
KLEINE BEITRÄGE

Musikaliengestaltung im Vergleich: J.S.Bachs „Dritter Teil der Klavierübung“ in verschiedenen Drucken

von Helene Wanske, Hamburg

Die schriftliche Fixierung eines musikalischen Werkes kann nach zwei verschiedenen Gesichtspunkten erfolgen, zwei verschiedene Ziele im Auge haben: zum einen eine Sichtbarmachung der Kompositionsstruktur, zum anderen eine Anweisung zur spielpraktischen Ausführung. Besonders bei Notierung von polyphoner Mehrstimmigkeit in einem System — so bei Klavier- und Orgelwerken — geraten diese Ziele nicht selten in Konflikt zueinander.

Die Notation von Werken für Tasteninstrumente auf zwei Systemen geschieht zunächst aus Gründen der Tonhöhenanordnung: Um die Notation im Violinschlüssel von derjenigen im Baßschlüssel abzuheben, sind die zwei Systeme deutlich voneinander getrennt. Gleichzeitig wird diese Aufteilung eines ‚Oben‘ und ‚Unten‘ als eine spielpraktische Notation genutzt und in der Regel gleichgesetzt mit einer Verteilung der zu spielenden Noten auf die rechte und linke Hand. Dieser in beiden Fällen technische Notbehelf darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei der Komposition um ein klangliches Ganzes handelt, das sich nicht künstlich in zwei Hälften teilen läßt. (Anders verhält sich die Sache natürlich bei Kompositionen mit eindeutiger Trennung von Melodie und Begleitung.)

Die Aufteilung einer ganzheitlich zu sehenden Komposition in zwei Systeme hat für die Wahrnehmung ihrer Struktur sicherlich Konsequenzen; somit ist es nicht unerheblich, wie diese Aufspaltung erfolgt.

Ein Vergleich von Drucken aus verschiedenen Jahrhunderten¹ soll der Frage nachgehen, wie die verschiedenen Ausgaben mit der Anordnung der Komposition verfahren sind, und welche unterschiedlichen Auffassungen daraus resultieren können.

Für die Originaldrucke ist der geringe Raum zwischen den Systemen charakteristisch, der zusammen mit den durchgezogenen Hilfslinien und einer mittig stehenden C-Linie für beide Systeme einen gewissen Zusammenhalt der Systeme gewährleistet. Der Eindruck eines Ganzen der beiden Systeme ergibt sich weiterhin dadurch, daß der Raum zwischen den Systemen typographisch vielfach genutzt wird: Zeichen sowohl des unteren als auch des oberen Systems ragen weit in diesen Raum hinein, ja stoßen sogar in einigen Fällen an bzw. in das ‚andere‘ System (z.B. im *Präludium* in den Takten 8 oder 9) und berühren sich gegenseitig. Die Gründe hierfür sind — außer in dem engen Raum — in der Tatsache zu suchen, daß die Stiele bei ausreichend vorhandenem Platz ihre volle Länge (von drei Zwischenräumen des Systems) behalten und nicht — wie heute üblich — in bestimmten Fällen² gekürzt werden. Der ‚weiße‘ (linienlose) Raum zwischen den Systemen ist in den Originaldruckten (besonders in dem des *Christe*) als eigener, zusätzlicher Notationsraum aufgefaßt und benutzt worden und nicht als ‚behelfsmäßige‘ Fortsetzung des Fünfliniensystems: Im *Präludium*, noch stärker aber im *Christe* steht die C-Linie (als einzig benutzte ‚Hilfslinie‘) häufig mittig zwischen beiden Systemen und gilt gleichermaßen für das untere und obere System. Diese gemeinsame C-Linie ist aufgrund ihrer veränderten Position in der Vertikalen (sie setzt nicht die im System üblichen Abstände zwischen den Linien fort) nicht mehr als Hilfslinie im heutigen Sinne anzusehen.

¹ Für den Vergleich wurden das *Präludium Es-dur* (BWV 552,1) und das Choralvorspiel *Christe, aller Welt Trost* (BWV 673) in den Originaldruckten von 1739, in der Peters-Ausgabe von 1900 (= PA) und in der *Neuen Bach-Ausgabe* von 1969 (= NBA) herangezogen (vgl. die Notenbeispiele im Anhang dieses Beitrags).

² So bei Balkengruppen und Hineinragen der Stiele in den Raum zwischen den Systemen.

Christe, aller Welt Trost
Originaldruck

10.

*Christe
aller Welt
Trost*

Peters-Ausgabe (PA)

Neue Bachausgabe (NBA)

Präludium Es-dur
Originaldruck

Peters-Ausgabe (PA)

Neue Bachausgabe (NBA)

Ferner werden im *Christe* die Noten in dem Raum zwischen den Systemen locker auf ihre Linien positioniert, so daß der Raum zwischen den Systemen voll ausgefüllt wird und die Noten der zweiten und dritten Stimme nicht strikt dem oberen oder unteren System zugewiesen werden, so wie das in der PA der Fall ist³

Die PA lehnt sich hinsichtlich der Verteilung des Notentextes auf die Systeme (und damit auch vielfach hinsichtlich der Stielrichtungen) an die Originaldrucke an. Damit wird ähnlich wie in den Originaldrucken auch ein gewisser Zusammenhalt zwischen den Systemen erreicht. Jedoch bewirkt im *Christe* die feste Zuordnung der Mittelstimmen zum oberen oder unteren System, das damit verbundene ‚Hin- und Herwandern‘ der Stimmen (vermutlich, um eine Notation auf Hilfslinien zu vermeiden), besonders aber das „Knie“ (wechselnde Stielrichtungen in einer Balkengruppe, z.B. in den Takten 2 und 4) einen Bruch in der Optik und eine gewisse Unruhe, die das Verfolgen der Mittelstimmen erschweren. Wird im Originaldruck des *Christe* der Autonomie der Mittelstimmen auch graphisch Rechnung getragen, indem sie — sofern es der Raum zuläßt — ihre eigenen Stiele ‚selbstbewußt‘ in die gleiche wie die benachbarte Stimme stielen (z.B. in Takt 2, 1. und 2. Stimme), stielt die PA die Mittelstimme je nach ihrer Zugehörigkeit zum unteren oder oberen System nach oben bzw. nach unten, sozusagen als ‚Gegenpol‘ zu den Außenstimmen, so daß sich hier keine geschlossene Wahrnehmung einer kontinuierlich verlaufenden Stimme ergibt.

Ein kontinuierliches Verfolgen der Mittelstimmen wird auch im Originaldruck durch wechselnde Stielrichtungen innerhalb einer Stimme erschwert. Immerhin wahrt der Stecher (Balthasar Schmid) eine gewisse Geschlossenheit, indem er innerhalb einer Achtelgruppe meistens die gleiche Stielrichtung beibehält, während die PA das bereits genannte „Knie“ verwendet.

Besonders schwierig wird sowohl im Originaldruck des *Christe* als auch in der PA das Verfolgen der Mittelstimmen, wo in einem System Zweistimmigkeit in Dreistimmigkeit übergeht (z.B. in den Takten 4–6), da hier innerhalb einer Stimme mehrfach die Stielrichtungen gewechselt werden. Hierbei muß — wie oben schon angedeutet — betont werden, daß der Stecher des Originaldrucks nicht unbedingt von der ‚moderneren‘ Regel ausgeht, obere und untere Stimme in einem System in entgegengesetzter Richtung zu stielen, wie z.B. die Takte 2 und 4 (1. Takthälfte) zeigen. Die Stellung der Stiele werden bei B. Schmid nicht primär musikalisch, sondern eher typographisch bestimmt, d.h. sie richten sich nach dem vorhandenen Platz, zu dem eben wesentlich auch der Raum zwischen den Systemen zählt. Vielfach erweckt die Behandlung der Stielrichtungen bei B. Schmid den Eindruck, als wenn er weniger die Stimmen innerhalb desselben Systems entgegenstielet, sondern vielmehr die Stimmen des oberen gegen diejenigen des unteren durch unterschiedliche Stielrichtungen voneinander abhebt und das erste und zweite System zugleich der mittigen C-Linie wie ein einheitliches 11-Liniensystem auffaßt. So liest sich auch der erste Takt des *Christe*, wo 1. und 2. Stimme, obwohl in zwei verschiedenen Systemen positioniert, gegeneinander gestielet werden (vgl. dagegen die PA).

Die NBA verfährt ganz anders. Sie geht von dem Prinzip zweier strikt voneinander getrennten Systeme aus, die wie zwei ‚Stimmen‘ geführt werden, wobei die Mehrstimmigkeit gleichmäßig zwischen dem oberen und unteren System aufgeteilt wird. Der Eindruck von zwei bewußt getrennten Stimmen wird dadurch verstärkt, daß der Raum zwischen beiden Systemen wesentlich größer als bei den anderen Drucken ist. Dieser zusätzliche Raum ist allerdings auch notwendig: Aufgrund der strikten Zuweisung von 1. und 2. Stimme zum oberen und 3. und 4. Stimme zum unteren System wird er gebraucht, um die vielen Hilfslinien und die — nach heutiger Stichregel geführten — in entgegengesetzte Richtungen laufenden Stiele unterzubringen. Dem Nachteil eines ‚Auseinanderfallens‘ der Komposition in zwei ‚Stimmen‘ steht hier der Vorteil von Übersichtlichkeit gegenüber: Alle Stimmen lassen sich in ihrem Verlauf einwandfrei nachvollziehen, da sie konsequent in die gleiche Richtung gestielet werden und die Stimmenanzahl konstant bleibt.

³ Die durchgezogenen Hilfslinien, die mittige Position einer gemeinsamen C-Linie sowie die Raumnutzung zwischen den Systemen mögen als Reminiszenz früherer Systemanordnungen (zwei Systeme von je 6 bis 8 Linien oder ein System von 12 bis 13 Linien) interpretiert werden.

Durch die eindeutige Stimmenzuweisung in der NBA werden klangliche Bezüge jeweils zwischen den Stimmen desselben Systems optisch deutlich herausgestellt: so z.B. die ‚homophone‘ Stimmführung (Sextparallelen) von 1. und 2. Stimme in Takt 2 und von 3. und 4. Stimme in Takt 4 (jeweils 1. Takthälfte) im *Christe*, die durch das ‚Springen‘ der Mittelstimmen im Originaldruck und in der PA verschleiert wird. Andererseits drückt sich in den beiden älteren Ausgaben durch das ‚Wandern‘ der Mittelstimmen, durch die Nutzung des Raumes zwischen den Systemen optisch eher eine ‚tonräumliche‘ Polyphonie aus, die in vertikaler Hinsicht eine Anbindung der Mittelstimmen an die Außenstimmen schafft und so eher den Eindruck eines Ganzen erweckt, als das bei der NBA der Fall ist.

Das Prinzip der NBA, die Komposition in zwei zweistimmige Systeme aufzuspalten, erklärt auch die Terzschreibweise in den Takten 3 und 4 (oberes System) des *Präludiums*: Fassen die älteren Drucke diese Stelle durch die getrennte Stielung der Noten als echte Fünfstimmigkeit (beider Systeme zusammen) auf, liest sich die homophone Notierung der NBA (as und f sitzen am selben Stiel) als eine vorübergehende Aufspaltung der Oberstimme in einen Doppelklang. (Bei allen anderen Klängen mit gleichen Notenwerten werden die Noten hingegen stimmig in verschiedene Richtungen gestielt, um einer konsequenten Vierstimmigkeit Ausdruck zu verleihen.) Hinsichtlich der Pausenschreibung in Takt 3 verhalten sich die älteren Ausgaben allerdings nicht konsequent: Als Vorbereitung für die nachfolgende, polyphon notierte Fünfstimmigkeit müßte auch die Pausenanzahl in den Manualsystemen in vertikaler Richtung jeweils „fünf“ statt „vier“ lauten.

Durch das ‚Wandern‘ der Stimmen im *Christe* des Originaldrucks und der PA ergibt sich in den Takten 4–10 eine Dreistimmigkeit im oberen System — eine Notation, die Probleme für die Darstellung der Stimmigkeit nach sich zieht. (Dieser Schwierigkeit ist die NBA durch ihre konsequent zweistimmige Notation pro System aus dem Weg gegangen.) Zur gleichen Zeit Erklingendes kann wegen der Stiele, die in die gleiche Richtung laufen, nicht mehr auf gleicher Position stehen; die ‚bildliche‘ Darstellung der Vertikalen der Komposition ist somit eingeschränkt. In der PA wirkt sich dieser Mangel besonders bei ‚hompohonen‘ Klängen (gleicher Notenwerte, so in den Takten 7 und 10) negativ aus. Der Originaldruck umgeht dieses Problem einmal durch Stielverkürzung: Die Notenköpfe stehen dadurch auf gleicher Vertikale. Allerdings stößt diese Notationsweise (in dem ohnehin schon kleinen Format) bei kleineren Intervallen (z.B. Takt 7) an die Grenzen der Lesbarkeit. Einen anderen Kunstgriff wendet B. Schmid in den Takten 4, 9 und 10 an, um die Notenköpfe auf die gleiche Position setzen zu können: Er verlängert (in horizontaler Richtung) den Notenkopf (wodurch eine kleine Kerbe zwischen Notenkopf und Stiel entsteht) und/oder schwenkt den Stiel nach rechts (Takt 10)⁴.

Besonders problematisch für eine ‚kompositionsgerechte‘ Notierung ist aufgrund seiner kleinen Intervalle der erste Klang in Takt 5 des *Christe*. In der PA steht ein optisches Nacheinander aller drei Noten im Widerspruch zu dem akustisch Gleichzeitigen. Die Situation wird durch die Punktierungen der zwei oberen Stimmen erschwert, da (wegen der Wertpunkte und des Terzabstandes) die Notenköpfe weiter als sonst auseinandergerückt werden müssen (vgl. dagegen T. 7). Eine Positionierung des f' auf gleicher Vertikale wie h' ist in der PA außerdem durch das Warnakzidenz erschwert. Dem Stecher des Originaldrucks hingegen gelingt es wiederum, alle drei Noten auf die gleiche Vertikale zu bringen, indem er diesmal die ‚schwarzen‘ Köpfe z.T. mit dem ‚weißen‘ verschmilzt — ein Vorgehen, das wegen des viel kleineren Notenkopfausmaßes der halben Note, so wie er heute noch Standard ist, in der PA gar nicht möglich gewesen wäre. Außerdem erleichtert sich B. Schmid insofern die Darstellung, als er auf das Warnakzidenz verzichtet. Ist auch die Vertikale im Originaldruck eingehalten, so bringt die Notation doch durch das teilweise Verdecken der Köpfe, durch die Stielstellung (der oberen Stimmen) und durch die Positionierung des Wertpunktes der 3. Stimme, für den nicht genügend Raum zur Verfügung steht, Nachteile für die Lesbarkeit mit sich.

⁴ Die Notationsform der ‚Kerbe‘ war bei Noten mit Stiel rechts zu der Zeit häufig anzutreffen.

Zum Abschluß sei noch erwähnt, daß in Takt 24 (unteres System) des *Christe* einzig der Originaldruck eine korrekte, d.h. stimmige Wertpunktstellung liefert. Die PA und die NBA hingegen begnügen sich mit einem einzigen Punkt für beide Stimmen, obwohl es — entsprechend der Stimmenanzahl — zwei Stiele gibt; genau genommen bekäme nach dieser Notation der Baß lediglich den Wert einer Viertelnote.

Die Frage nach der spielpraktischen Notation, d.h. einer Nutzung der Aufspaltung des Notationsfeldes in oberes und unteres System für die rechte und linke Hand braucht für die Originaldrucke in diesem Zusammenhang nicht diskutiert zu werden, da sie nicht von einer strikten Trennung eines ‚Oben‘ und ‚Unten‘ ausgehen. Bei der PA geschieht die Zuordnung des Notentextes zum oberen und unteren System nicht nach dem Gesichtspunkt der spielpraktischen Ausführung, sondern hat notationstechnische Gründe, eben die Vermeidung von Hilfslinien. Auch die Notation in der NBA ist nur bedingt spielpraktisch ausgerichtet, da sie — wie oben beschrieben — bewußt nach der Kompositionsstruktur angelegt ist: der Darstellung von jeweils zwei Stimmen. Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß mindestens bei polyphoner Musik eine spielpraktische Notation Grundzüge der Kompositionsstruktur verschleiern würde. Damit erhebt sich die Frage, ob nicht eine partiturmäßige Anlage auch für die Notation von Werken für Tasteninstrumente in bestimmten Fällen ‚musikalischer‘ wäre.

Ein Rückblick in die Geschichte zeigt, daß unser heutiges zwei-systemiges Notationsfeld keineswegs als ideale Form von polyphoner Klaviermusik angesehen wurde. So finden sich in der englischen Klaviermusik des 16. Jahrhunderts Stücke, die auf die heute übliche Trennung verzichteten und stattdessen auf einem System mit 12 oder 13 Linien notiert waren. Noch im 17. Jahrhundert wurden für polyphone Kompositionen gern — neben den durchaus gebräuchlichen Klaviersystemen im heutigen Sinne — Klavierpartituren benutzt, die die Eigenständigkeit der Stimmen besser zum Ausdruck brachten.

Hatte sich im 17. und 18. Jahrhundert die zwei-systemige Klaviernotation auch allgemein durchgesetzt (wohl aus spielpraktischen Gründen), so ist doch zu berücksichtigen, daß folgende Punkte einen gewissen Zusammenhalt zwischen den Systemen gewährleisteten: Im Vergleich zu den heutigen Ausgaben war ein gering bemessener Raum zwischen den Systemen üblich, und statt der Hilfslinien wurden anfänglich Systeme mit größerer Linienanzahl benutzt, als deren ‚Relikt‘ das Durchziehen von Hilfslinien für mehrere Noten (wie in den Originaldrucken von Bachs Orgelwerken) angesehen werden kann.

Die Verteilung einer polyphon gemeinten Komposition auf zwei voneinander getrennte Systeme kann keine grundsätzliche, einzig richtig optische Darstellung ihrer Struktur beanspruchen; lediglich können verschiedene Notierungsversuche verschiedene Deutungen einer Komposition repräsentieren.

Eine Kantatendichtung Picanders und ihr Komponist

von Klaus Häfner, Karlsruhe

Von dem Leipziger Dichter Picander, mit bürgerlichem Namen Christian Friedrich Henrici (1700—1764), dem Verfasser der frei gedichteten Teile von Bachs *Matthäus-Passion*, sind innerhalb seines umfangreichen Werkes nicht weniger als 124 Musiktex-te (P1—124) auf uns gekommen. Sie sind fast alle für ganz konkrete Anlässe kirchlicher und weltlicher Art wie Jubiläen, Feiern, Huldigungen, Geburts- und Namenstage, Hochzeiten und Trauerfälle verfaßt und demnach, obwohl — mit nur e i n e r Ausnahme — nirgends ein Komponist genannt wird, auch wirklich vertont und aufgeführt worden. Das dürfte gleicherweise für die wenigen Kantatentexte allgemeiner Natur gelten.