# DAS BACH-BUCH

## für Klavierspieler

zusammengestellt von

WALDEMAR WOEHL

Mit einem Anhang über die Ornamentik

24. Tausend

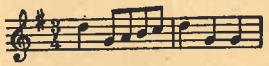
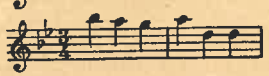
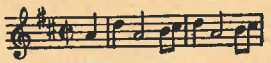
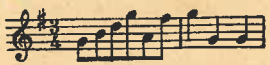
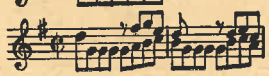
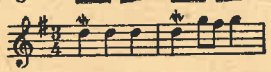
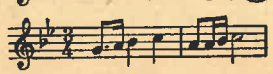
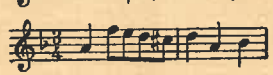
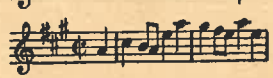
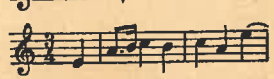
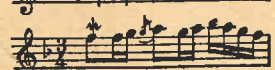
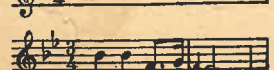
1952

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL

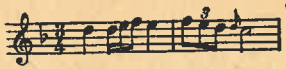
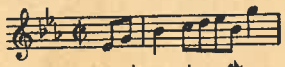
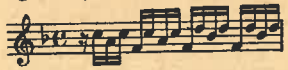
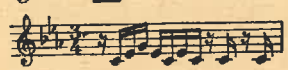
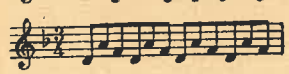
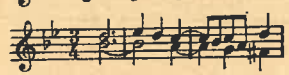
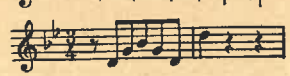
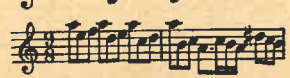
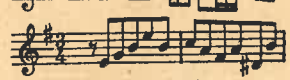
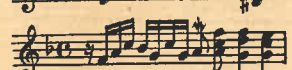
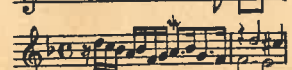
# Inhaltsverzeichnis.


Seite

Vorwort ..... 2

1. Menuett I G  4
2. Menuett II g  5
3. Marsch D  6
4. Musette D 7
5. Menuett G  8
6. Marsch G  10
7. Menuett G  11
8. Menuett g 12
9. Polonäse g  13
10. Menuett d  14
11. Bourrée A  15
12. Menuett a  16
13. Menuett c 17
14. Polonäse F  18
15. Menuett B  19

Seite

16. Menuett F  20
17. Marsch Es  22
18. C 24
19. C 26
20. F  26
21. c  28
22. d  30
23. g (Menuett)  32
24. g  32
25. a  34
26. e  35
27. F  36
28. d  38
29. D 38

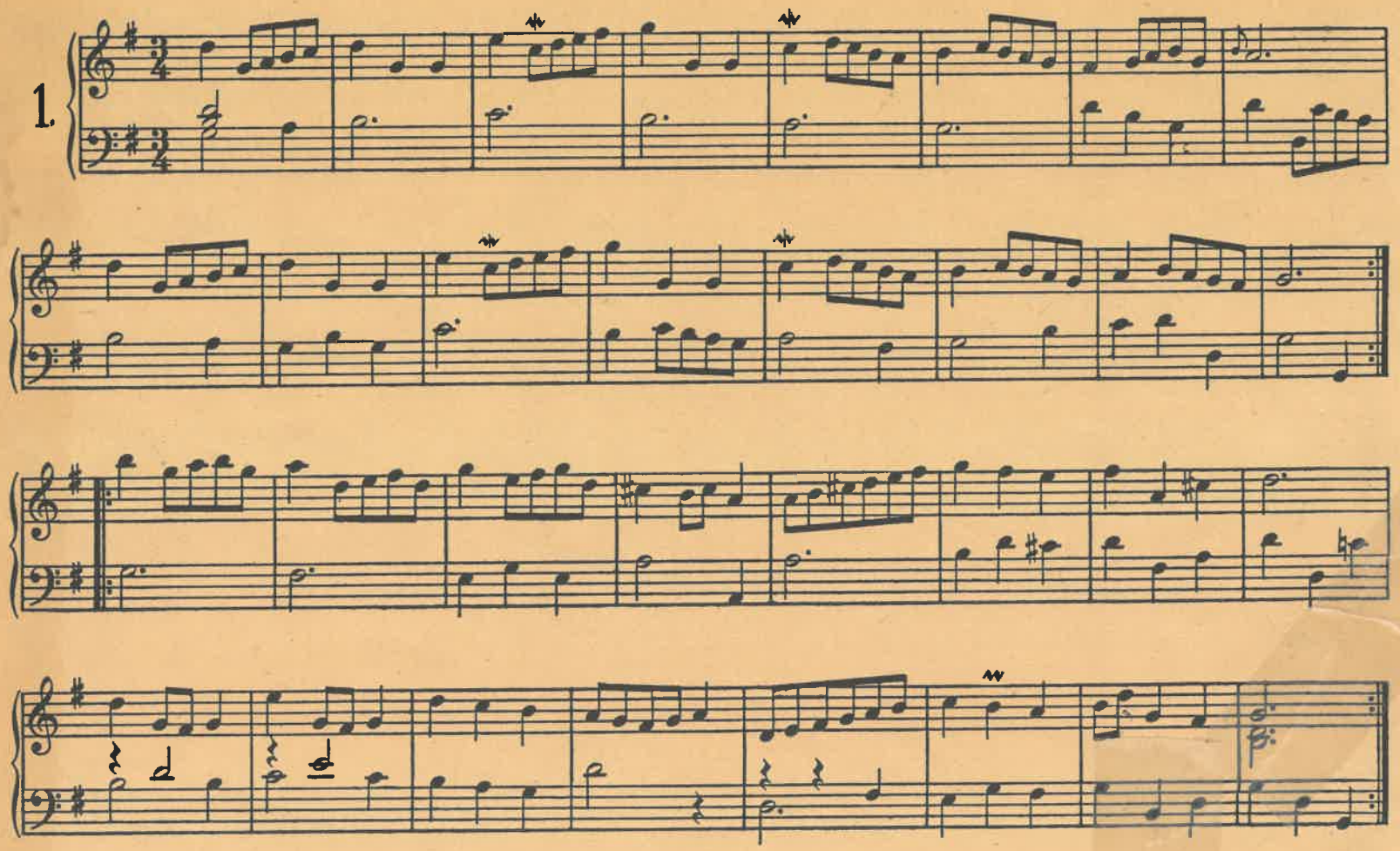
Zur Ausführung der Ornamente ..... 40

Bemerkungen ..... 43


Die Nummern 7 und 8 sind dem „Klavierbüchlein für Friedemann Bach" entnommen, die Nummern 18–29 sind die „12 kleinen Präludien oder Übungen für Anfänger," Nr. 11 entstammt einer unter Bachs Namen überlieferten Suite; die übrigen Stücke sind aus dem „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach."

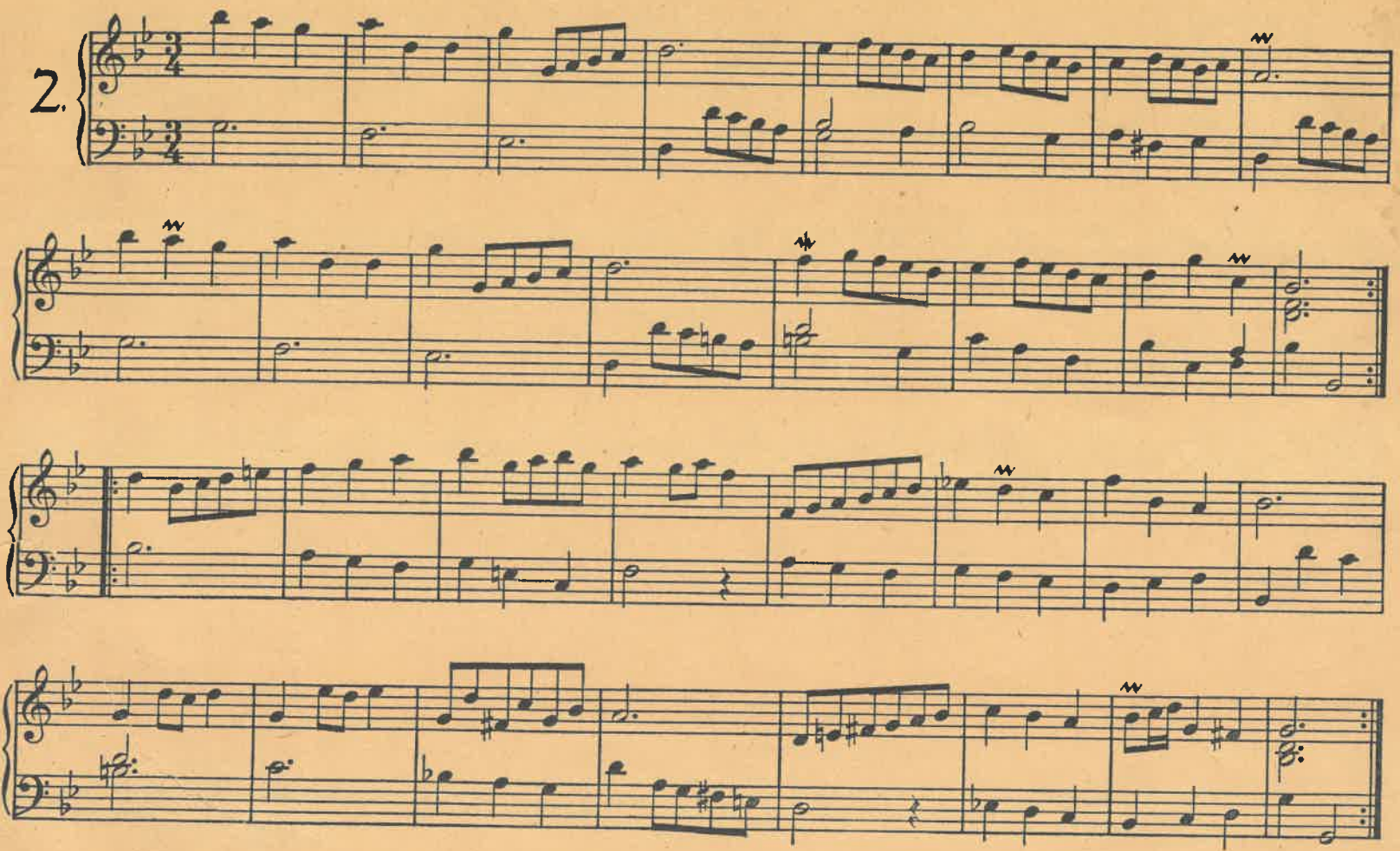
(Vergl. noch die Bemerkungen S. 43).

# Menuett I.



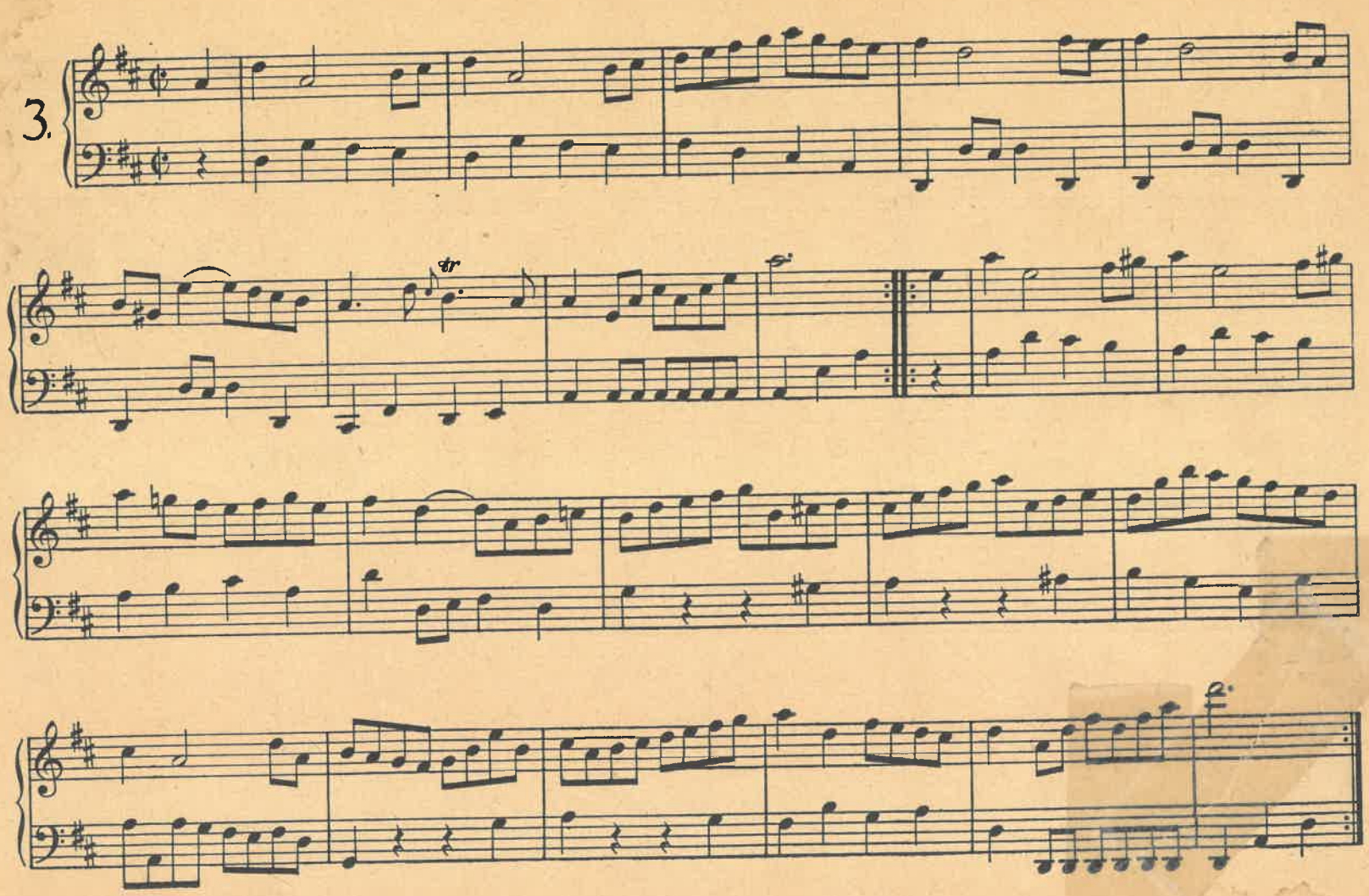
# Menuett II.

2.



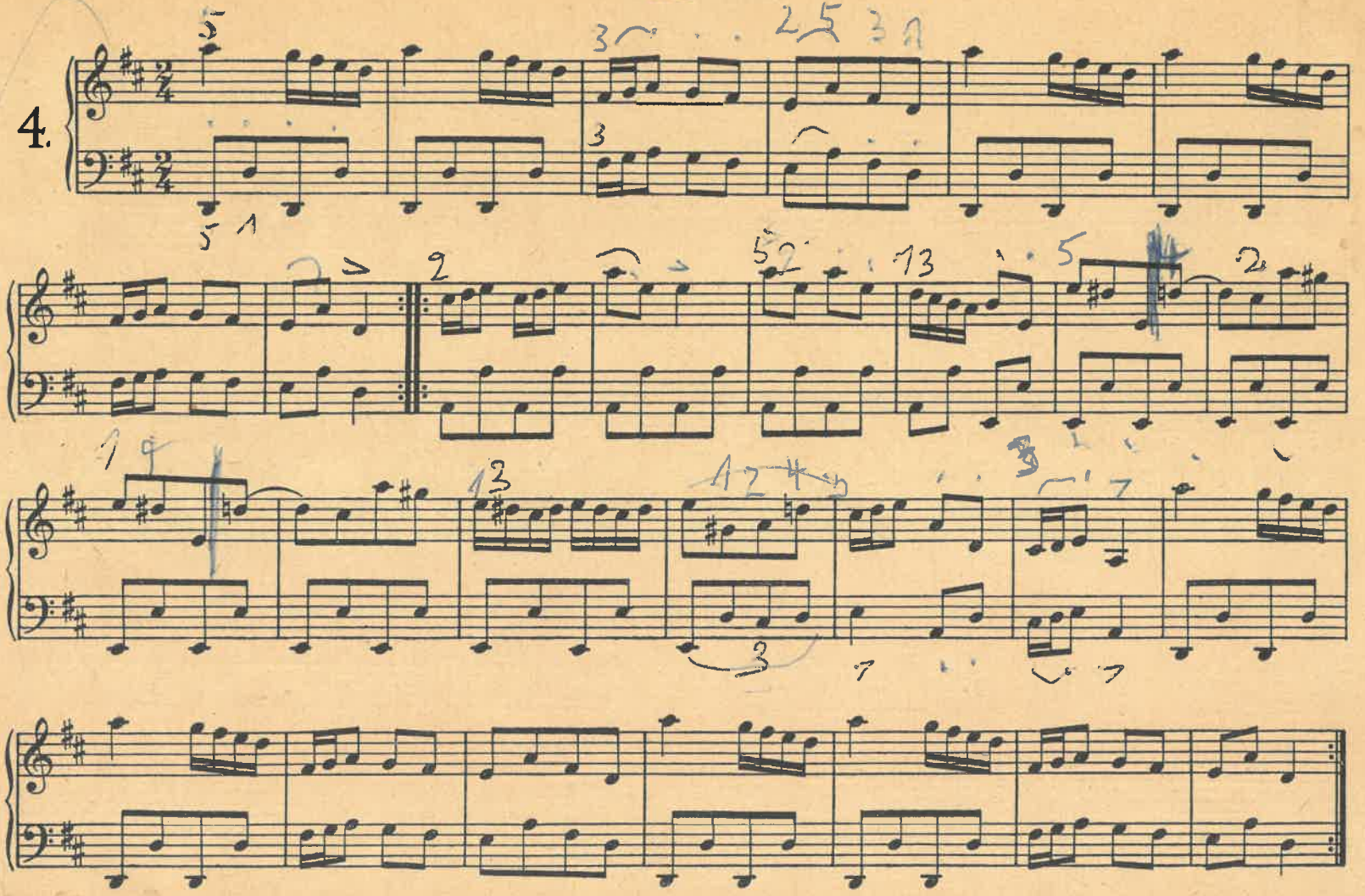
# Marsch.

3.



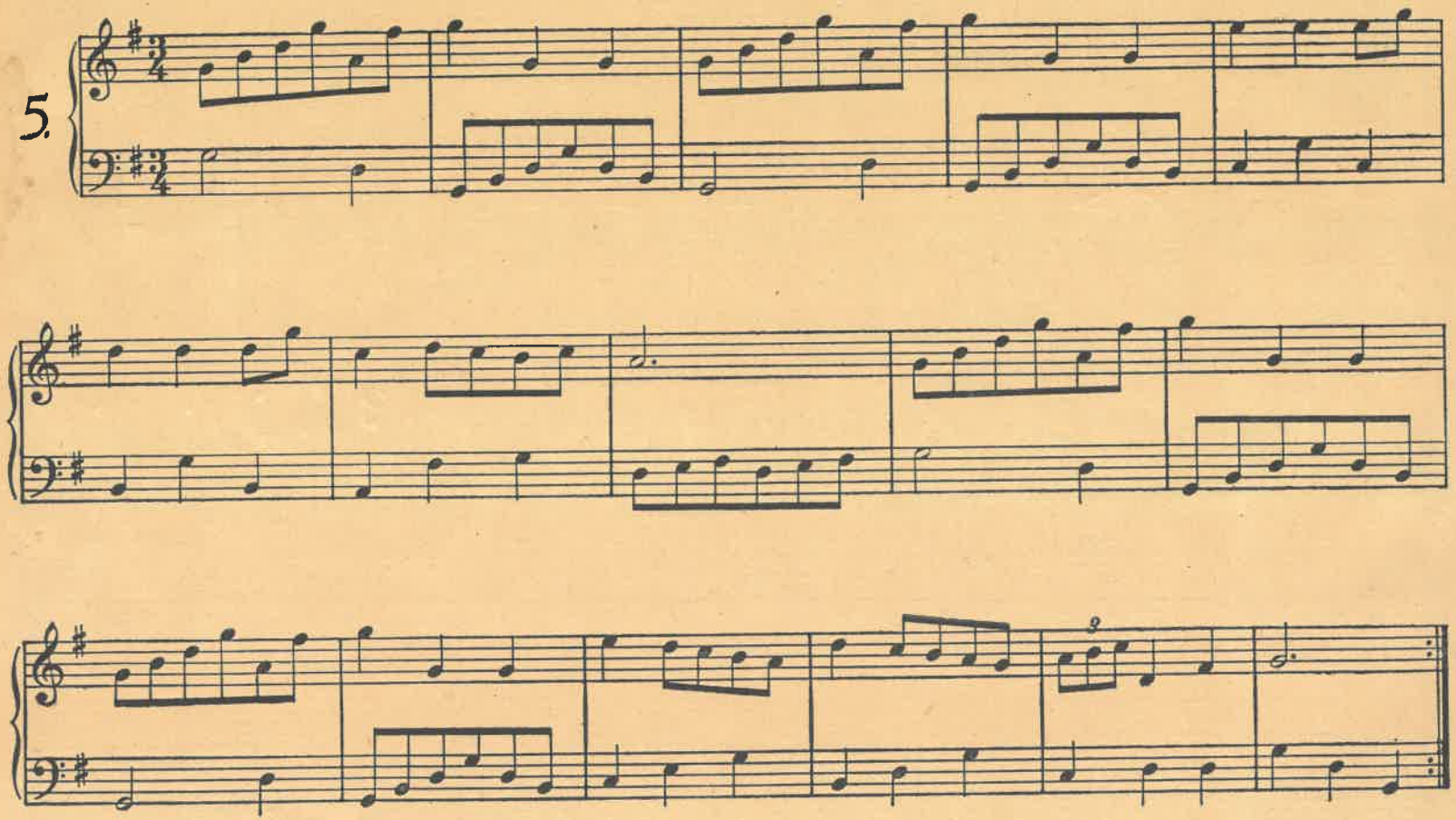
# Musette.

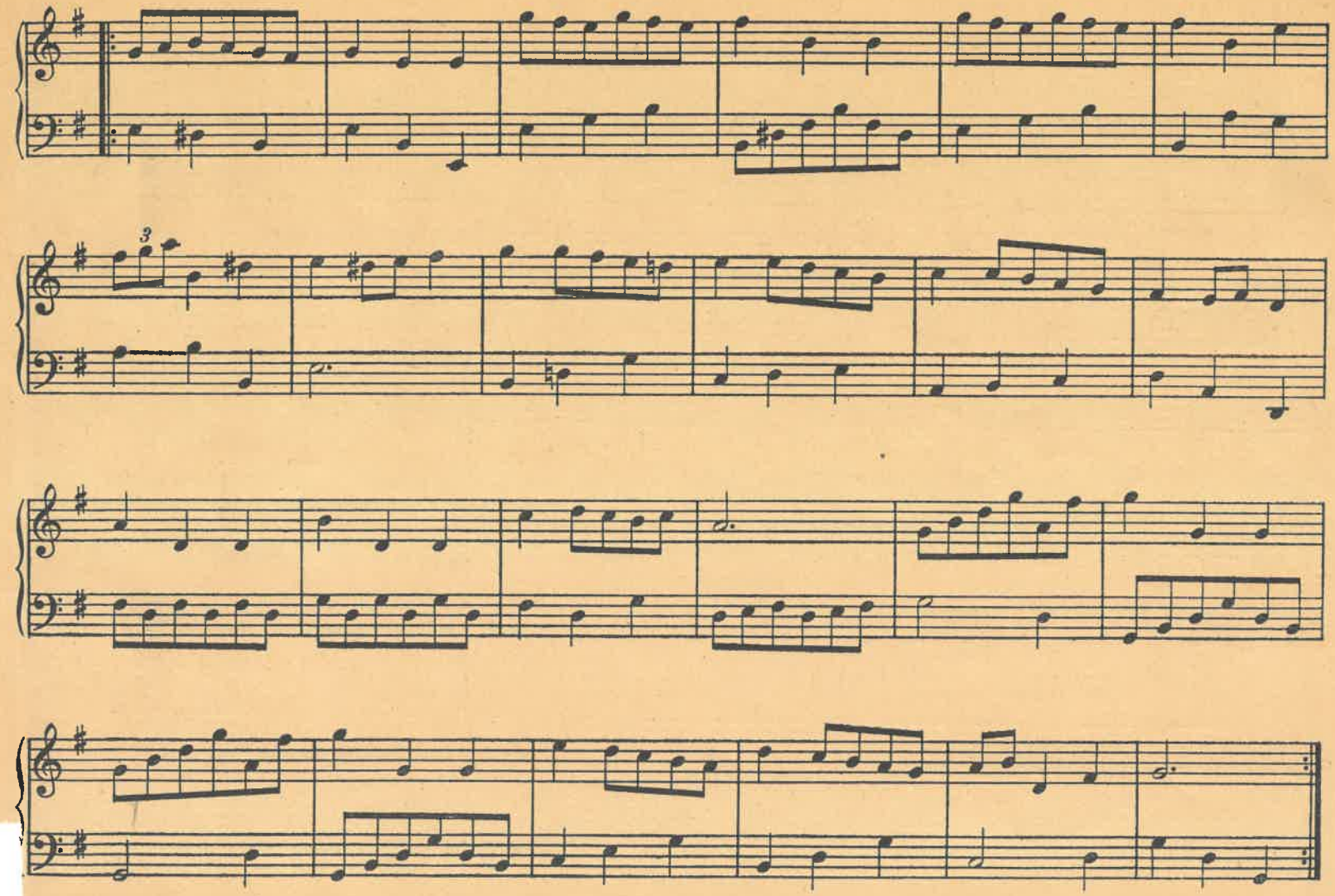
4.



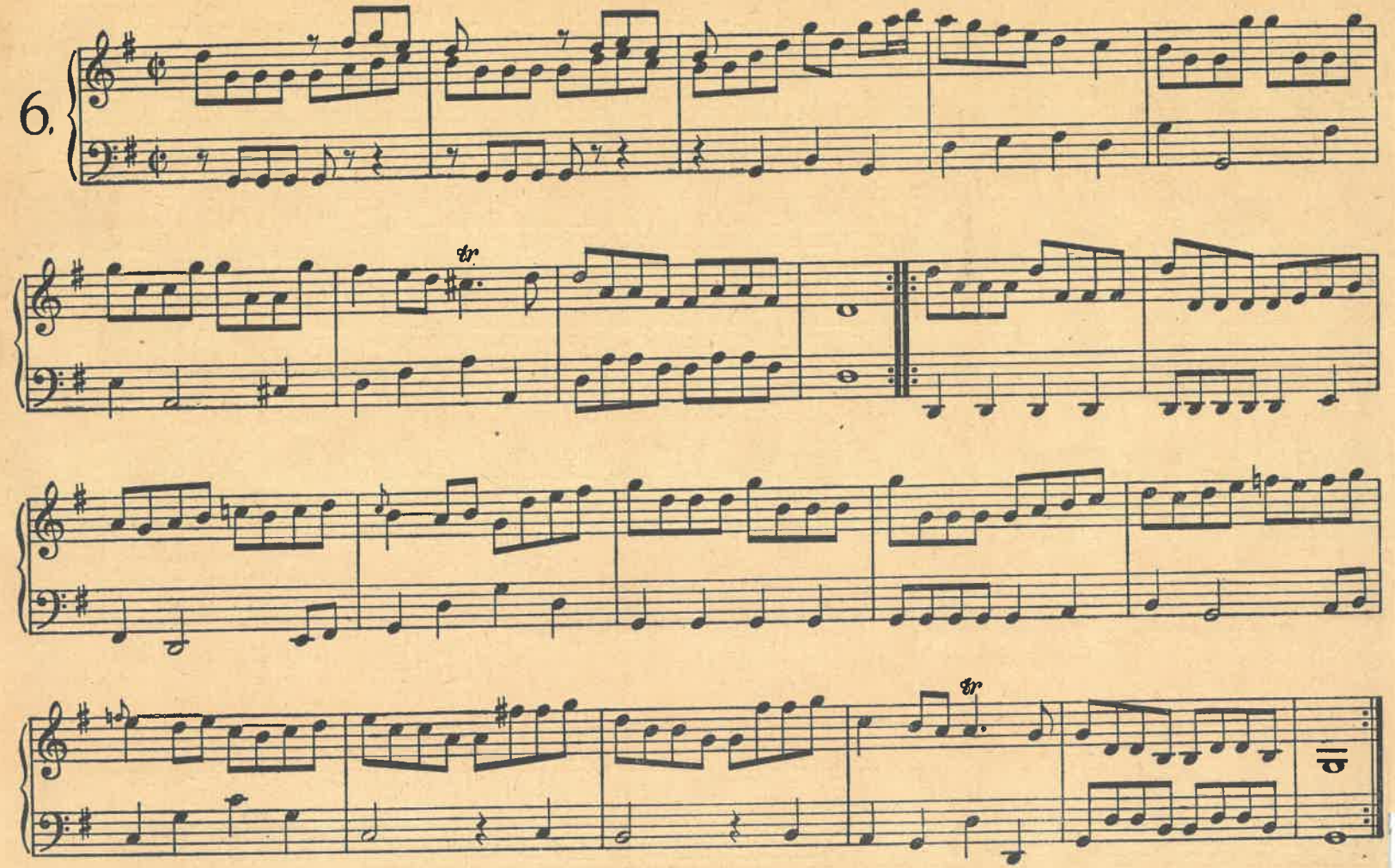
# Menuett.

5.



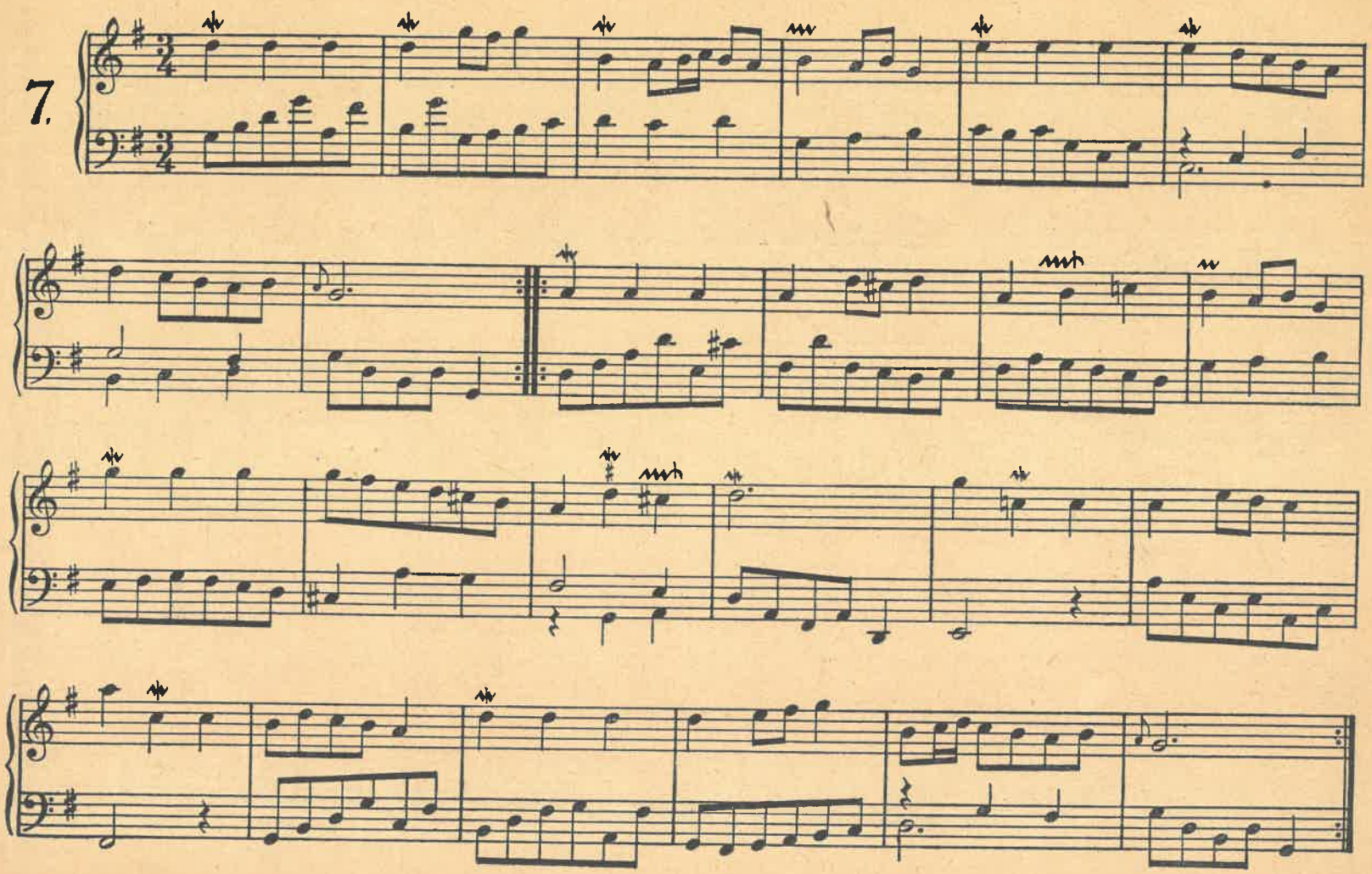

3

# Marsch.



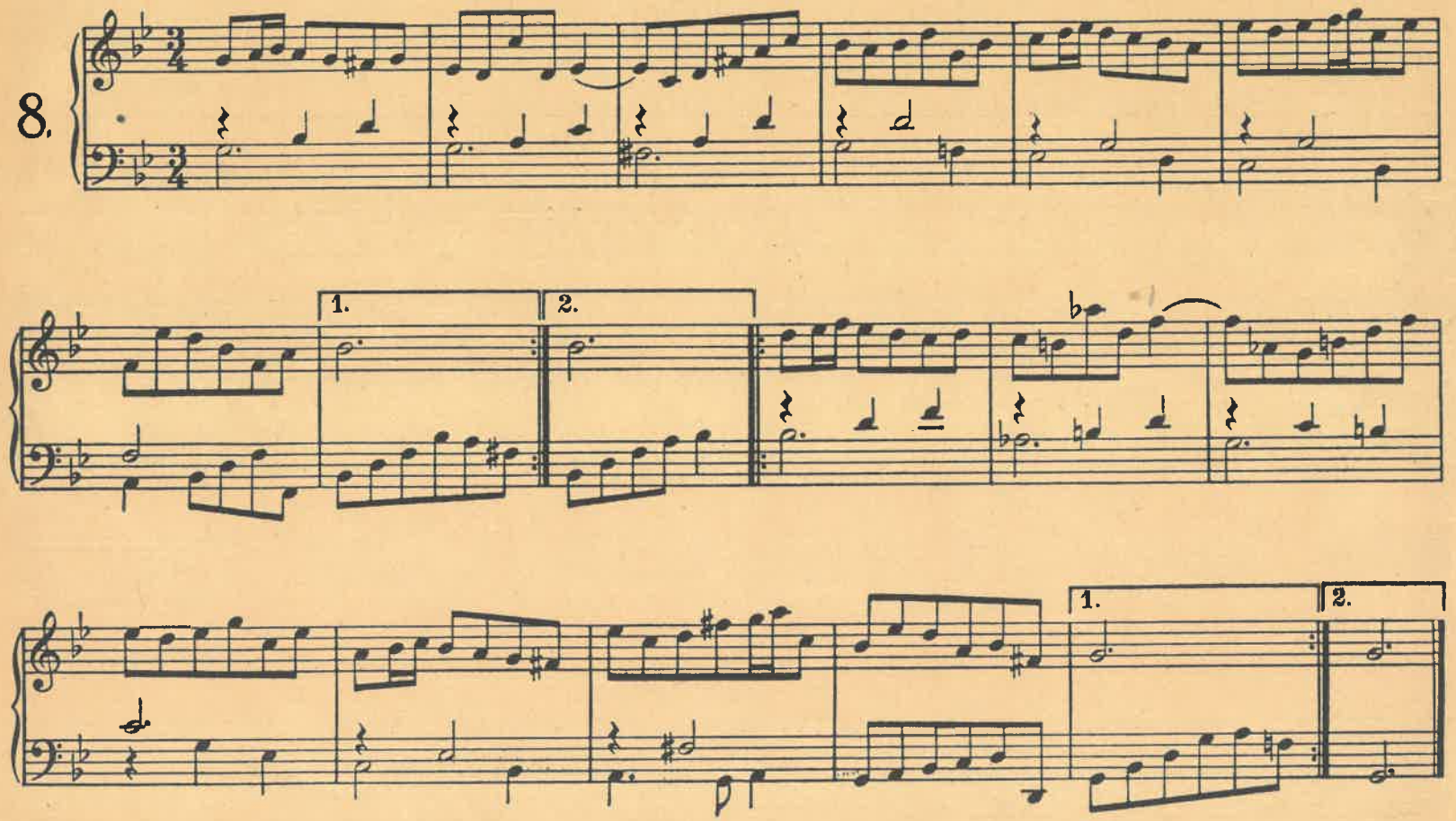
# Menuett.

7.

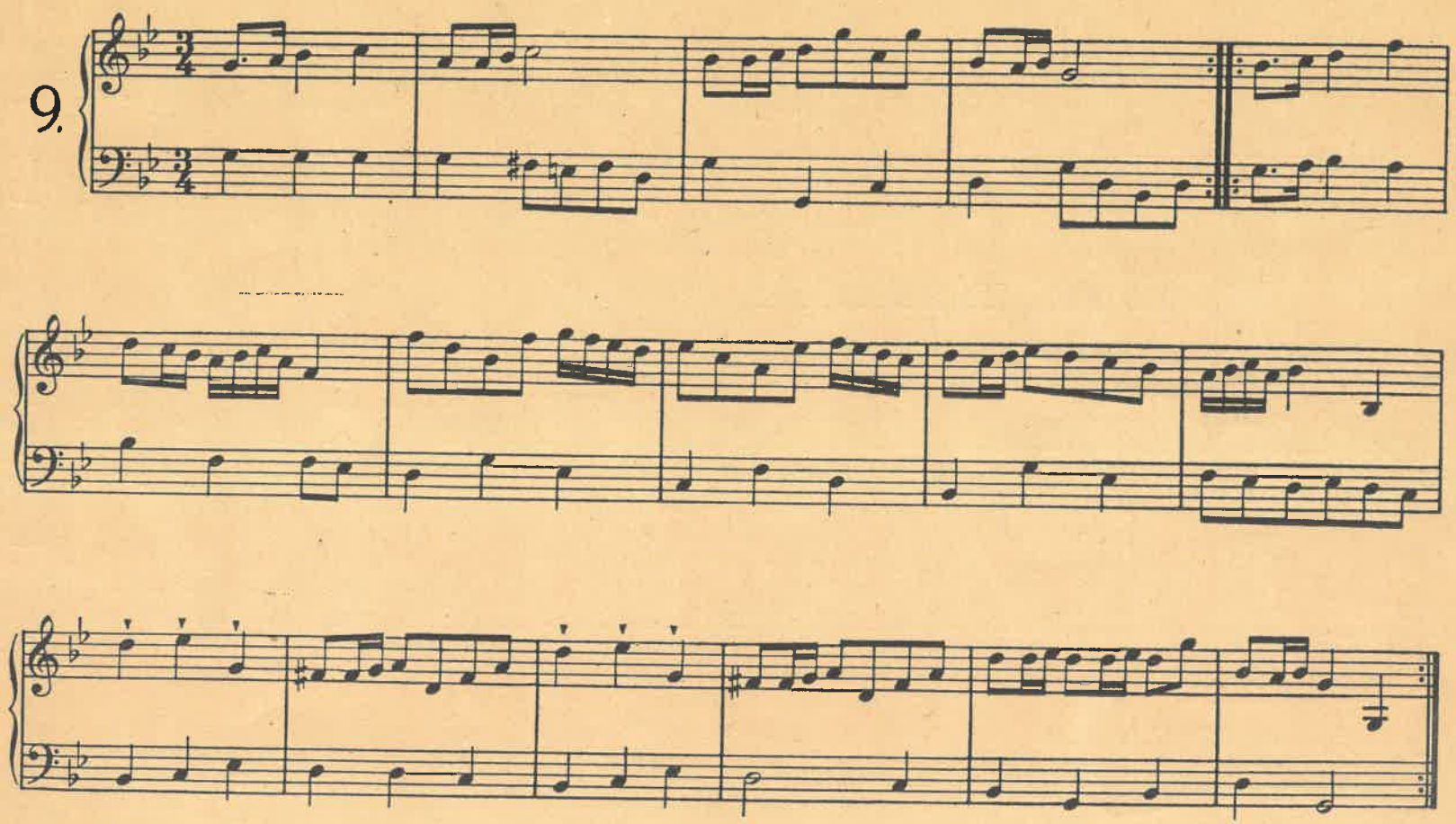


# Menuett.

8.

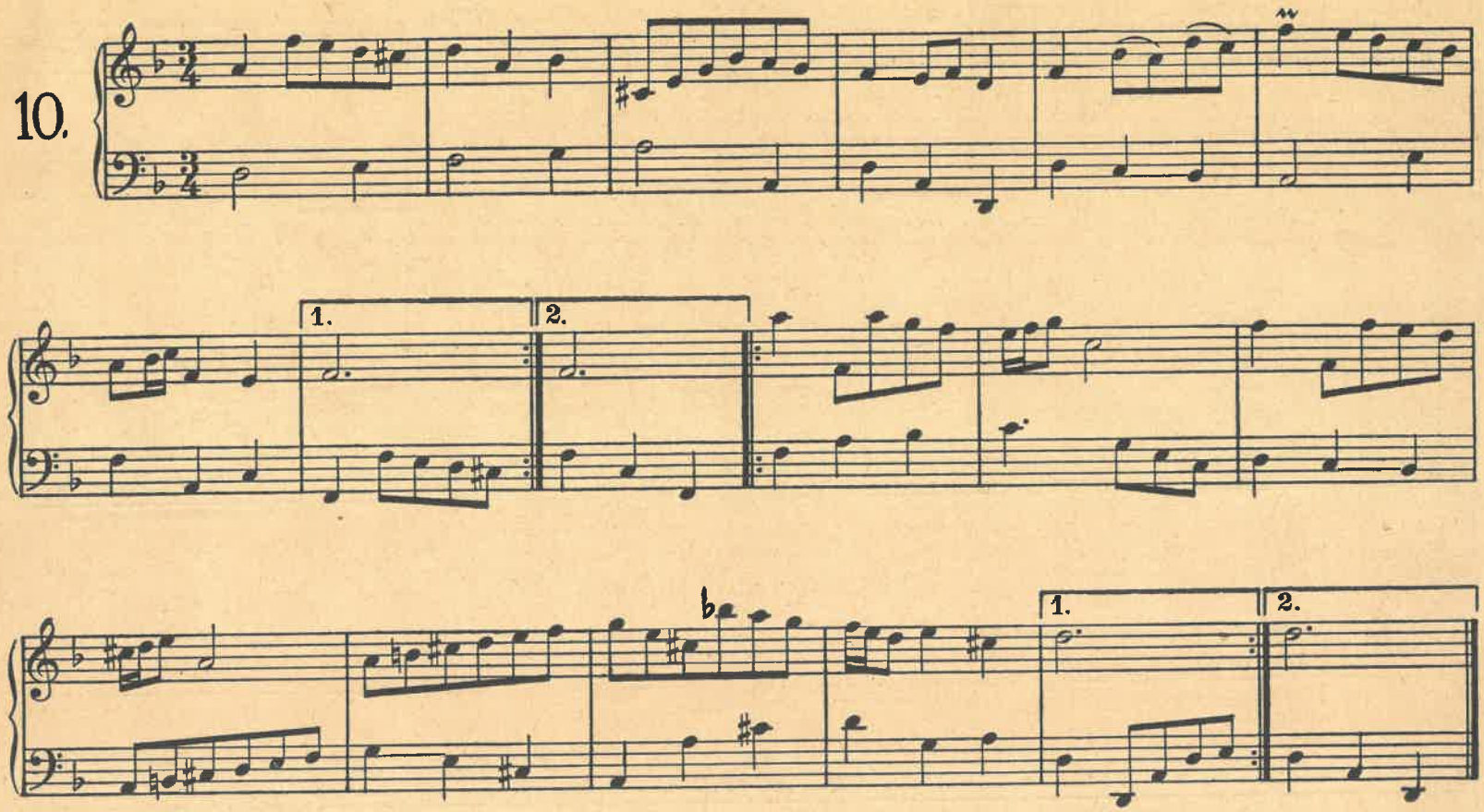


# Polonäse.



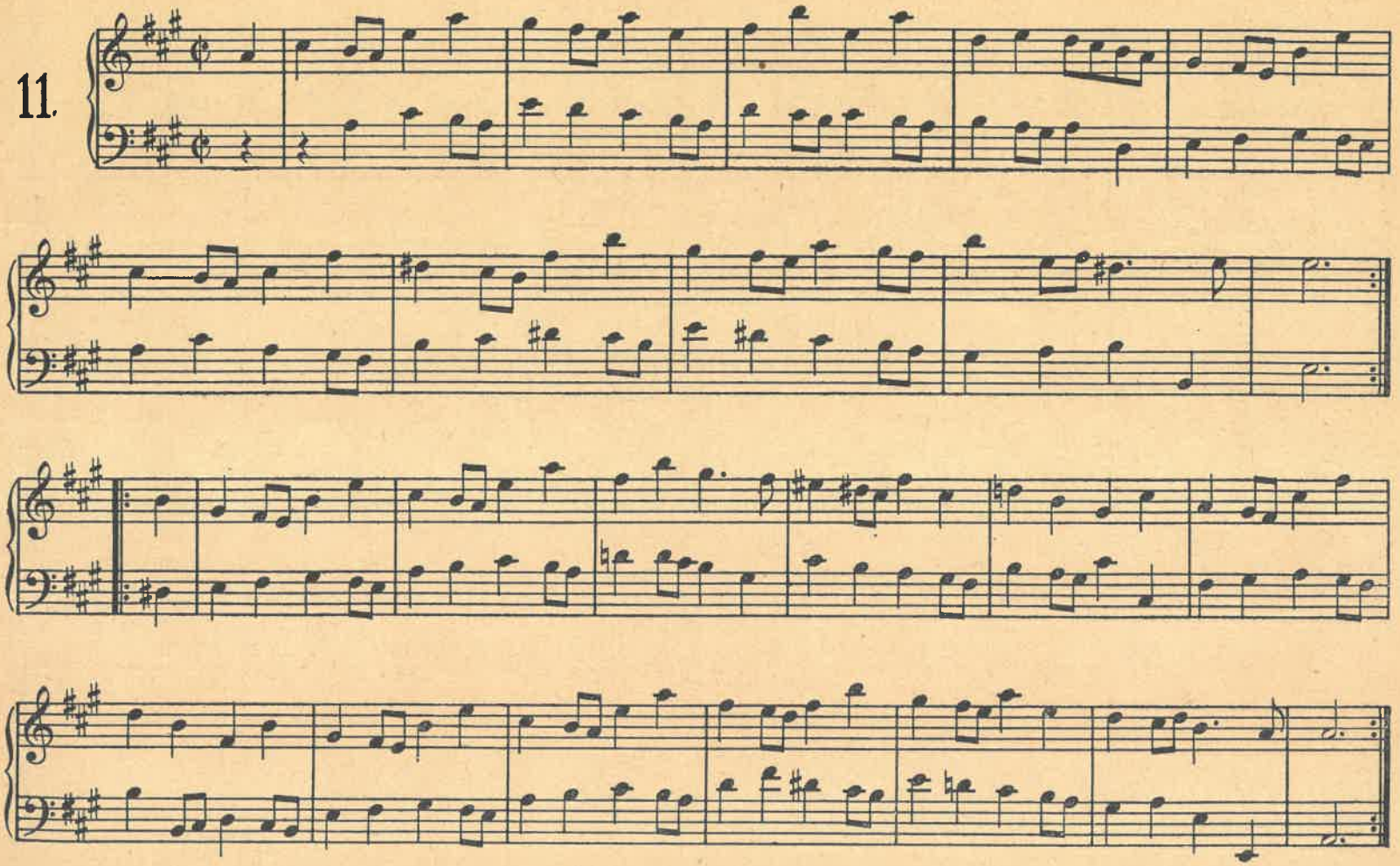
# Menuett.

10.



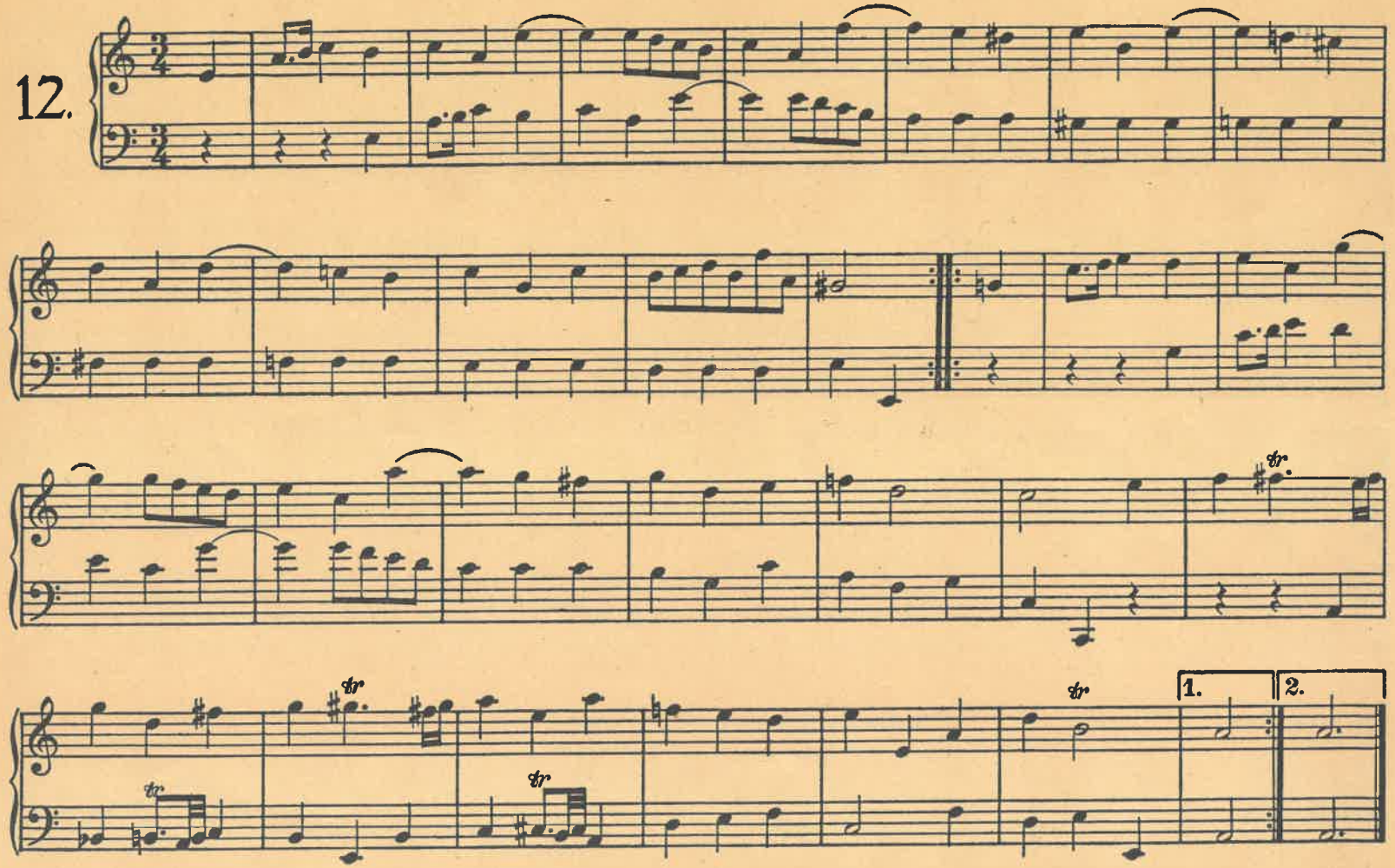
# Bourée.

11.



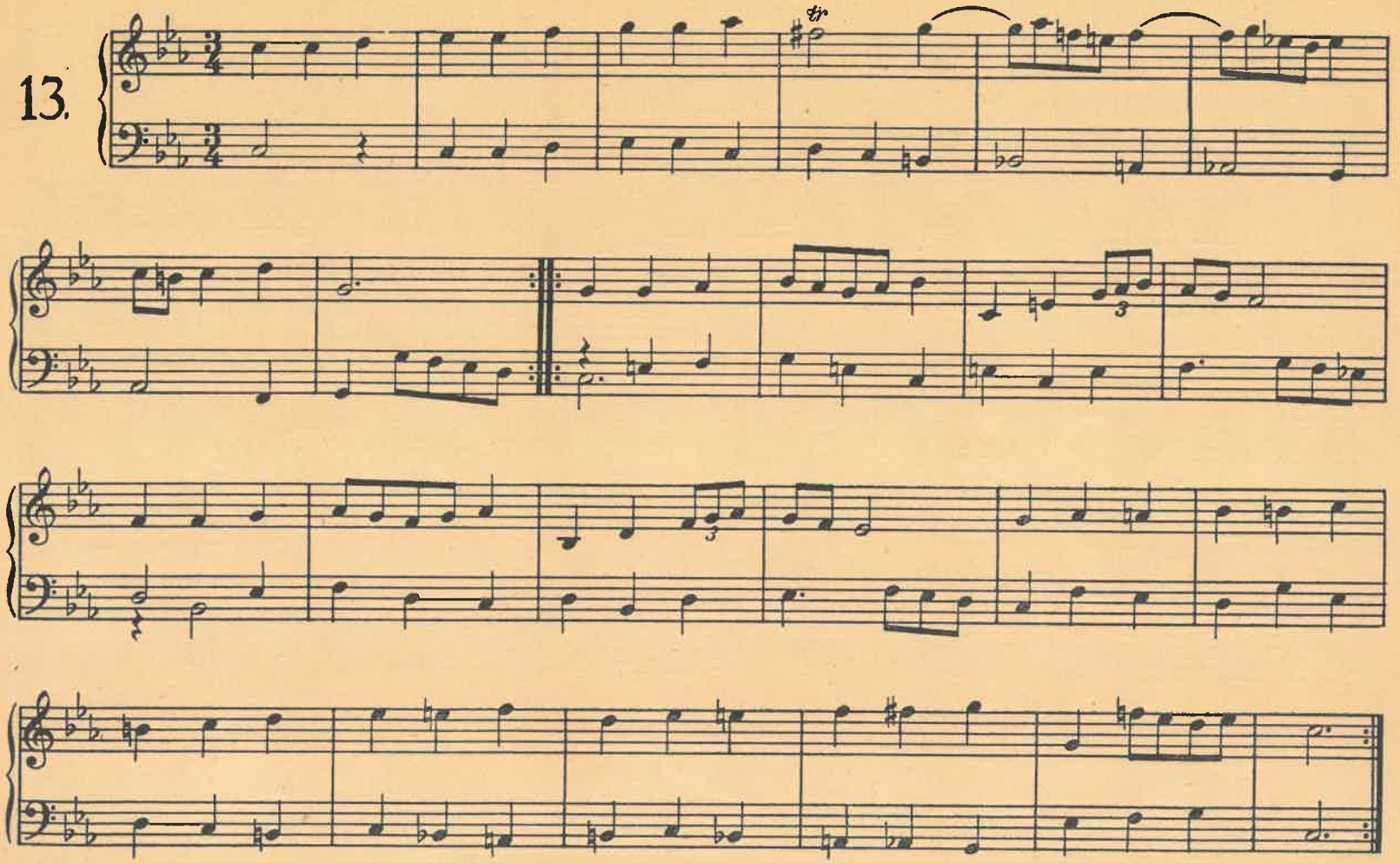
# Menuett.

12.

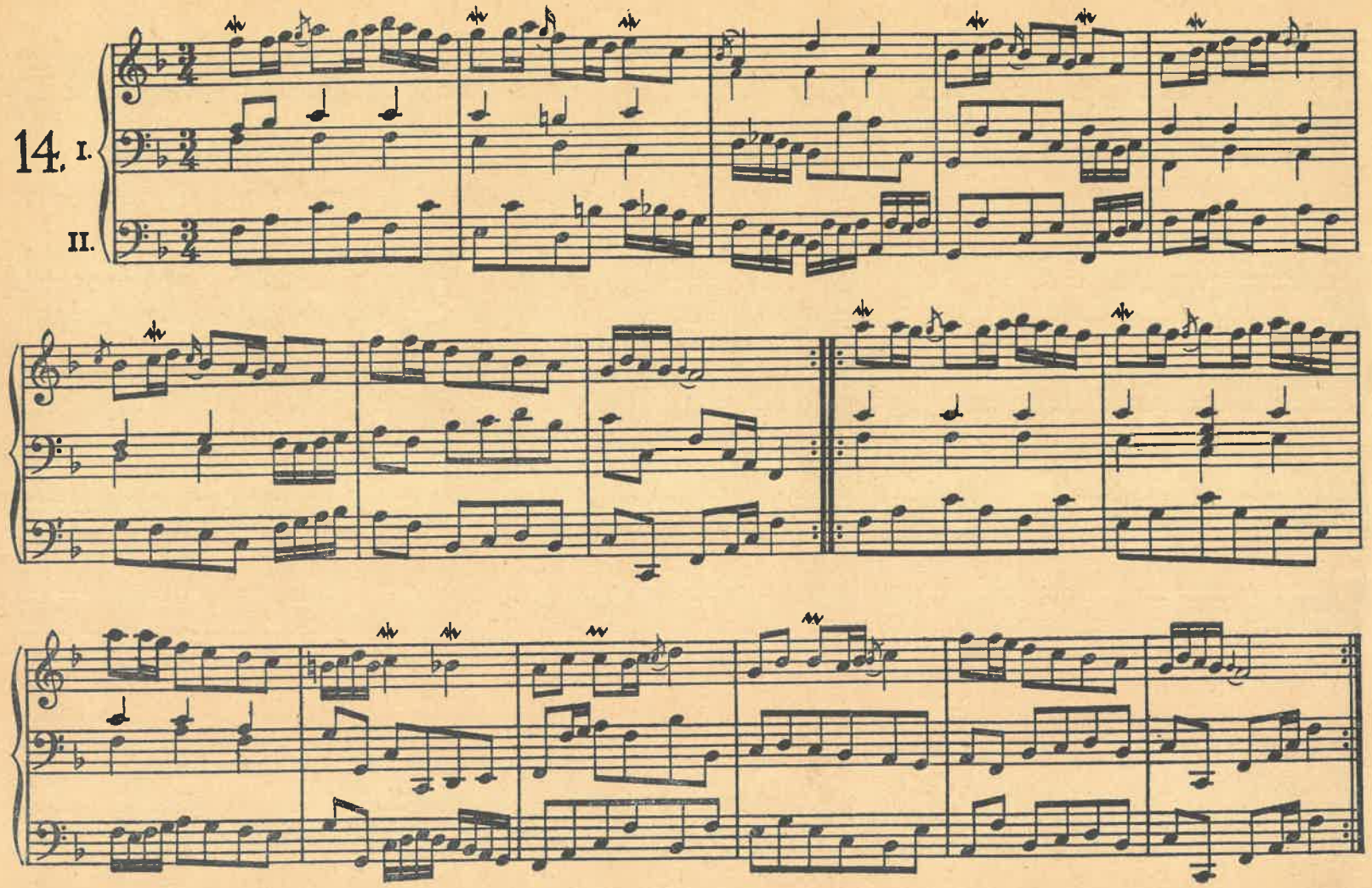


# Menuett.

13.

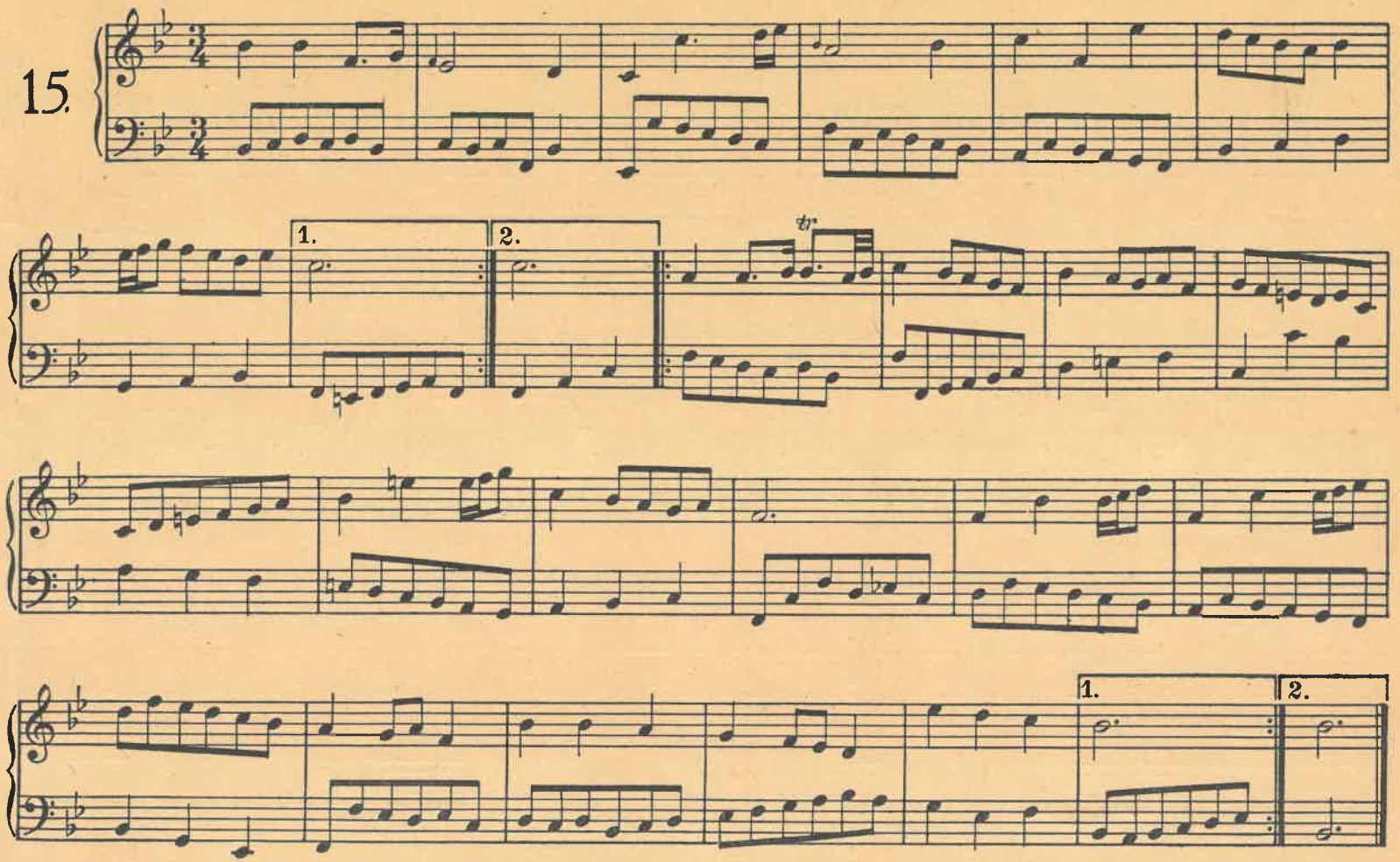


# Polonäse.



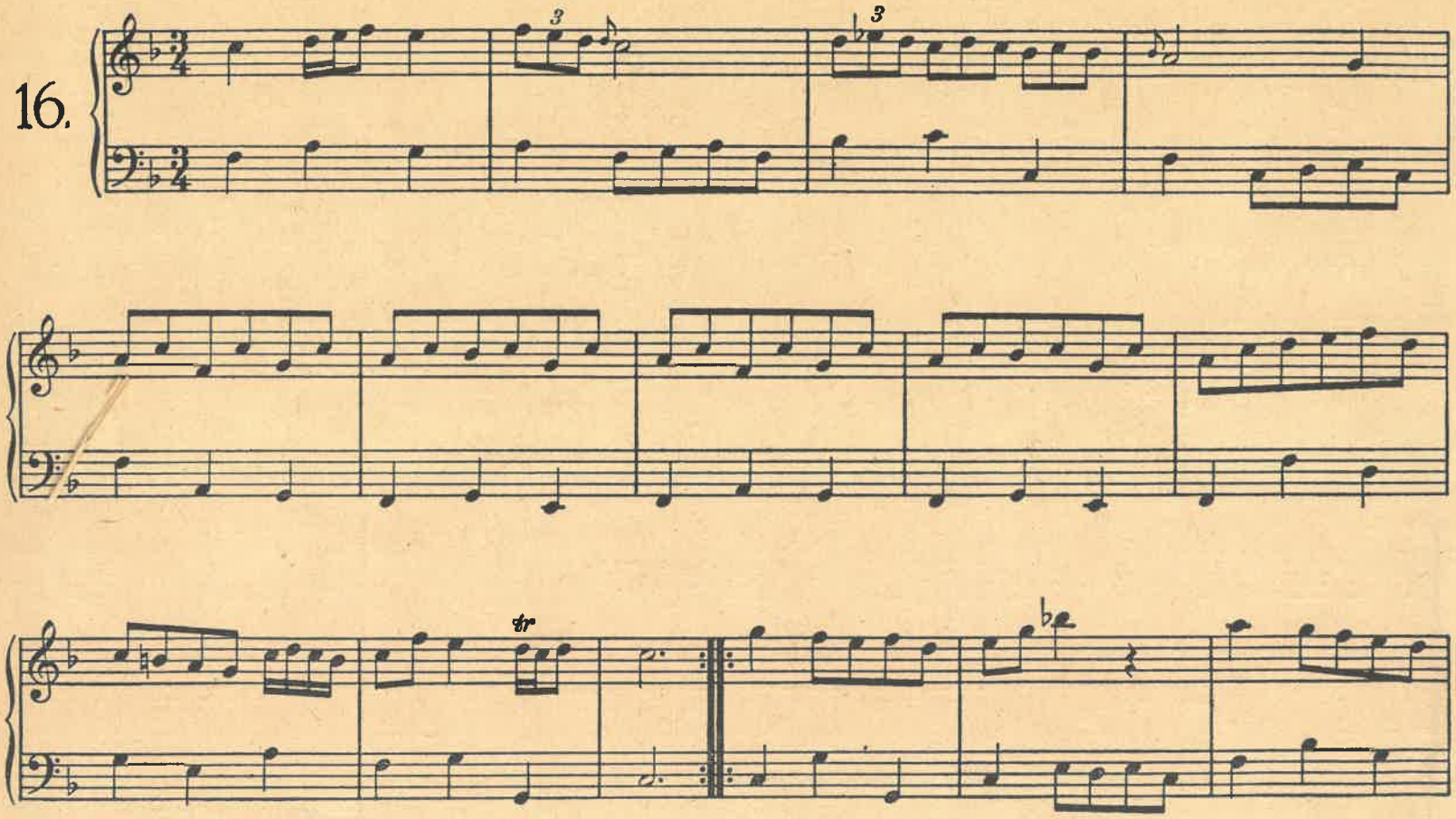
# Menuett.

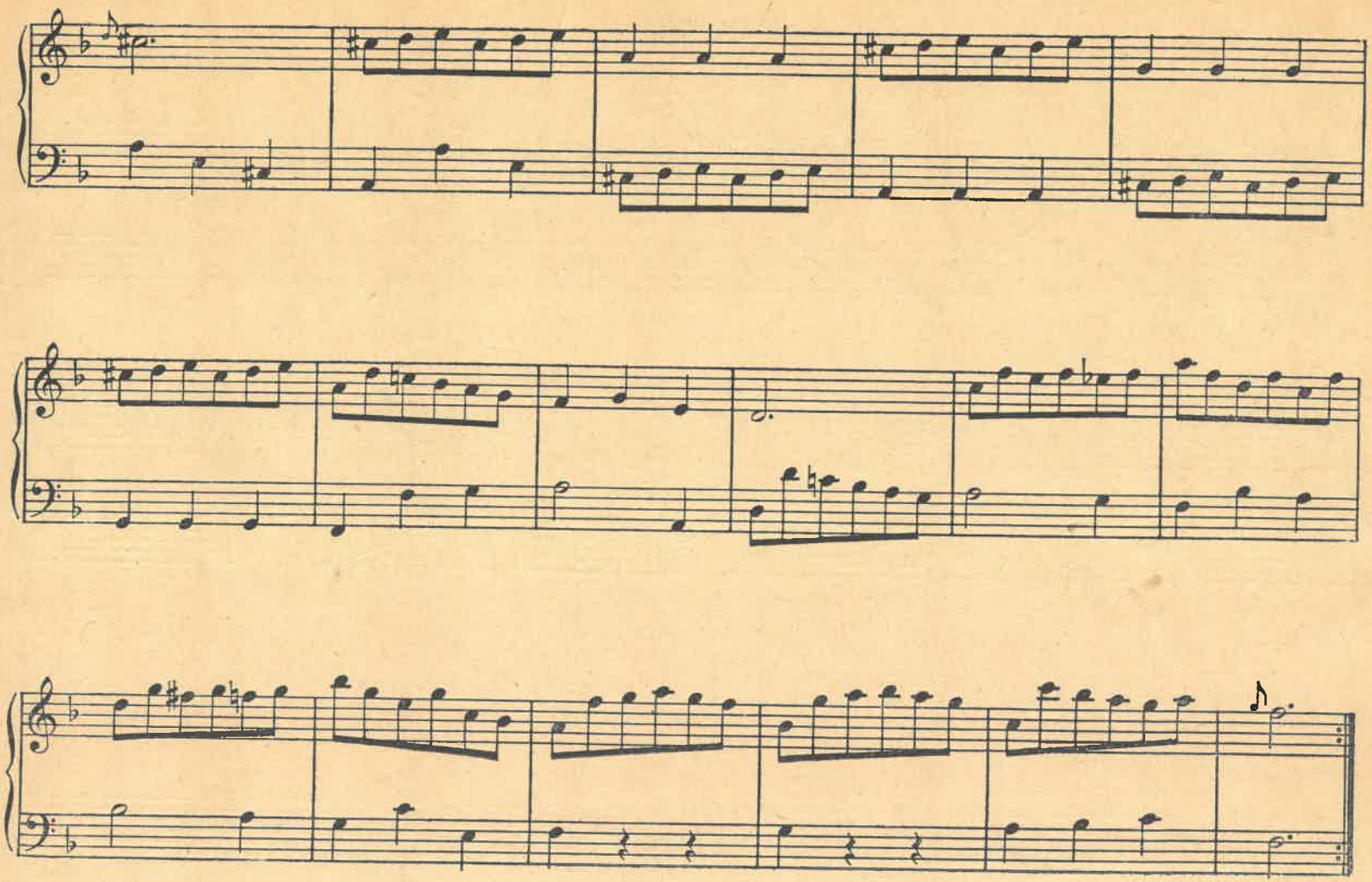
15.



# Menuett.

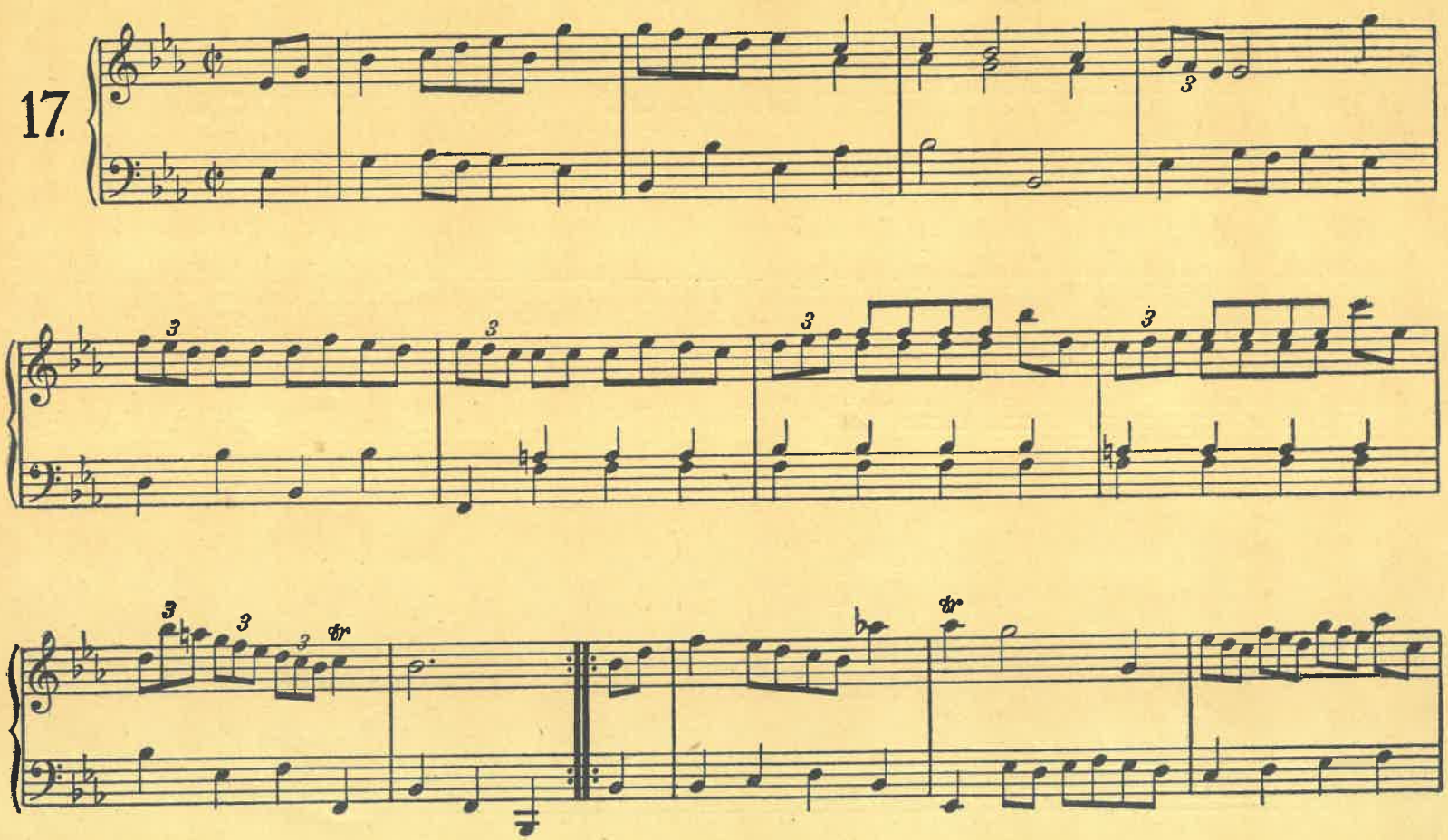
16.

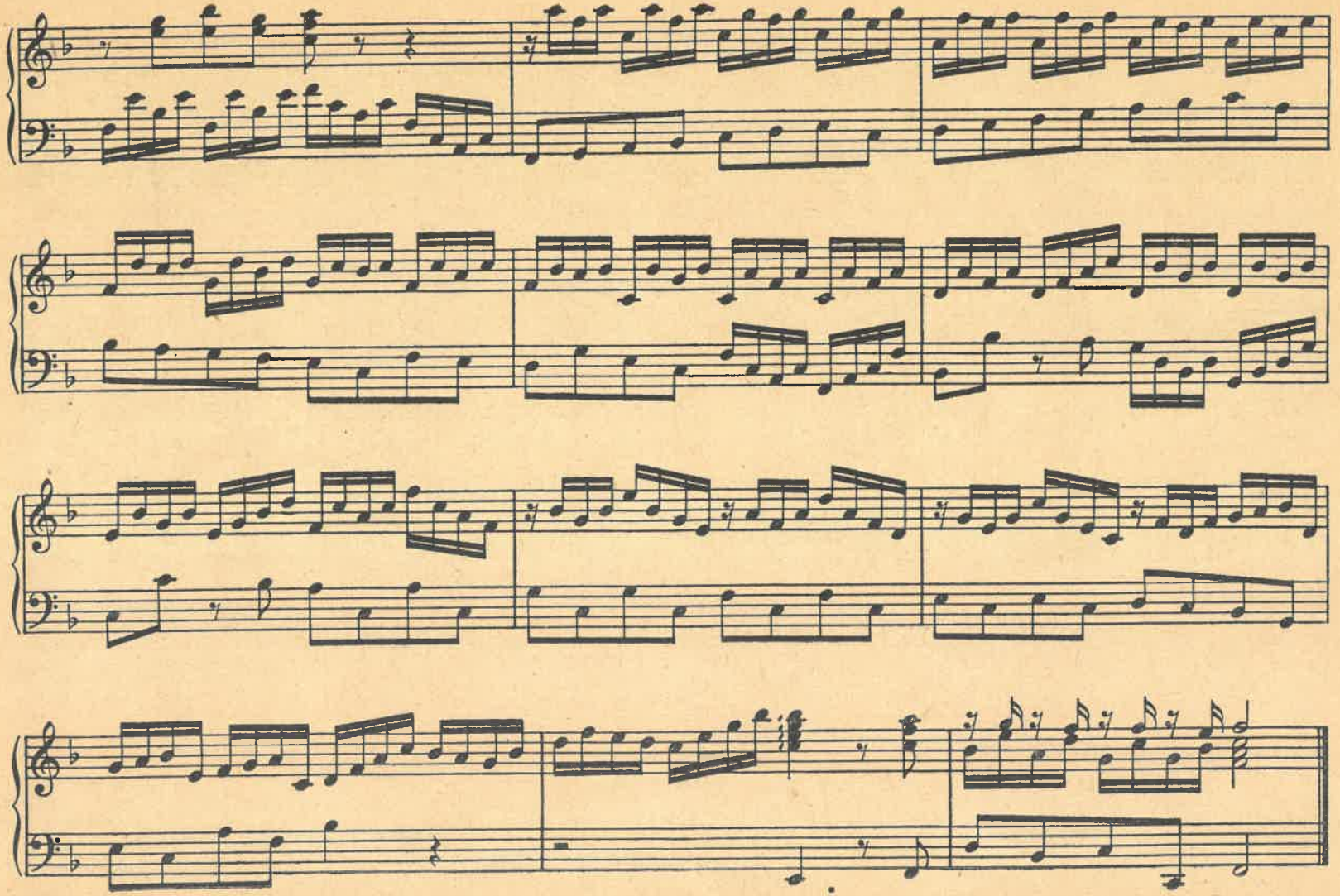




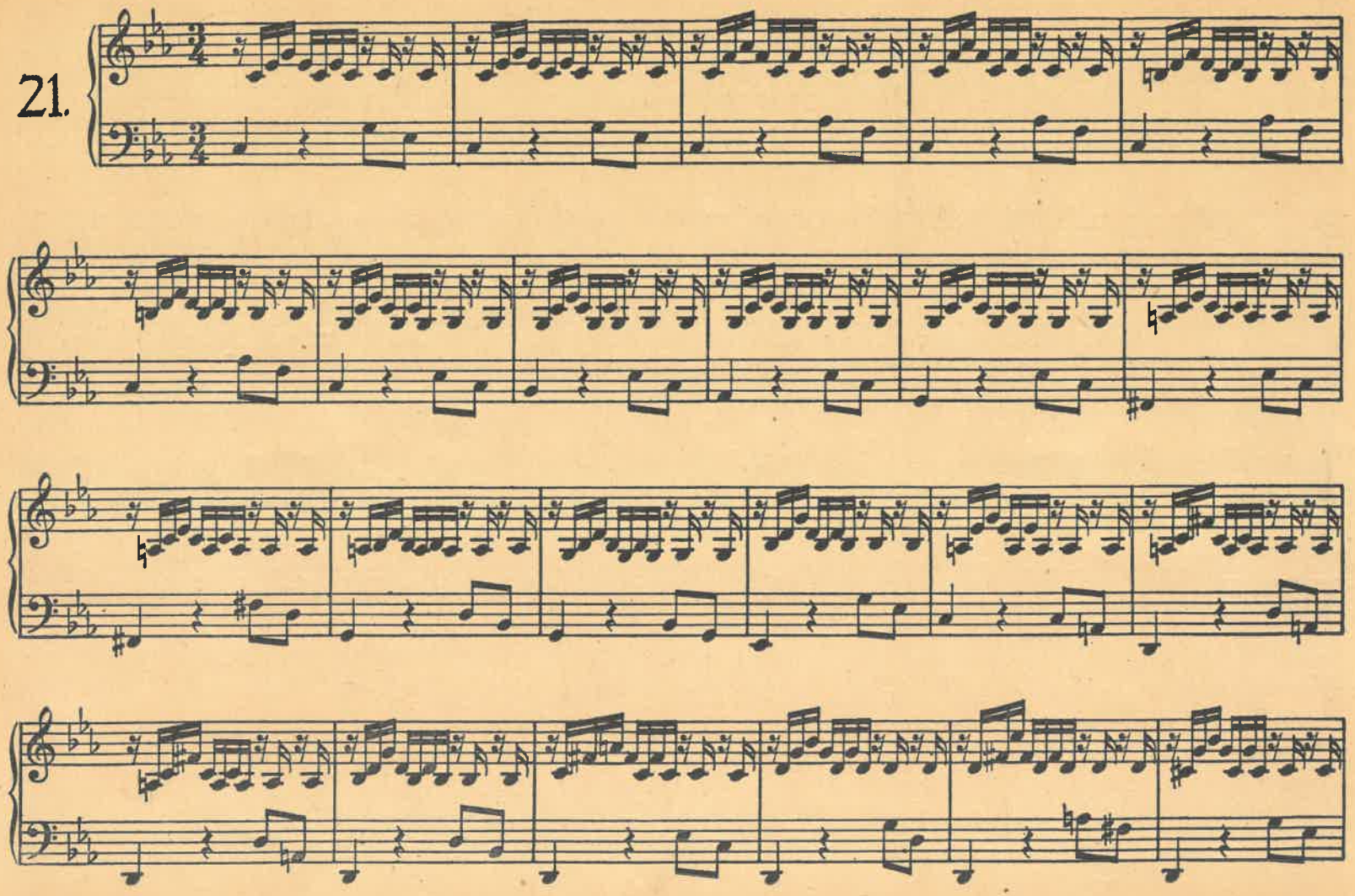
# Marsch.

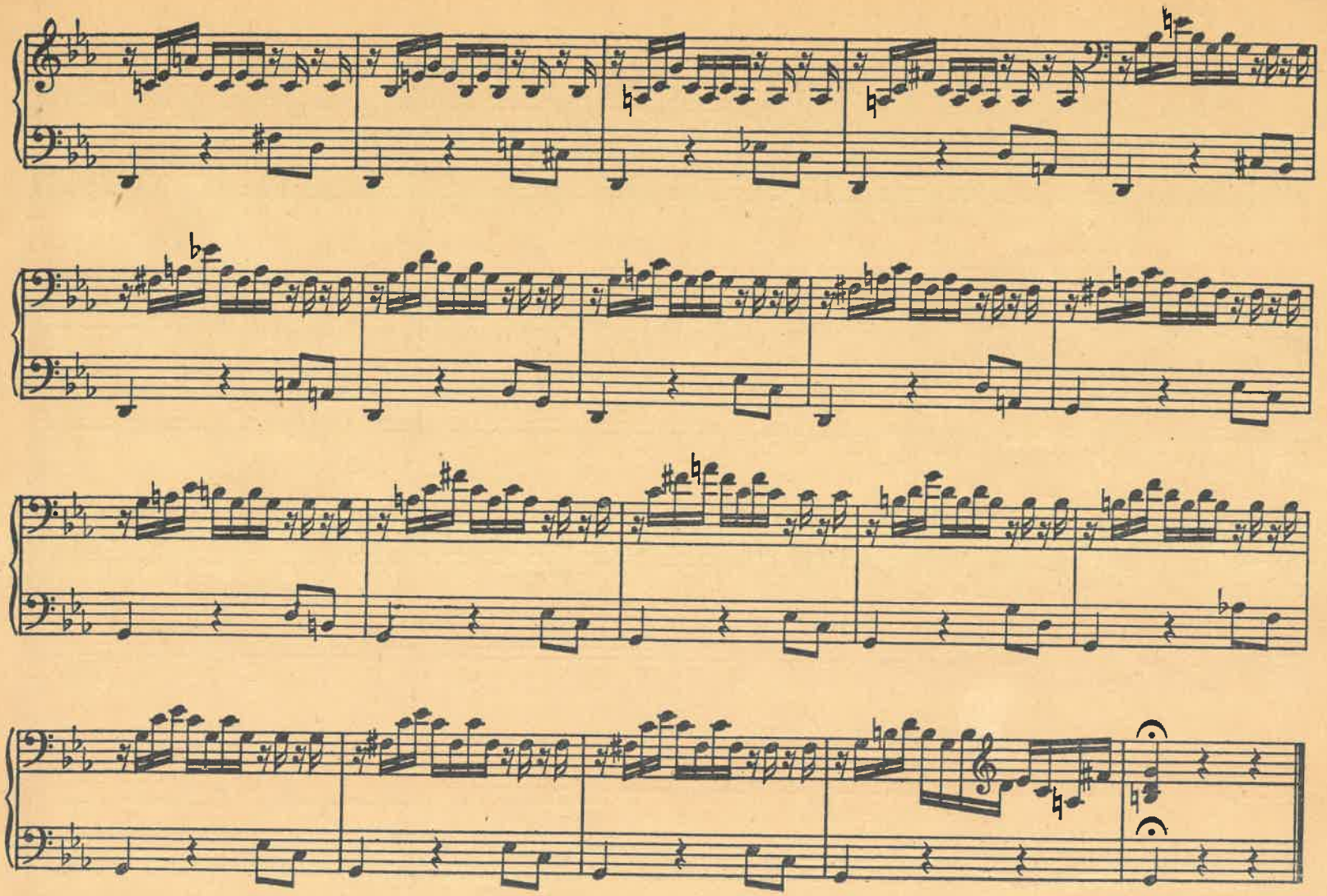
17.



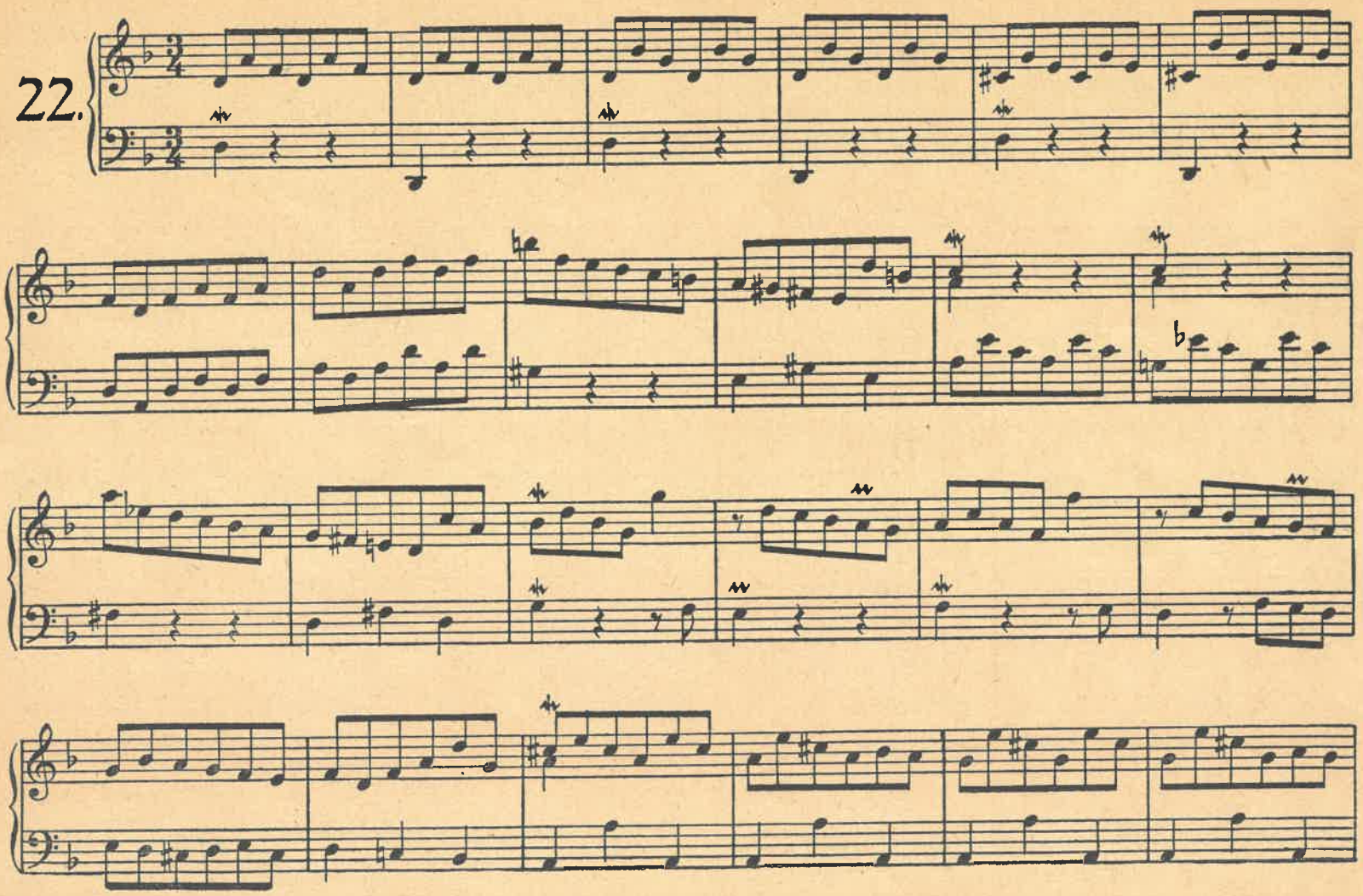


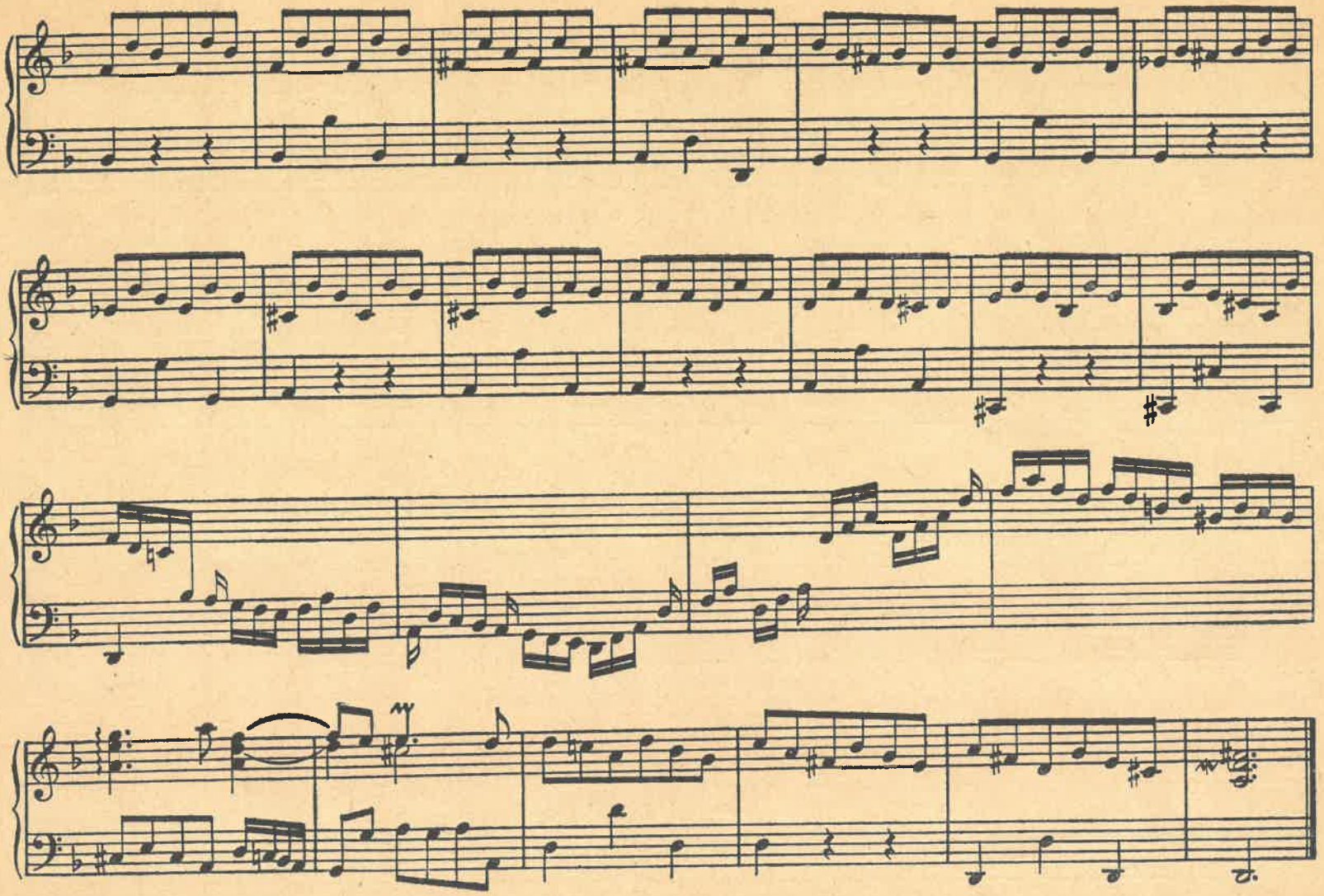
21.



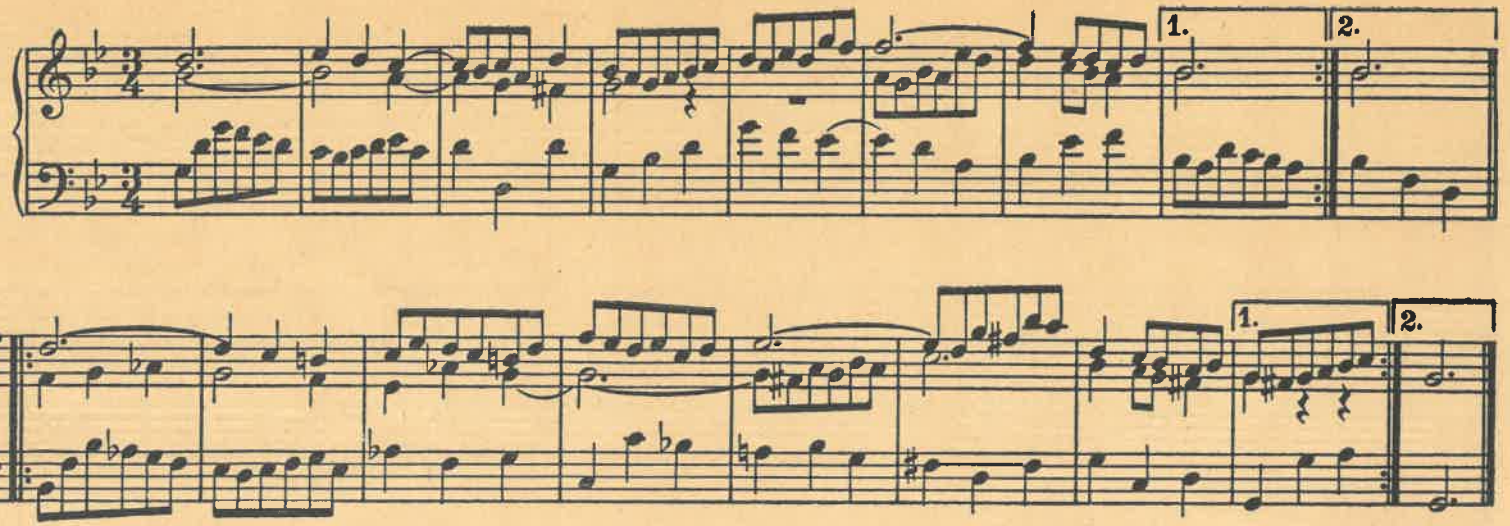


22.

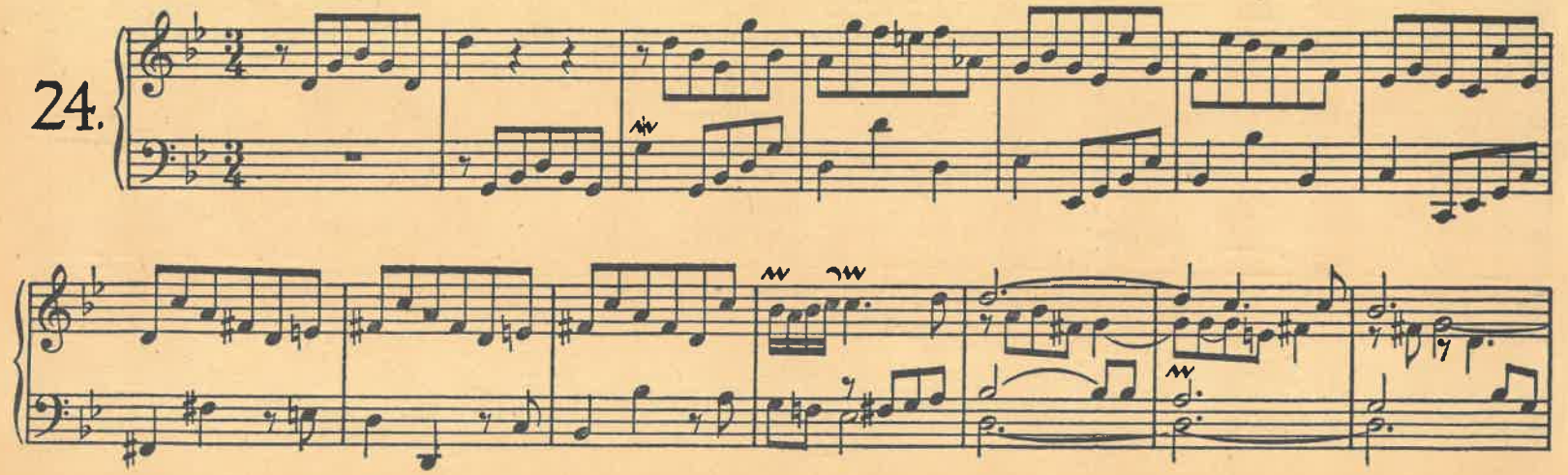


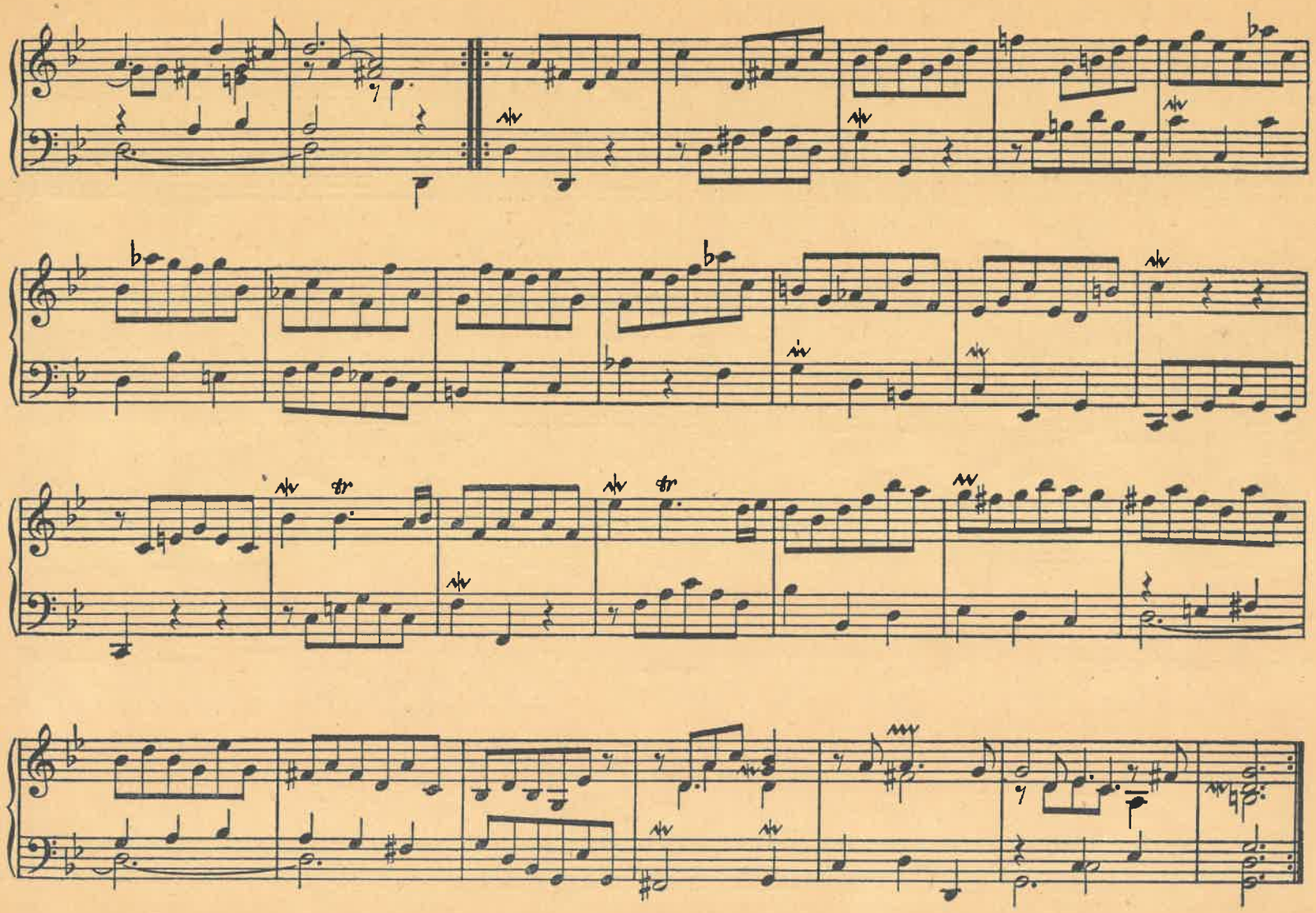


23.

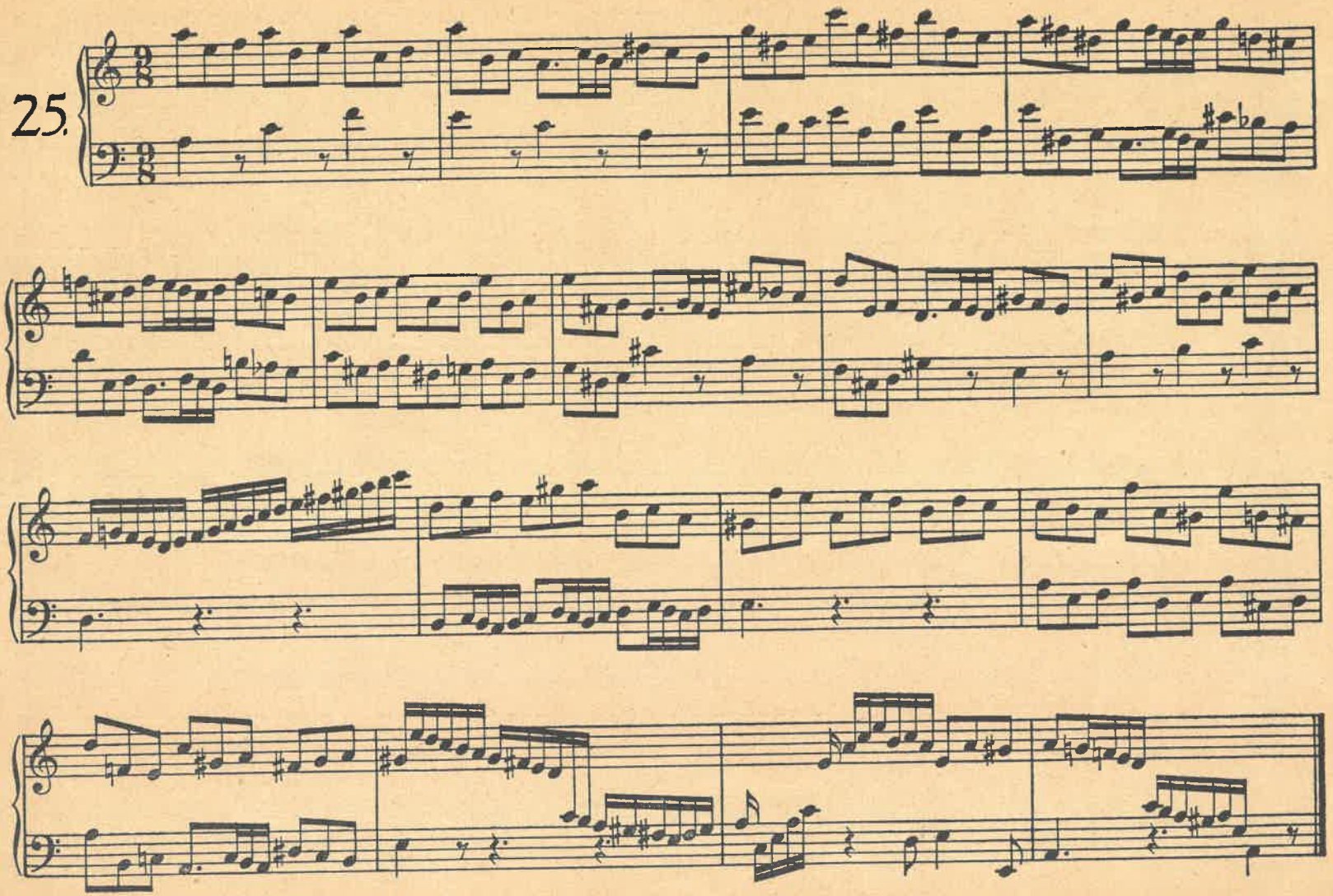


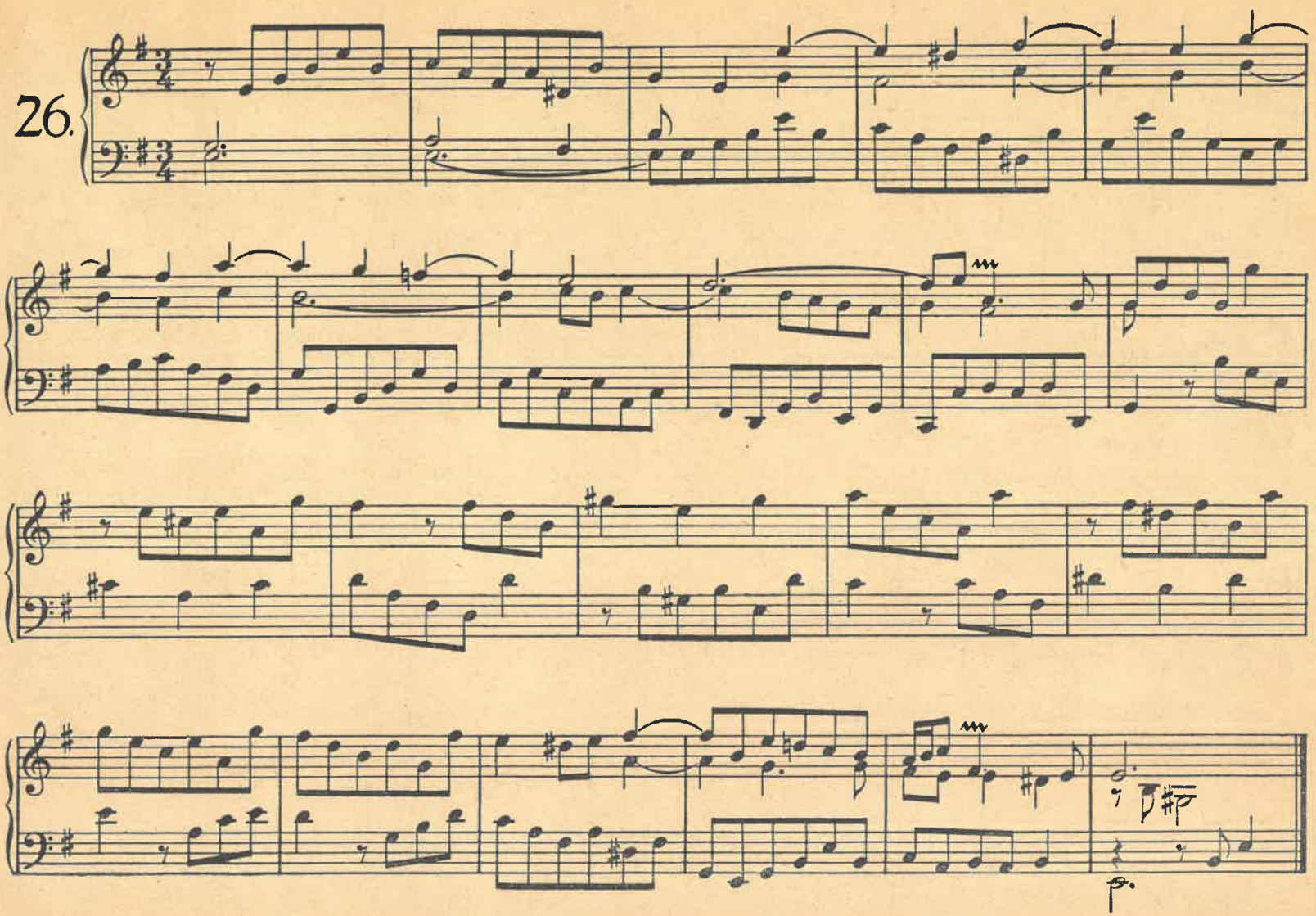

24.



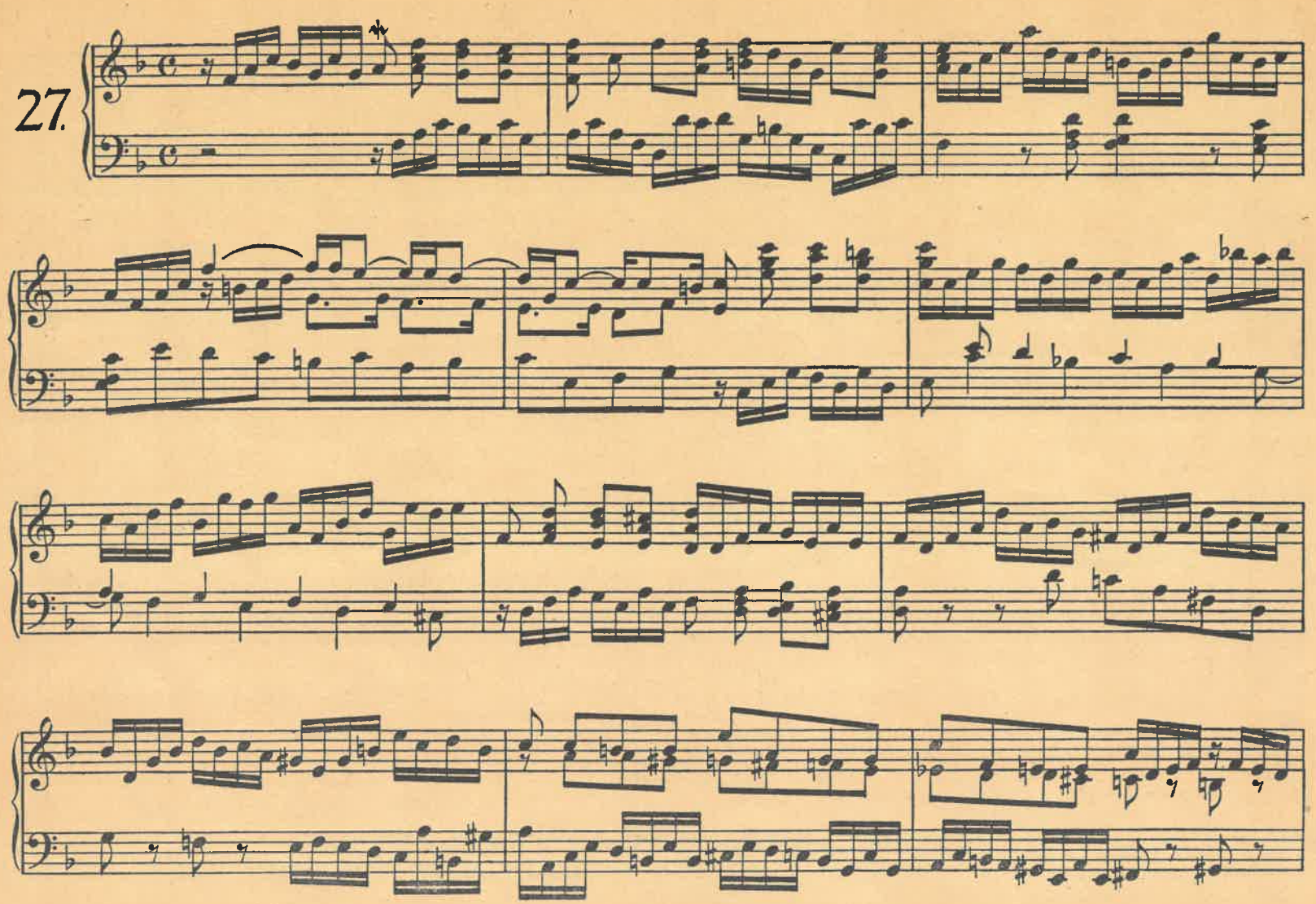


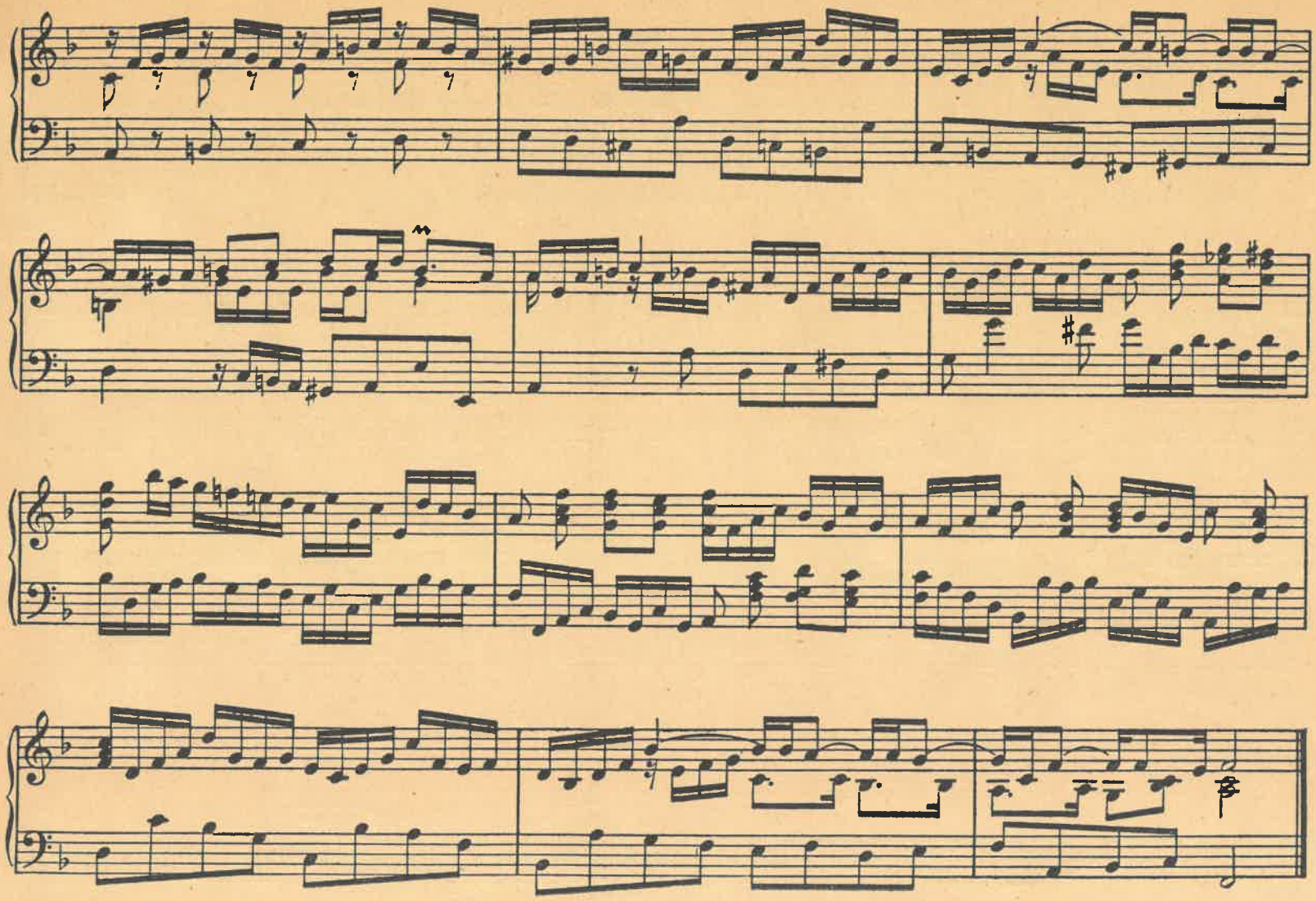
25.

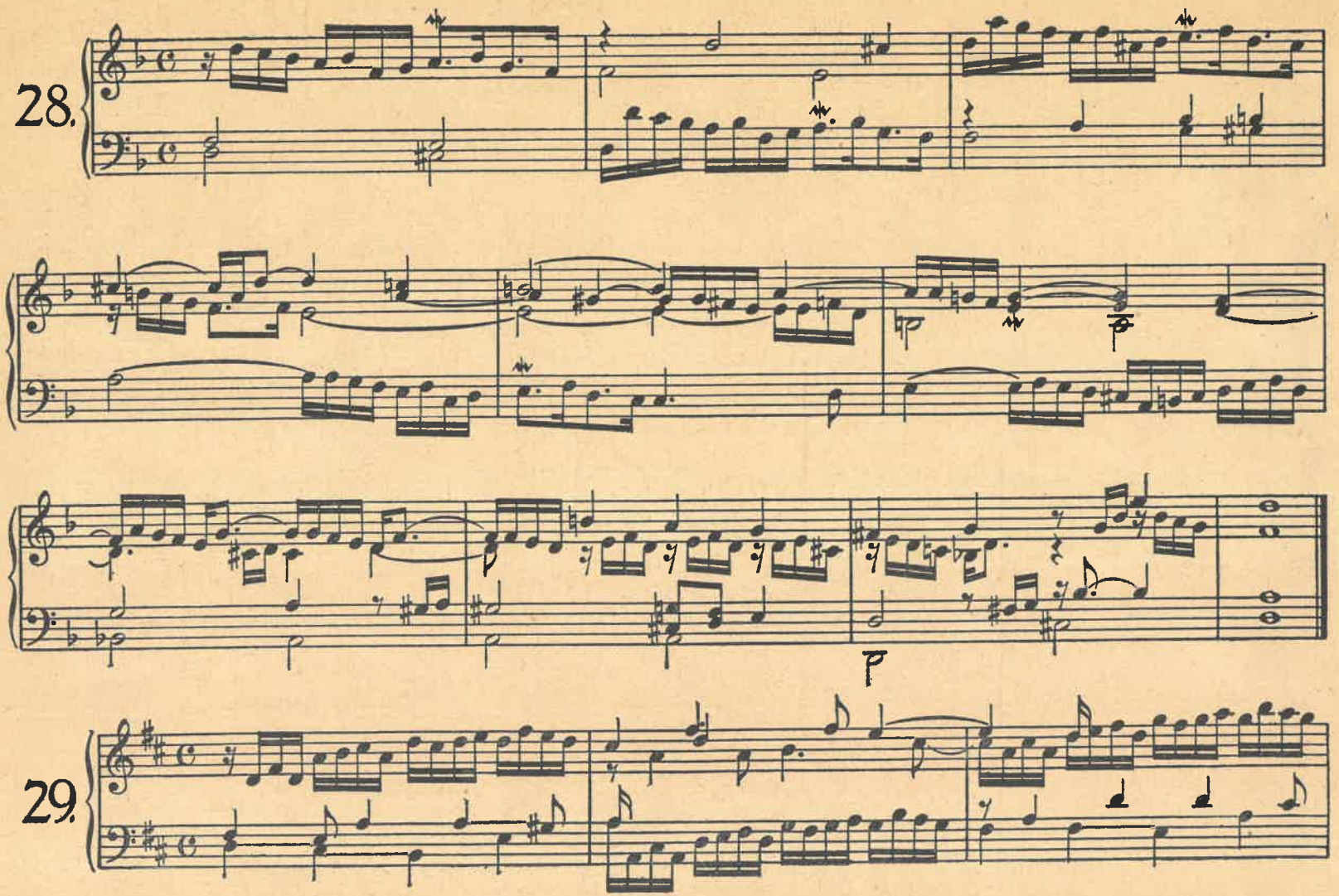


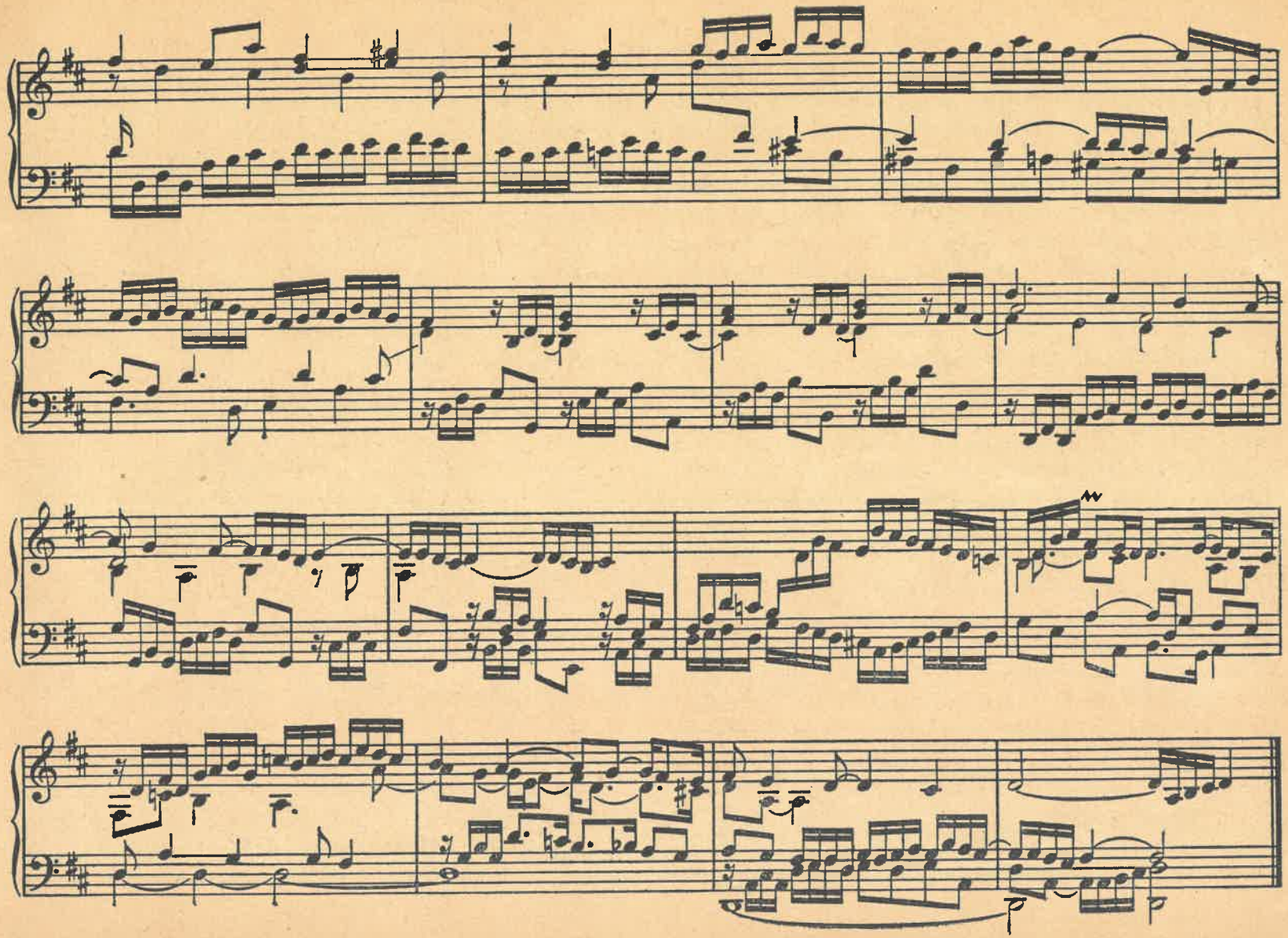

26.

27.






28.
29.
P



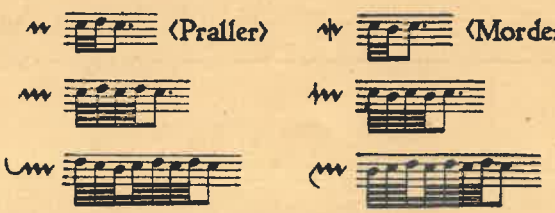
# Zur Ausführung der Ornamente.

Die üblichen Anweisungen über die Ausführung der Ornamente, wie sie fast alle Ausgaben älterer Musik bringen, nehmen die Zeichen aus ihrem Zusammenhang heraus und geben dann eine feststehende Ausführungsart an. Abgesehen davon, daß die Zeichen meist nur ungefähre Andeutungen sind, deren Sinn eben nur der Zusammenhang erschließen kann, isolieren sie auch noch die Gestalt der Zeichen, ohne die vielen Willkürlichkeiten und Zufälligkeiten bei der äußeren Gestalt der Zeichen zu berücksichtigen. Überdies schwankt die Deutung noch nach den Zeiten und Gegenden. *)

Unter den Ornamenten verstehen wir eine Anzahl bestimmter, formelhafter melodischer Figuren sowie die Zeichen für diese. Die Ornamentik ist also ein kleines Teilgebiet der Lehre von der Diminution, und im Grunde nur im Zusammenhang mit dieser als Abschnitt der Melodielehre zu behandeln. Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß mit der Aufzählung und Deutung der ornamentalen Zeichen (einer bestimmten oder mehrerer musikgeschichtlicher Perioden) die Ornamente an sich nicht erschöpft werden; sie sind vielmehr ohne Zahl, und neben jenen wenigen, oft wiederkehrenden und in Zeichen festgehaltenen stehen alle diejenigen, welche nicht in Zeichen, sondern eben in Noten ausgedrückt werden; (diese Betrachtung folgerichtig auf die letzte mögliche Formel zu Ende gedacht, ergibt, daß alle Musik im Grunde nichts als Diminution – über einen Ur-Ton – ist). Wird hier die Ornamentik trotzdem zu einer Sonderbesprechung herausgestellt, so geschieht es aus der Unmöglichkeit, hier den ganzen Weg zu beschreiten; und dann kann doch auch mancher durch ein so gerichtetes Studium der Ornamentik zu melodischem Denken und Fühlen überhaupt geleitet werden.

In den folgenden Ausführungen handelt es sich, dem Plan des Buches entsprechend, um die Darstellung der Grundzüge der Ornamentik bei Johann Sebastian Bach.

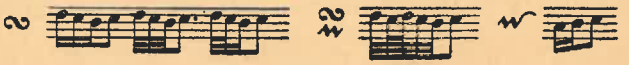
Die in Frage kommenden **Zeichen** mit der üblichen Deutung sind etwa folgende:




= mit Nachschlag, ebenso

= mit Nachschlag und Vorausnahme des Schlußtones.

= mit längerem Verweilen auf dem ersten Vorhaltston.



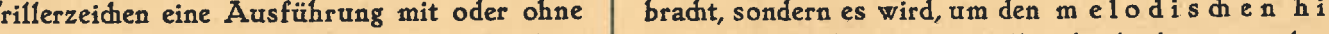
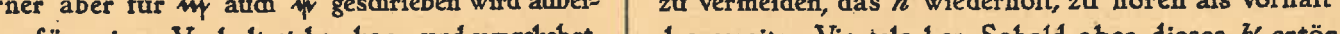
Dazu die Vorschlags- und Vorhaltsnoten (oft in kleinen Noten wiedergegeben, durchgestrichen und nicht durchgestrichen), ferner das Arpeggio .

Wer einige der heut gebräuchlichen Ausgaben Bachscher Werke miteinander vergleicht (man nehme z.B. nur Steingräber,

*) Man vergleiche etwa die Zeichen im Rondeau von Couperin, wie es in Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena mitgeteilt ist, mit ihrer Deutung in der neuen Couperin-Ausgabe bei Durand et Fils (Paris).

Peters, Schott, Universal-Edition), wird finden, daß die Zeichen einer Stelle desselben Werkes in den verschiedenen Ausgaben oft miteinander vertauscht sind, ja daß an parallelen Stellen e i n e s Werkes in derselben Ausgabe andere oder gar keine Zeichen stehen, oder daß z. B. in einem Stück für Klavier und Violine die gleiche Stelle für beide Stimmen anders notiert ist.

Es steht da:

aber auch und umgekehrt; da nun alle Trillerzeichen eine Ausführung mit oder ohne Nachschlag zulassen, also sowie  gleichbedeutend sind, ferner aber für auch geschrieben wird außerdem noch  für einen Vorhalt stehen kann und umgekehrt, ist schließlich zwischen allen Zeichen nicht mehr zu unterscheiden.

Dies ergibt sich auch aus der Beobachtung, daß die langen Zeichen besonders häufig in Werken zu finden sind, welche gedruckt oder in sorgfältig angefertigten Handschriften überliefert sind, und zwar auch an Stellen, an denen die Kürze des Tones und das Tempo eine Ausführung in der üblichen Deutung unmöglich machen.

Schon diese Vertauschungsmöglichkeit der Zeichen sagt deutlich, daß mit einer feststehenden Deutung jedes einzelnen Zeichens den Ornamenten nicht beizukommen ist. *)

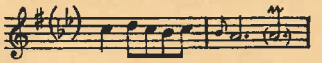
Die Ornamente sind melodische Ausführungen rein melodischen und harmonischen Inhalts, oder melodische Darstellungen dynamischer und rhythmischer Kräfte.

*) Es ist zu verwundern, daß in den bisherigen Ausgaben ein Niederschlag dieser Tatsache nicht zu finden ist.

## 1. Die Ornamente ursprünglich-melodischer Bedeutung.

In einer Kunst, deren Wesen ganz in der Bewegung verstanden wird, kann nichts unorganischer empfunden werden als Stillstand und Sprunghaftigkeit. Solches hätten wir ohne das Ornament in

*a)* Nr 10 4. System Takt 4

*b)* Nr. 1 und 2 Takt 8 

zu *a)*. Das *a'* auf dem dritten Viertel wird nicht sofort gebracht, sondern es wird, um den m e l o d i s c h e n h i a t u s, der durch das Zusammenprallen der beiden *a'* entstehen würde, zu vermeiden, das *h'* wiederholt, zu hören als Vorhalt vom *h'* des zweiten Viertels her. Sobald aber dieses *h'* ertönt, wird es in der gerade erklingenden Dominantharmonie als Dissonanz empfunden und sogleich nach *a'* weiter- ‹das ist hier = zurück-› geführt. Dieses Ereignis wiederholt sich, bis das Auspendeln in rhythmischer, harmonischer und melodischer Beziehung erfüllt ist. So ist der Sinn dieses Trillerns ein Ringen um den Zielton *a'*.

Ähnlich nach oben Seite 19 2. System:

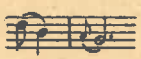
Der melodische Wille geht von *a'* über *b'* nach *c''*; dieses wird bei seinem ersten Erscheinen dem Eigengeschehen der Harmonie gegenüber wiederum als Dissonanz empfunden, und es beginnt das Spiel wie oben. Zum Nachschlag siehe unten unter 4).

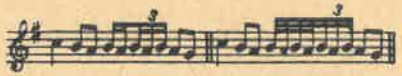
zu *b)*. Der Vorhalt ‹oder statt seiner der Triller, der ja nichts anderes ist als ein sich wiederholender Vorhalt› überbrückt die melodische Kluft zwischen *c''* und *a'* ein besonders häufiger Fall.

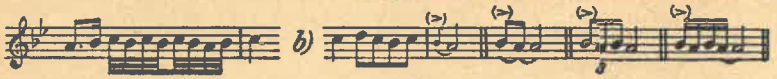
Man beachte, daß das gleiche Ereignis in Takt 8 der Nummern 1 und 2 durch verschiedene Zeichen wiedergegeben ist.

Ähnlich im Klavierkonzer D
Erster Satz Anfang

Parallelstelle am Schluß
desselben Satzes

in der Französischen
Suite G Loure Takt 1  Takt 3

Ausführungsmöglichkeiten *a)* 



*b)* 

Ebenso Invention *C*

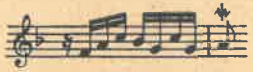
und andere.

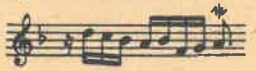
## 2. Die Ornamente als melodische Darstellung dynamischer Kräfte (Akzente).

Hierher gehören

*a)* der Mordent:

Nr. 24 Takt 3

Nr. 27 Anfang 

Nr. 25 Anfang 

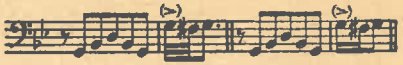
Durch den starken Schwung, mit dem die Melodie zum Zielton getragen wird, gerät dieser ins Wanken, wie wenn jemand, plötzlich straff angefaßt, zusammenfährt – feinste Offenbarung organischen Empfindens.

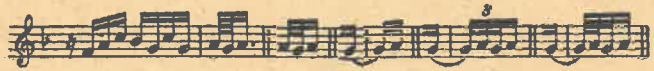
*b)* der Praller etwa in der häufigen Figur

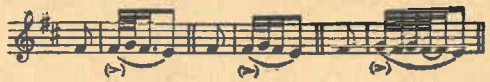
‹Invention *h*›

vergl. dazu Nr. 17 3. System Takt 4.

*c)* der Mordent auf Anfangstönen siehe Nr. 7 14 22.

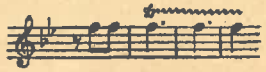
Ausführungsmöglichkeiten: *a)* 

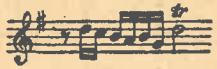


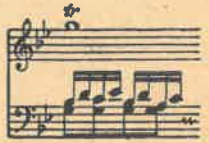
*b)* 

## 3. Als melodische Wendung rhythmischer Kräfte

finden wir den Triller, als Darstellung oder Fortsetzung ‹kaum als Steigerung› rhythmischen Pochens, oder als Erzittern-Lassen eines an sich stehenden Tones

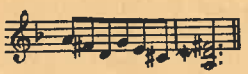
*a)* Engl. Suite g, Präludium 

*b)* Invention *e* 

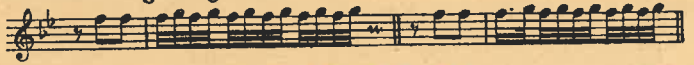
*c)* Wohltemp. Klavier I, Präludium g, Anfang 

ferner Mordent und Triller auf Schlußtönen, als letzten Bewegungsausklang, siehe

*d)* Nr. 7 3. System Takt 4

*e)* Nr 22 und 24, letzter Takt 

Ausführungsmöglichkeiten:

*a)–b)* 

*c)–d)*

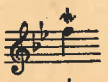
*e)*

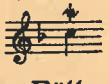
## 4. Der Nachschlag

darf ebenfalls nicht als etwas Mechanisches betrachtet, sondern muß in seinem Bewegungsinhalt erfaßt werden. Oft ist er eine letzte Rundung –von der Gegenseite her– sich legender Bewegung, oft ein letzter Anlauf zum umkämpften Ziel ‹so oben bei 1a›.

## 5. Als Nebennoten

ob von oben oder von unten her, sind die jeweils diatonisch zugehörigen Leiterstufen zu wählen, maßgebend ist also immer die Tonart, in der das Stück sich gerade befindet.

Nr 2 2. System Takt 5  untere Nebennote *es''* bezogen auf c moll.

Nr 14 3. System Takt 2  untere Nebennote *h'* bezogen auf C dur.

Wie weit Bach in solchen Fällen in der Verwendung diatonischer Schritte geht, lehre z.B. die Fuge der „Ouvertüre nach französischer Art ‹Partita›" h moll. Jedoch sind Leittonverhältnisse gelegentlich stärker.

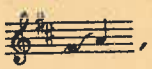
**6.** Da die Ornamente Abwandlungen der Töne sind, über denen sie stehen, sind sie auch wirklich immer an deren Stelle zu spielen, und nicht etwa vorher, wie es so oft geschieht, was freilich nicht zu verwundern ist, da man ihren Sinn nicht begreift. Auch die Betonungsstelle wird nicht verschoben, sofern von einem Akzentuieren im Sinne einer Außendynamik in dieser Musik überhaupt die Rede sein kann, sahen wir doch, daß auch die Akzente in melodische Figuren umgeformt werden.

Bei der Ausführung wird ferner mitsprechen das Tempo des Stückes und die Dauer der Note ‹längere Triller auf langen, Praller oder Vorhalte auf kurzen Noten›, sowie die Rücksicht auf den Gesamtablauf; man wird beispielsweise eine Häufung gleicher Ornamente vermeiden.

Invention *e* Schluß

---

## Bemerkungen.

**Nr. 4.** in Takt 3 ist gleich  , ein wertvoller authentischer Fingerzeig zur Ausführung.

**Nr. 6.** Der Praller auf *f'''* in Takt 6 scheint mir zweifelhaft und dürfte durch einen Mordenten zu ersetzen sein ‹vergl. Ornamentik 2›.

**Nr. 14.** Der Baß dieses Stückes ist in doppelter Gestalt überliefert, unter I mit offener, unter II mit versteckter Zwei- und Mehrstimmigkeit. Ein sehr lehrreicher Vergleich ist hier möglich und erschließt das Verständnis für die Setzweise Bachs ‹und seiner Zeit überhaupt›. Es ist doch deutlich, daß auch für I die Zweistimmigkeit in Tak 3 nicht aufhört. Warum gilt das *f'* der rechten Hand in Takt 3 nur für I?– Wer diese beiden Lesarten und den Sinn solcher Setzweise betrachtet und

begriffen hat, dem wird klar sein, daß alle Stücke in der von Bach überlieferten Gestalt vollständig sind, und vor allem keiner Mittelstimmen-Ergänzung mehr bedürfen; dies gilt ausnahmslos auch für alle Stücke dieses Buches; ausführliche Erörterungen dieser Frage würden den Rahmen dieses Buches überschreiten. Wozu aber auch? Wer sein Ohr dem Ton-Geschehen öffnet, dem kann diese Nr. 14 alles sagen, im andern Fall aber helfen die ausführlichsten Erörterungen nichts.

**Nr. 15.** Zur Figur Takt 7 14 u. a. siehe oben zu Nr. 4.

**Nr. 16** und **17**, vielleicht auch 15, sind im Notenbuch für Anna Magdalena Bach überliefert, dürften aber nicht Johann Sebastian Bach, sondern eher einen seiner Söhne zum Autor haben.

Mit **Nr. 18** beginnen die „Zwölf kleinen Präludien oder Übungen für Anfänger:" Hierzu schrieb ich in der ersten Auflage: „Sie stehen bei Bach nach Tonarten geordnet ‹Nr. 18 19 21 29 22 28 26 20 27 23 24 25›, sind hier aber nach der Schwierigkeit aneinandergereiht:" Ob nun die Tonarten-Reihenfolge nur eine rein äußerliche Anordnung ist, oder außerdem einem inneren Bauplan entspricht, können wir Heutigen noch nicht erfassen. Trotzdem habe ich die in der ersten Auflage gewählte Reihenfolge noch nicht aufgegeben, da bei unsern mangelhaften Fähigkeiten heut noch eine ganze Anzahl praktischer Gründe gültig sind, welche dafür sprechen.

**Nr. 21.** Der erste Baßton *D* des letzten Taktes der Seite 28 heißt im Original *Es*; die hier gegebene Lesart geht auf eine Anregung Fritz Jödes zurück, der in dem *Es* einen Schreibfehler Bachs vermutete. Hierzu kann ich heut bemerken: Solange wir in die Musik und in die Kunst der Komposition nicht tiefer eingedrungen sind, ist es ziemlich belanglos, ob wir hier *D* oder *Es* spielen! Und s o lange ist es auch m ö g l i c h, daß es sich bei *Es* um einen Schreibfehler Bachs handelt. Wenn wir aber einmal weiter sein werden, wird uns e n t w e d e r g e w i ß sein, daß es ein Schreibfehler Bachs ist, o d e r es wird uns u n m ö g l i c h sein. Die mir bekannten Analysen dieses Präludiums ‹Schenker „Tonwille"; Jöde „Laute" IV; Mersmann „Ästhetik"› sind nicht so umfassend, daß sie für die eine oder andere Fassung entscheiden könnten. Eine schöne Aufgabe dächte ich mir folgende: Alle Komponisten, Analytiker, Melodie- und Harmonielehrer, denen dieses Stück unbekannt ist, bekommen es in der hier gegebenen Gestalt vorgelegt mit dem Hinweis, daß eine Stelle a b s i c h t l i c h g e ä n d e r t ‹oder auch entstellt› sei. Diese Arbeit würde sicher eine starke Probe auf den Musiksinn unserer Zeit sein.

Wer in diesen Dingen einen Wegweiser sucht, dem seien eindringlich die „Flugblätter Der Tonwille" von Heinrich Schenker empfohlen.