



# Vom **Wald** und von den **Bäumen**

## Struktur und Ornament bei Johann Sebastian Bach. Untersuchungen und Übungen anhand ausgewählter Sätze

Michael Schneider

*Der optische Eindruck eines Notenbilds und dessen dahinter liegende Bedeutung in Sätzen Johann Sebastian Bachs führen immer wieder zu Fehleinschätzungen und zu Verzerrungen bei der Ausführung. Im folgenden Beitrag wird mithilfe analytischer Übungen versucht, einen Blick hinter die Kulissen des Notenblatts zu werfen, um die strukturelle Grundsubstanz von der ornamentativen Ebene unterscheiden zu können.*

Das Werk Johann Sebastian Bachs stellt einen Sonderfall in seiner Epoche dar. Dies empfanden bereits seine Zeitgenossen: Im *Nekrolog* von 1754 von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola heißt es: „Seine Melodien waren zwar sonderbar; doch immer verschieden, erfindungsreich – und keinem anderen Komponisten ähnlich.“ Und Johann Adolf Scheibe schreibt im *Critischen Musikus* von 1745: „Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, [...] wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte.“ Und weiter: „Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig.“

Die Kritik von Scheibe, dass Bach alle „unter der Methode“, also die gemäß der Verzierungs-technik anzubringenden Ornamente in „eigentlichen Noten“ ausschreibt, bezeichnet eine Praxis, die in dieser Konsequenz andere Komponisten nur selten – und wenn, dann häufig nur aus explizit pädagogischen Gründen – angewandt haben: Georg Philipp Telemann in seinen *Methodischen Sonaten* (wieder die Verzierungs-„Methode“!) oder Francesco Barsanti in einer einzigen seiner Flötensonaten. Die meisten Komponisten der Epoche – wie etwa Georg Friedrich Händel – notieren ihre langsamen Sätze in einer Mischung aus struktureller Simplität mit gele-

gentlichen, aber keineswegs erschöpfenden Verzierungsvorschlägen. Bei Bach liegt der Fall auch insofern anders, als die ornamentative Ebene als struktureller Anteil mit in den gesamten Kompositionsprozess einbezogen ist und die Ornamente deshalb nicht beliebig austauschbar sind, ohne dass genuin bachsche Substanz verloren ginge.

Hier kann es nicht in erster Linie um theoretische Analyse oder musikwissenschaftliche Ergebnisse gehen. Meine im Rahmen meiner eigenen Unterrichts- und Musizierpraxis entstandenen Materialien, von denen ich im Folgenden einige in Ausschnitten vorstelle, sind in erster Linie als Interpretations- und Überhilfen gedacht. Die Erfahrung, dass man, bewusst oder unbewusst, ein Musikstück unterschiedlich spielt, je nachdem, wie weit man bestimmte grundlegende Strukturen auch verstandesmäßig erfasst hat, gilt für Werke Bachs in ganz besonderem Maße – und zwar vor allem wegen dessen expliziter Notationsweise.

### BACHS NOTATION ...

Eine Notation konnte zu Bachs Zeit sehr unterschiedliche Stadien eines möglichen Entfaltungsprozesses der letztlich zum Erklängen kommenden Musik wiedergeben. Ein großer Teil aller niedergeschriebenen Musik besteht nur aus auf das absolute Minimum reduzierten Text, bei dem nur die melodischen Umrisse und alle harmonischen Verläufe aufgezeigt sind (Beispiele: Corellis op. 5 in der unverzierten Version oder Loeillets Blockflötensonaten). Darüber hinaus finden sich zahlreiche Zwischenstufen bis hin zum Extrem bachscher Komplexität, die in seismografischer Präzision kleinste Regungen einer möglichen Ausführung nachzeichnet.

Die für einen in der romantischen Tradition ausgebildeten Orchestermusiker gültige Regel, dass man das zu spielen oder zu singen habe, „was geschrieben steht“, gilt für viele Notentexte des 17. und 18. Jahrhunderts gerade nicht. Im Gegenteil: Es wird vielmehr vom Spieler verlangt, dass er spontan die Skizzenhaftigkeit eines Verlaufs oder einer Idee erkennt und eben nicht das wiedergibt, was auf dem Papier steht, sondern sogleich eine persönliche und elaborierte Version davon. Dieses Recht hätte sich ein berühmter Opernsänger oder Instrumentalsolist auch niemals nehmen lassen. (Bach hat nie für berühmte Sänger seiner Zeit komponiert; nicht ausdenken, was passiert wäre, er hätte wirklich für Dresden Opern komponieren dürfen!)

Meine folgenden Übungen befassen sich hauptsächlich damit, bachsche Texte in ein hypothetisches Stadium der Niederschrift struktureller Notation zu überführen, so wie es andere Komponisten in der Regel hinterlassen hätten. Auf deren Folie können dann die ornamentativen Verästelungen des bachschen Texts umso stärker hervortreten.

Ein Notenbild wie das Autograf des Adagios der g-Moll-Solosonate für Violine (NB 1) ist ästhetisch überaus schön, aber von verwirrend-faszinierender Komplexität: Ein „Lesen“ dieses Texts erfordert eine Tiefenschärfe in der Betrachtung, die wie mit einer 3-D-Brille mehrere Strukturen gleichzeitig wahrnehmen kann – die komplexe Oberflächenstruktur der ornamentativen Ebene ebenso wie die eines zugrunde liegenden, die architektonische

Anlage eines Satzes ordnenden Plans und seiner sich vielfältig verzweigenden Ableitungen. Dabei tritt ein Problem zutage, das im Titel dieses Beitrags genannt ist: die Gefahr, vor lauter Bäumen den Wald nicht zu sehen. Und dieses Problem ist essenziell für unsere Notation schlechthin: Zu deren unlogischen Aspekten gehört die Regel, dass eine Note durch immer mehr Fähnchen immer schwärzer, also optisch immer auffälliger wird, je kürzer sie dauert! Wenn das Verhältnis von strukturell wichtigen Noten und ornamentativen Verästelungen so geregelt ist, dass Letztere die Darstellung immer kürzerer Noten erfordern, erhalten wir zuletzt ein Notenbild, das sich in seinem optischen und damit für eine Wiedergabe eminent wichtigen spontanen Eindruck zu seinem strukturellen



Gehalt genau umgekehrt proportional verhält.

Wer das Notenbild des abgebildeten Autografs unbefangen betrachtet, wird die Vier- und sechzigstel-Gruppen in den Takten 3, 7, 9, 13, 18 und 21 als am deutlichsten hervorstechende optische Signale erkennen. Dabei zeichnet z. B. die Notation in Takt 3 lediglich einen ausnotierten Triller mit Nachschlag in einer Mittelstimme nach, den man in der Praxis nur als untergeordnetes Phänomen am Rande der Wahrnehmbarkeit erleben sollte – und den ein anderer Komponist sicher nur durch ein kleines Symbol ausgedrückt hätte. Für die Architektonik des Satzes dagegen eminent wichtige Noten wie die Viertel in Takt 9 oder 13 werden optisch fast „verschluckt“.

Das Erkennen solcher ornamentativen Ebenen in der Notation ist für eine Interpretation deshalb so wichtig, weil Ornamente für Bach Werkzeuge der Ausdruckssteigerung, der Emphase und der musikalischen Gestik sind. Ihre Wirkung entfalten sie nur, wenn sie auch in einer entsprechend gestisch freien und „gespielt“ improvisierten Weise ausgeführt werden. Sobald der Zuhörer durch eine alle Details „buchstabierende“ Ausführung wahrnimmt, dass all das, was man hört, bereits bis ins Kleinste ausnotiert ist, büßen die Ornamente ihre belebende Wirkung als scheinbar aus dem Moment geborene Ideen ein. In ganz besonderer Weise gilt dies für Bachs Neigung, Rubato auszunotieren. Selbst der Versuch genauester rhythmischer Notation von Rubato wird, worauf viele Theoretiker wie Giulio Caccini und Leopold Mozart immer wieder hingewiesen haben, scheitern: Das delikate rhythmische „Verziehen“ von Noten gegen eine Begleitstruktur „kann mehr gezeigt als beschrieben werden“ (Leopold Mozart).

### ... UND DIE ZUGRUNDE LIEGENDE STRUKTUR

Wer sich daran macht, solcherart ornamentierte Notentexte auf einfache Verläufe zurückzuführen, macht die interessante Erfahrung, dass dieses Vorgehen immer zu plausiblen Ergebnissen führt: So elaboriert eine uns vorliegende bachsche Version auch sein mag, sie ist immer, sobald man auf den Grund geschaut hat, ableitbar durch ein logisches Fortschreiten vom Einfachen zum Komplexeren. Wie der Archäologe die verschiedenen Schichten einer über Jahrhunderte gewachsenen Stadt abtragen und auf immer

NB 2: Sonate für Violine g-Moll BWV 1001, Adagio, Reduktion Version I

**Adagio**

NB 3: Sonate für Violine g-Moll BWV 1001, Adagio, Reduktion Version II

**Adagio**

einfachere Pläne stoßen kann, so lassen sich Bachs langsame, ornamentativ ausgestaltete Sätze auf überaus planvolle, logische und zuweilen banal einfache Grunddispositionen zurückführen (in seinen Concerti zumeist Ostinato-Modelle).

Damit keine Missverständnisse aufkommen: Natürlich geht bei diesen „Grabungen“ Essenzielles in der Qualität des bachschen Werks verloren. Man betrachte unter diesem Gesichtspunkt z. B. die im Folgenden besprochene Flötensonate E-Dur: Der „simple Ge-

sang“ (Quantz) könnte von unzähligen Komponisten der Epoche stammen, die ornamentierte Fassung nur von einem großen Meister! Die Ornamentationsebene ist kompositorischer Anteil des Werks, auch wenn es zu ihrem ureigenen Wesen gehört, dass sie mit ihrer scheinbaren Beliebigkeit „spielt“. (Auch die Cembalokadenz des 5. Brandenburgischen Konzerts „spielt“ mit dieser vorge-täuschten Improvisationshaltung und ist dennoch essenzieller Teil der Komposition). Dennoch halte ich es für das Verständnis für



NB 4: *Italienisches Konzert BWV 971, Andante, Anfang*

außerordentlich hilfreich, diese Ebenen einmal Schicht für Schicht abzutragen. Bachs gestalterische Fantasie schien (da ist er Beethoven ähnlich) geradezu durch einfache Vorlagen angeregt zu werden. In einem Bericht eines Herrn Theodor Pitschel von 1741 heißt es, wohl geradezu bezogen auf die improvisatorisch-ornamentative Ebene: „Der berühmte Mann, welcher in unserer Stadt das größte Lob der Musik, und die Bewunderung der Kenner hat, kömmt, wie man saget, nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzückung zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt, und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat. Der geschickte Mann ... hat ordentlich etwas schlechteres vom Blatte zu spielen, das seine eigenen Einfälle sind. Und dennoch sind diese seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren.“ Ich beschränke mich im Folgenden bewusst nicht auf ein einzelnes Werk, um anzudeuten, auf wie viele verschiedene Arten der ornamentative Anteil in Bachs Kompositionen eingesetzt sein kann.

### Sonate für Violine g-Moll BWV 1001, 1. Satz: Adagio

Eine Rückführung dieses Satzes durch Eliminierung der ornamentativen Ebene führt zu der Erkenntnis, dass es sich keineswegs nur um eine verzierte Oberstimme mit einem zugrunde liegenden Generalbass handelt, sondern vielmehr um einen Bass, der in angelegter Weise harmonisch vierstimmig realisiert und mit improvisatorischen Überleitungen ausgestaltet ist. Die Violine gibt, je nach ihren technischen Möglichkeiten, unterschiedliche Anteile dieser vier Stimmen wieder. Eine radikale erste Reduktion (NB 2) legt die „Grundmauern“ frei. Es handelt sich klar um ein dreiteiliges Gebilde: T. 1-9 Mitte / T. 9 Mitte-T. 13 / T. 14 bis Ende; subdominante „Reprise“ am Schluss durch eine von einem Neapolitaner eingeleitete intensivierende „Petite Reprise“ (T. 20 Mitte bis Schluss) verstärkt. Version II (NB 3) fügt diesen Verläufen lediglich einige Vorhalte hinzu: Jetzt ist Bachs Satz bereits klanglich zu erkennen. Wer diese Version nach den Ziffern, die Harmonien aussetzend, auf dem Klavier oder

Cembalo spielt und sich einige improvisatorische Überleitungen und Ornamente zwischen den harmonischen Stationen erlaubt, kommt der bachschen Version schon recht nahe. Ziel der Übung ist, im Spiel die richtige Balance herzustellen zwischen dem Halt durch die zugrunde liegende Struktur und der Freiheit in der ornamentativen Ebene. Für die Ausführung des Violinparts mag es auch ein gute Übung sein, ihn einmal zu dieser „Begleitung“ zu spielen. Im *Nekrolog* schreibt Carl Philipp Emanuel Bach, dass sein Vater die Violin-Solosonaten oft für sich am Clavichord gespielt habe. In diesem Satz kann man sich dies sehr gut vorstellen. ...

**... Lesen Sie weiter in Ausgabe 3/2009.**