

„Erst als Mendelssohn ihn eines Tages mit dem von ihm angefertigten Akkompagnement zur Chaconne überraschte, erklärte er [David] sich in dessen Gesellschaft zur Vorführung bereit.“⁹⁷

In einer ergänzenden Fußnote weist Moser darauf hin, daß sich das „Davidische Handexemplar“ mit einer Widmung an Joseph Fischhof in der Staatsbibliothek zu Berlin befinde. Da es sich bei Moser um den engen Vertrauten und Biograph Joachims – somit beinahe einen Enkelschüler Davids – und außerdem um einen langjähriger Kenner der musikalischen Beziehungen handelte, darf sein Zeugnis eine gewisse Glaubwürdigkeit beanspruchen. Und

vier“ begleitete (vgl. Hiller, wie Fußnote 44, S. 138), widersprechen dieser Annahme keineswegs. Schließlich war Mendelssohn als Konzertpianist in der Lage, auch deutlich längere und schwierigere Kompositionen auswendig vorzutragen.

⁹⁶ Eigene Erfahrungen des Verfassers als Klavierbegleiter einer derartigen Aufführung zeigen, daß der Streichersolist sich in beträchtlichem Ausmaß umstellen muß – auch und gerade wenn er die Werke in unbegleiteter Form bereits perfekt beherrscht.

⁹⁷ Moser (wie Fußnote 18), S. 44.

tatsächlich besitzt die Staatsbibliothek zu Berlin noch heute diese Abschrift der Chaconne mit der Klavierbegleitung Mendelssohns und der handschriftlichen Widmung „Seinem Freunde Fischhoff von David“ (*P 520*).⁹⁸ Ob es sich bei dem äußerst akkurat geschriebenen, spieltechnisch jedoch nicht eingerichteten Notentext tatsächlich um das für Proben und Aufführungen benutzte Handexemplar Davids oder nur um eine davon kopierte Abschrift handelte, muß zwar offenbleiben. Einiges spricht jedoch für eine frühe Entstehung der Handschrift. So deutet das Fehlen jeglicher Verweise auf Mendelssohn darauf hin, daß die Abschrift noch zu dessen Lebzeiten entstand und als Arbeitsmaterial weniger an den *Sammler* als vielmehr an den *Pianisten* Fischhof weitergegeben wurde, der bereits in den frühen 1840er Jahren mehrfach öffentlich als Solist in Wiener Bach-Aufführungen hervortrat.⁹⁹ Nach Mendelssohns Tod und dem Erscheinen der Druckausgaben wäre eine Schenkung sicher als besonderes Erinnerungsstück an Mendelssohn angesehen und dann auch so bezeichnet worden – so wie im Fall des Preludio E-Dur ja nachweislich geschehen.

Die von Kast¹⁰⁰ ins Spiel gebrachte Zuschreibung auch des Notentextes an Ferdinand David vermag nicht zu überzeugen; auffällige Eigenheiten der Schrift erlauben dagegen die sichere Zuweisung der Abschrift an Amadeus Eduard Anton Henschke, einen Leipziger „Hauptkopisten“ Mendelssohns, der unter anderem auch die Orgelstimme der Leipziger Aufführung der Matthäuspassion 1841 ausschrieb.¹⁰¹ Da Henschke vor allem zu Anfang der 1840er Jahre zahlreiche dienstliche und private Kopieraufträge für Mendelssohn erledigte, kann durch seine Identifizierung als Schreiber die Entstehung von *P 520* direkt mit

⁹⁸ Die undatierte Handschrift enthält unter der Überschrift „Ciacona von Bach. Andante“ sowohl den Violinpart als auch den Klaviersatz Mendelssohns. Im Manuskript und auf dem Umschlag befinden sich verschiedene spätere handschriftliche Zusätze bibliographischer Art (unter anderem von G. Feder).

⁹⁹ So können durch Rezensionen in der *Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung* etwa Aufführungen des Klavierkonzerts d-Moll BWV 1052 für 1843 und des Konzerts für 3 Klaviere in d-Moll BWV 1063 für 1845 durch Joseph Fischhof belegt werden (vgl. 3. Jahrgang, Nr. 28 vom 7. März 1843, S. 114–115, und 5. Jahrgang, Nr. 34 vom 20. März 1845, S. 134). Fischhofs Interesse an den Bachschen Violinsonaten wird darüber hinaus durch eine Aufführung vom 4. Januar 1846 belegt, bei der er gemeinsam mit dem Geiger Jansa mit großem Erfolg Bachs Sonate h-Moll für Violine und Klavier spielte. (vgl. *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*, 6. Jahrgang, Nr. 3/4 vom 6./8. Januar 1846, S. 12). Die Rezension legt darüber hinaus nahe, daß dies nicht unbedingt die erste Aufführung eines solchen Werkes war.

¹⁰⁰ TBSSt 2/3, S. 134.

¹⁰¹ Heute aufbewahrt unter der Signatur *Ms. M. Deneke Mendelssohn, b. 9*, fol. 153–156. Besonders auffällig für Henschke ist der in die Akkoladenklammer hinein verschnökelte F-Schlüssel.

den Arbeitsabläufen und Aufführungsvorbereitungen Mendelssohns am Leipziger Gewandhaus verbunden werden. Insofern dürfte *P 520* eine direkte Abschrift von Mendelssohns autographischer Vorlage darstellen, die von David als Korrektiv für das Nachstudieren seines Parts herangezogen wurde. Das Fehlen praktischer Eintragungen muß keineswegs gegen diese Verwendung sprechen – entsprechende spieltechnische Folgerungen daraus hätten sich dann in Davids eigener Stimme beziehungsweise auswendig vorgetragener Interpretation niedergeschlagen. Die einzige wirkliche aufführungspraktische Zutat der Quelle sind zwei mit Rotstift eingetragene Kürzungsvermerke; da es sich dabei um besonders schwierige Violinstellen handelt, läßt sich eine Beziehung zu der genannten Studentenaufführung von 1844 nicht ganz von der Hand weisen.

Mit der Handschrift *P 520* haben wir zwar nicht das gesuchte Autograph Mendelssohns vor uns, dafür jedoch ein mit hoher Wahrscheinlichkeit äußerst zuverlässiges Abbild der „Ur-Chaconne“ von 1840/41. Damit unterstreicht die Existenz der von Moser erläuterten Quelle nachdrücklich unsere These, daß das musikalische Material der Begleitung nicht nur seit Herbst 1844, sondern von Anfang an schriftlich fixiert war und im Kreis um Mendelssohn, David und deren Schüler kursierte. Da die Berliner Handschrift nur sehr wenige, aber doch signifikante Unterschiede zur Druckfassung aufweist,¹⁰² ihre Entstehung nach 1847 und damit ihre Abhängigkeit von der gedruckten Ausgabe aus den genannten Gründen aber äußerst unwahrscheinlich ist, können wir nun mit erheblich größerer Sicherheit davon ausgehen, daß die posthum verbreitete gedruckte Version das Klangbild der wegweisenden Aufführungen von 1840 und 1841 im Wesentlichen korrekt wiedergibt.

¹⁰² Einige Beispiele zur Art und (geringen) Anzahl der Abweichungen: So ist in Takt 9 (Buchstabe A im Druck) der d-Moll-Akkord der rechten Hand zu Beginn der Begleitung in der Lesart von *P 520* in Quintlage und vierstimmig gesetzt (in der Druckausgabe dreistimmig in Terzlage). In Takt 31 (7 Takte nach Buchstabe C im Druck) ist der erste Akkord der rechten Hand zweistimmig mit Verdoppelung des Basses (im Druck nur ein einzelnes d'). In Takt 49 (9 Takte nach Buchstabe D im Druck) steht der erste Akkord in hoher Terzlage (gedruckt in Oktavlage). Gelegentlich finden sich abweichende Bogensetzungen und zusätzliche „Sicherheitsakzidentien“ (Takt 67 beziehungsweise 3. Takt nach F). Die Begleitung ab Takt 17 (Buchstabe B) arbeitet mit Doppelpunktierungen (Druckausgabe: einfach punktiert). In Takt 56 (1 Takt vor E im Druck) fehlt in der Handschrift ein Pausenzeichen für die Mittelstimmen der rechten Hand und im folgenden Takt „fehlt“ gegenüber dem Druck das forte. Gesetzt die Annahme, die Abschrift sei doch nach dem Druck dem fertigt: warum hätte ein so akkurater Kopist wie Henschke auf so engem Raum gleich zwei Fehler machen sollen? Es spricht also auch von dieser Seite aus alles dafür, daß die geringen Abweichungen der Druckfassung nach Anfertigung der Abschrift Henschkes – vermutlich tatsächlich in Vorbereitung des Druckes – vorgenommen wurden.

Die von Moser dargestellte und nunmehr quellenmäßig ebenfalls plausibel gemachte Vorgeschichte der Aufführungen zeigt aber auch, daß bei der Frage nach dem Entstehungszusammenhang der romantischen Klavierbegleitungen aufführungspraktische Überlegungen nicht zugunsten rezeptionsästhetischer Ansätze unterbewertet werden dürfen. Neben der konzertgemäßen Einkleidung der Stücke im Sinne einer „didaktischen“ Hinleitung zu Bach werden die Unterstützung des Solisten und – wie am Beispiel des Preludio gezeigt – die kompositionstechnische Auseinandersetzung mit Bach als weitere, gleichberechtigte Motive der Bearbeitungspraxis Mendelssohns mehr und mehr kenntlich.



Notenbeispiele

Beispiel 1a

10 VI. 1
Vla.

VI. 1,2

Beispiel 1b

10

p

Beispiel 2 a

39 VI. 1,2
Vla.

Beispiel 2 b

39

f

Beispiel 3a

94 VI. 1,2
Vla.

97

Beispiel 3b

94

Beispiel 4

39

Beispiel 5

94

Beispiel 6a

60 VI. 1
Vla.

VI. 1,2

Beispiel 6b

60

Beispiel 7a

17 Trp. 1-3

Pk.

VI. 1,2

Vla.

Beispiel 7b

17

f

Beispiel 8a

33 Vl. 1,2
Vla.

6 5 7 # 6 6 5

36

7 # 6 5 # 6 5

Beispiel 8b

33

cresc.

Beispiel 9a

105 VI. 1,2
Vla.

7 6# 7 5/3

108

7 6 6 # 6 5#

Beispiel 9b

105

p

Beispiel 10a

7 Trp. 1-3

Pk.

VI. 1,2
Vla.

Musical score for Example 10a, measures 7-8. The score includes staves for Trp. 1-3, Pk., VI. 1,2, Vla., and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Beispiel 10b

7

Musical score for Example 10b, measures 7-8. The score shows piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Beispiel 11a

9 Trp. 1-3

Pk.

VI. 1,2
Vla.

Musical score for Example 11a, measures 9-10. The score includes staves for Trp. 1-3, Pk., VI. 1,2, Vla., and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Beispiel 11b

9

Musical score for Example 11b, measures 9-10. The score shows piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Beispiel 12a

Musical score for Beispiel 12a, measures 13-15. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), and Piano. Measure 13 shows the Violin 1 and 2 parts with eighth-note patterns and accents, while the Piano part has a whole note chord. Measures 14 and 15 continue the Violin parts with eighth-note patterns and accents, and the Piano part has a whole note chord.

Musical score for Beispiel 12a, measures 16-17. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), and Piano. Measure 16 shows the Violin 1 and 2 parts with eighth-note patterns and accents, while the Piano part has a whole note chord. Measure 17 shows the Violin 1 and 2 parts with eighth-note patterns and accents, and the Piano part has a whole note chord.

Beispiel 12b

Musical score for Beispiel 12b, measures 13-17. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features two staves: Violin 1 (VI. 1) and Piano. Measure 13 shows the Violin 1 part with eighth-note patterns and accents, while the Piano part has a whole note chord. Measures 14, 15, and 16 show the Violin 1 part with eighth-note patterns and accents, and the Piano part has a whole note chord. Measure 17 shows the Violin 1 part with eighth-note patterns and accents, and the Piano part has a whole note chord.

Beispiel 13

Musical score for Beispiel 13, measures 9-10. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features two staves: Violin 1 (VI. 1) and Piano. Measure 9 shows the Violin 1 part with eighth-note patterns and accents, while the Piano part has a whole note chord. Measure 10 shows the Violin 1 part with eighth-note patterns and accents, and the Piano part has a whole note chord.

Beispiel 14a

29 Trp. 1-3

Trp. 1-3
Pk.
VI. 1,2
Vla.
7#

32

7# 6 7# 6

35

6 5 7#

Beispiel 14b

29

35

cresc.

Beispiel 15 a

17

Trp. 1-3

Pk.

Vi. 1,2

Vla.

20

Musical score for measures 20-22. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves: two for the vocal line (treble and bass clefs) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line features a melody of eighth notes with rests. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with fingerings 6/4, 5/4, and 5/4.

23

Musical score for measures 23-25. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves: two for the vocal line (treble and bass clefs) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line features a melody of eighth notes with rests. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with fingerings 6/4 and 9.

26

Musical score for measures 26-28. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves: two for the vocal line (treble and bass clefs) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line features a melody of eighth notes with rests. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with fingerings 8, 6/4, and 7/4/2.

Beispiel 15b

17

Musical notation for measures 17-20. The right hand plays a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4-E4-G4-A4-B4-C5.

21

diminuendo

Musical notation for measures 21-24. The right hand plays a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4-E4-G4-A4-B4-C5.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand plays a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4-E4-G4-A4-B4-C5.

29

pp

Musical notation for measures 29-32. The right hand plays a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4-E4-G4-A4-B4-C5.

Beispiel 16

99

p

Musical notation for measures 99-101. The right hand plays a sequence of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: C4-E4-G4-A4-B4-C5.

Beispiel 17a

130

VI. 1

VI. 2

Vla.

8 7 6 4 5 3 6

Beispiel 17b

130

f

f

Preludium v. J. S. Bach.

10849

Klavierschl. von F. Mendelssohn B.

All.^o

Joseph Joachim-Nachlaß

Felix Mendelssohn Bartholdy, Klavierbegleitung zum Preludio in E-Dur für Violine solo (BWV 1006/1), Abschrift von Paul David (1840–1932).

– Universität der Künste Berlin, Bibliothek, Handschriftenbestand,
Mus. ms. 10849 (Nachlaß Joachim), Seite 1.