

Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe

Die Frage, in welchem Ausmaß die h-Moll-Messe auf ältere Kompositionen zurückgreift, gilt nach wie vor als kontrovers. Anlaß zu unterschiedlichen Deutungen gibt vor allem der Umstand, daß namentlich der 2. und 4. Teil der Messe eine ganze Reihe von Sätzen enthalten, zu denen zwar keine Parodievorlagen bekannt sind, die aber von Bach in seiner normalerweise nur für Kopien von schon existierendem Material benutzten korrekturarmen Reinschrift zu Papier gebracht wurden. Gegenstand der Diskussion war dabei mehrfach der intrikate, als siebenstimmige Fuge im Stile antico mit obligatem Continuo konzipierte Eingangssatz von Teil II. Zwar besteht kein Zweifel, daß Bachs eigene Niederschrift des Credo in *P 180* keine Konzeptschrift darstellt, sondern durchweg Reinschriftcharakter aufweist, dies ist jedoch unterschiedlich bewertet worden. Schon 1968 folgerte Christoph Wolff hauptsächlich aus stilkritischen Erwägungen, das Credo (wie auch das Confitebor) müßte bereits um 1742–1745 entstanden sein; wegen des unbezweifelbar späten Datums von *P 180* implizierte dies die Existenz von Frühfassungen.¹ Joshua Rifkin postulierte aufgrund einer Reihe von Korrekturen, Bach müsse sich bei der Anfertigung von *P 180* für das Credo einer Vorlage in G-Dur bedient haben, die er während des Abschreibvorgangs zwar sorgfältig, doch keineswegs fehlerfrei einen Ton höher transponierte.² Alfred Dürr widersprach diesen beiden Auffassungen und nahm stattdessen die einmalige Existenz von Entwurfsskizzen an.³ In dieser strittigen Frage gibt nun ein in der Landes- und Forschungsbibliothek Gotha aufgefundenes Manuskript neue Aufschlüsse. Unter der Signatur *Mus. 2° 54c/3* findet sich dort von der Hand des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola eine Abschrift des Eingangssatzes des Symbolum Nicenum. Der auf Seite 1 befindliche Titel lautet:

Credo in unum Deum. | Fuga | a 8 Voci obligate | 2 Soprani | Contralto | Tenore | Basso | 2 Violini | e | Basso continuo | dal Sr Giov: Sebast: Bach.

¹ Vgl. Wolff *Stile antico*, S. 149–154.

² Den Eingangssatz des Symbolum Nicenum diskutiert J. Rifkin im Beiheft zur Schallplatte Nonesuch 79036 und, mehr spezifisch, in *Notes* 44, 1988, S. 789. Als Belege für seine These führt er folgende Korrekturen aus der Untersekunde an: T. 10, Basso; T. 16, Basso; T. 19, Sopr. II; T. 26, V. I; T. 29, Ten.; T. 30, Sopr. I; T. 32, V. II und Alto; T. 41–42, Alto; T. 43, Sopr. II.

³ Die Annahme von Entwurfsskizzen zur Erklärung des Schriftbefunds für das Credo in *P 180* äußerte Dürr erstmals in seinem Beitrag *Zu Christoph Wolffs „Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs“*, *Mf* 23, 1970, S. 324–328, speziell S. 328. Rifkins Interpretation des Quellenbefunds kritisierte er in *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden, 1984, Kommentar zu Bl. 72. Dürr führte seine Hypothese weiter aus in *Schriftcharakter und Werkchronologie bei Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Konferenz Leipzig 1985*, S. 283–289.

Ein Wasserzeichen ist nicht feststellbar, doch läßt sich die Quelle anhand der Schriftformen Agricolas auf dessen Berliner Zeit (1741–1774) datieren, wobei in erster Linie der mittlere bis späte Abschnitt dieser Zeitspanne in Frage kommt.⁴

Zur Provenienz der Handschrift kann lediglich in Erfahrung gebracht werden, daß diese weder zu der 1951 in den Besitz der Landes- und Forschungsbibliothek gelangten Sammlung Boineburg noch zum alten Bestand der ehemaligen Herzoglichen Bibliothek gehört.⁵ Nachträglich auf dem Titelblatt angebrachte Signaturen und Notizen deuten vielmehr auf den Antiquariatsmarkt des 19. Jahrhunderts.⁶ Nicht auszuschließen ist, daß die Handschrift – wie auch eine ebenfalls in Gotha befindliche Kantate des jüngeren Johann Michael Bach (1745–1820) – aus dem Nachlaß des Göttinger Oberpostsekretärs Albert Quantz (1837–1920) stammt.

Bemerkenswert an Agricolas Abschrift ist, daß sie den Credo-Satz in G-Dur überliefert, also einen Ganzton tiefer als *P 180*. Für die naheliegende Vermutung, Agricola habe das Stück eigenmächtig transponiert, fehlen indes jegliche Anhaltspunkte. Seine Kopie ist praktisch fehlerfrei; insbesondere finden sich nirgends die beim ad-hoc-Transponieren typischen Kopierfehler. Ein Lesartenvergleich ergibt nun, daß die Quelle weder von Bachs autographen Partitur der h-Moll-Messe (*P 180*), noch von anderen

⁴ Vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 44–65, bes. S. 57f.

⁵ Theoretisch wäre denkbar, daß die Handschrift durch Agricola, und zwar im Zusammenhang mit seinen Kontakten zu Georg Benda bzw. seiner Bewerbung um die Nachfolge Stölzels, bereits im 18. Jahrhundert nach Gotha gelangt ist. Hierfür findet sich jedoch keine Bestätigung, und die Quelle läßt sich auch nicht in dem von Georg Benda 1778 angelegten Inventar nachweisen. Vgl. LB Gotha, *Chart. A 1332(3)*, *Acta betr. die von dem Capellmeister Benda gesuchte und erhaltene Dienstentlassung, und die darauf anbefohlene Übergabe der musicalischen Instrumente u. einiger Musicalien*; dort findet sich unter der Rubrik *Missae* auf fol. 42^r lediglich ein „Kyrie von Bach für 4. Singstimmen gesetzt“, das möglicherweise mit der in Thüringen verbreiteten Messe Fk 98 von W. F. Bach identisch ist. (Den Hinweis auf dieses Inventar und die Gothaer Bewerbung Agricolas verdanke ich Hans-Joachim Schulze.) – Die Bachiana der Landes- und Forschungsbibliothek Gotha wurden kürzlich von Ulrich Leisinger im Rahmen des an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften angesiedelten Forschungsprojekts „Bach-Repertorium“ erfaßt und beschrieben. Vgl. *Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Handschriften und frühe Drucke*, Gotha 1993 (Veröffentlichungen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Heft 31), insbesondere S. 77 und Abb. 1–3.

⁶ Oben in der Mitte findet sich die Signatur „No. 8.“, unter dem originalen Titel (sachlich falsche) Bleistiftvermerke von zwei verschiedenen unidentifizierten Schreibern „Handschrift von C. Phil. Em. Bach“ und „Handschrift von einem der Söhne Seb. Bachs, viell[ei]cht Friedemann“. Abgesehen von den schon vor 1786 in die Amalienbibliothek gelangten Quellen taucht eine ganze Reihe von Agricolas Handschriften im 19. Jahrhundert auf dem Berliner Antiquariatsmarkt auf; von hier aus gelangten Einzelstücke in die Sammlung Wagener (jetzt Brüssel CRM, 26537 und 26659), andere über Zwischenbesitzer in die BB (etwa *P 400b+c*, *P 595* und *P 679*).

nach 1750 in Berlin kursierenden Abschriften (*Am. B. 3, P 23*) abhängig ist. Vielmehr weist sie eine Reihe von Varianten auf, die eigentlich kaum als Eingriffe von unbefugter Hand gewertet werden können, vielmehr auf eine frühere Werkfassung deuten.

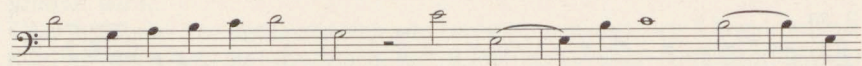
Als Diskussionsgrundlage seien im folgenden die von *P 180* abweichenden signifikanten Lesarten in kürzestmöglicher Form mitgeteilt.

Takt System Lesart

8-9 Ten. 
De - um

10 Bc. 4. Note f (mit Auflösungszeichen), 8. Note fis

25-27 Basso andere Textunterlegung:

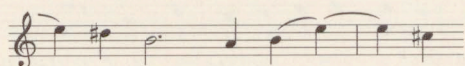

u - num, in u - num De - um, in u - - num De - um

26-29 Bc. T. 26, 2. Note bis T. 29, 1. Note eine Oktave höher

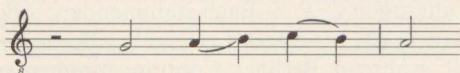
29 Alto 2. Note ohne #

30 Basso 

31-32 Sopr. 1 andere Textunterlegung:


(De) - um, in u - - num


35 V. II 2. Note fis

36 Ten. 

39 Sopr. 1 2. Note e, 4. Note es

Bc. 4. Note as, 6. Note f

41-43 Basso andere Textunterlegung:


u - - num De - um

Hs. Agricola

9 8 6 6 6 5 4 5 3 2 3

P 180

T. 43–45

Im übrigen ist der Basso continuo mit einer sehr detaillierten Bezifferung ausgestattet, die von der – anfangs autographen, im weiteren Verlauf offenbar von der Hand des alternden C. P. E. Bach stammenden⁷ – Bezifferung in *P 180* weitgehend unabhängig ist. Eine derart reiche Bezifferung wäre für J. S. Bach kein Ausnahmefall, während Berliner Continuostimmen meist weit weniger detailliert beziffert sind.⁸

⁷ Die von J. S. Bach eigenhändig eingetragene Bezifferung in *P 180* reicht von T. 6–13. Die Zusätze C. P. E. Bachs stehen offenbar in Zusammenhang mit der Hamburger Aufführung des Credo im April 1786. Die oben genannten, vermutlich in den 1760er Jahren entstandenen Berliner Abschriften enthalten entsprechend nur die originale Bezifferung.

⁸ Die komplizierte Bezifferung ergibt sich aus dem häufigen Vorkommen des *Transitus irregularis* – des Durchgangs auf betonter Zählzeit – in der Continuostimme. In bezug

Der Nachweis, daß die Lesartenvarianten in Agricolas Abschrift tatsächlich ein früheres Werkstadium wiedergeben, wird durch eine Korrektur Bachs in *P 180* (Tenor, T. 36) erbracht, wo sich Agricolas Version als Lesart ante correcturam erkennen läßt. Ferner findet sich sowohl in Agricolas Kopie als auch in *P 180* – hier allerdings von Bach sofort bei der Niederschrift korrigiert – eine auf einen Zeilen- oder Seitenumbruch der Vorlage deutende Notierung der ersten Violine (T. 28, dritte Note als zwei übergebundene Viertel). Da sich die übrigen Varianten der Gothaer Quelle, namentlich die Änderungen in der Textunterlegung, nicht als Lesarten ante correcturam in *P 180* nachweisen lassen, ist anzunehmen, daß Bach die Revision der Urfassung zum größten Teil bereits in seiner Vorlage vorgenommen hatte, bevor er sich an die Reinschrift machte. Für eine ursprüngliche Konzeption des Satzes in G-Dur spricht neben dem Quellenbefund auch der Umstand, daß nur so der Umfang der beiden Violinen, die lediglich anfangs quasi als Singstimmen, im weiteren Verlauf des Stückes aber durchaus instrumentenmäßig behandelt sind,⁹ in der Tiefe voll ausgeschöpft wird.

Über Agricolas Vorlage lassen sich nur Vermutungen anstellen. Unwahrscheinlich ist, daß ihm die von Bach für *P 180* verwendete Kopiervorlage zur Verfügung stand, da sich dort ja die in *P 180* eingeflossenen Revisionen Bachs befunden haben müssen.¹⁰ Wie genau er seine Vorlage kopierte, beziehungsweise in welchem Ausmaß ihm eigenmächtige Eingriffe zuzutrauen sind, kann nicht verbindlich bestimmt werden. Ausgehend von Fällen, bei denen seine Vorlagen eindeutig ermittelt sind, läßt sich jedoch feststellen, daß Agricola ein akribisch arbeitender Kopist war.¹¹ Lediglich bei der Formulierung der Titelblätter und der Kopftitel gestattete er sich gewisse Freiheiten. Die italianisierte Bezeichnung „Fuga a 8 Voci obligate“ sowie die Bezeichnung „Contralto“ im Titel unserer Quelle dürften somit nicht authentisch sein oder doch wenigstens die Umformulierung eines vorgefundenen Titels darstellen.

auf die Bezifferung werden in der vorliegenden Quelle die harmoniefremden Töne wie Grundtöne behandelt; eine andere hier nicht angewandte Möglichkeit bestünde darin, nur die regulären Akkordtöne zu beziffern und diese einfachere Bezifferung mittels kleiner waagerechter Striche auf die betonten Zählzeiten zu beziehen. Zu diesen zwei möglichen Prinzipien der Bezifferung vgl. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil*, Berlin 1762, S. 320–322 (39. Kapitel, § 1–4). C. P. E. Bachs Darstellung scheint anzudeuten, daß die erste Möglichkeit die ältere, allmählich außer Gebrauch kommende, ist. Auch dies könnte für die Authentizität der Bezifferung in Agricolas Abschrift sprechen.

⁹ Vgl. besonders den erweiterten Umfang ab T. 35, die großen Sprünge und die in den Singstimmen bezeichnenderweise fehlenden Achtelketten.

¹⁰ Angesichts der reichen Bezifferung des Continuo wäre denkbar, daß die Gothaer Kopie direkt oder indirekt auf einen Stimmensatz zurückgeht. Wenn dies zuträfe, so ließe sich die schon mehrfach aufgeworfene Frage, ob Bach in diesem Satz mit der Mitwirkung colla parte geführter Instrumente rechnete, eindeutig negativ beantworten. Ich halte dies aus weiter unten dargelegten Gründen allerdings für eher unwahrscheinlich.

¹¹ Geprüft wurden insbesondere *P 26* (BWV 244), *Am. B. 33* (BWV 169), *Am. B. 536–537* (BWV 238 und 237) und *Am. B. 556* (Fk 89/3).

Aufgrund des relativ späten Datums der Handschrift muß besonders mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß Agricola keinen Zugang zu einer Originalquelle hatte, sondern von einer Sekundärquelle kopierte. Eine Parallele ergäbe sich hier zu seiner fragmentarischen Abschrift der Frühfassung der Matthäus-Passion (P 26),¹² die nachweislich direkt auf Johann Christoph Altnickols Kopie (*Am. B. 6/7*) zurückgeht.¹³

Mit der Auffindung einer früheren Fassung des Credo von Bachs h-Moll-Messe lassen sich bestimmte Hypothesen ein Stück weit konkretisieren; gleichzeitig eröffnen sich aber neue Probleme. Der Credo-Satz lag in einer früheren, jedoch voll ausformulierten Fassung in G-Dur vor, bevor er um einen Ganzton höher transponiert in das Autograph der h-Moll-Messe eingetragen wurde; ein Entwurf in Form von Verlaufsskizzen, deren Annahme bei der Kompliziertheit des kontrapunktischen Geflechts durchaus glaubwürdig ist, müßte dementsprechend diesem Stadium vorausgegangen sein. Unbekannt bleibt hingegen, ob der Credo-Satz in seiner ursprünglichen Form in einem anderen Zusammenhang stand (etwa als auskomponierte Intonation für ein fremdes Stück, wie Rifkin in Analogie zu BWV 1081/BC E 9 vermutet), oder ob er von vornherein mit Blick auf die Komplettierung der h-Moll-Messe konzipiert wurde und somit Bachs ursprünglichen Plan reflektiert, Teil II der Messe in G-Dur beginnen zu lassen. Gegen die erste Hypothese könnte allerdings eingewendet werden, daß der Satz für eine Intonation zu lang und zu gewichtig ist¹⁴; bei der zweiten wäre zu fragen, wie es überhaupt zu einer separaten Abschrift von Bachs Konzept kam. Eine mögliche Lösung wäre, daß die von Agricola benutzte Zwischenquelle zu Studienzwecken in Bachs Unterricht entstand.¹⁵ Eine separate Aufführung des Werkes ist hingegen schwer denkbar, da im lutherischen Gottesdienst lediglich Kompositionen von Kyrie und Sanctus als separate Ordinariumssätze gebräuchlich waren.

¹² Die unvollendete Partitur Agricolas wurde von ihrem späteren Besitzer C. P. E. Bach noch weiter verstümmelt. So verwendete er das für die Baß-Arie „Mache dich, mein Herze, rein“ vorgesehene Doppelblatt zur Niederschrift seines Chorsatzes „Bitten“ (Wq 208/3). Vgl. das Faksimile in *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 29. September–2. Oktober 1988*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Göttingen 1990, S. 186.

¹³ Die Provenienz von Altnickols Handschriften ist noch weitgehend ungeklärt. Möglicherweise deutet das Auftauchen mehrerer Quellen in Berliner Sammlungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (gedacht ist hier an *St 586* aus der Sammlung Voss, an Washington LC, *ML 96. B 186* aus der Sammlung Levy sowie an *Am. B. 6/7* aus der Sammlung der Prinzessin Anna Amalia von Preußen) auf eine Vermittlerrolle C. P. E. Bachs, der nachweislich Teile der Musikbibliothek seines Schwagers nach dessen Tod (1759) übernahm.

¹⁴ Einwand Dürrs gegenüber Rifkins Hypothese (vgl. Fußnote 3, Titel von 1984).

¹⁵ So beschäftigte sich etwa Bachs Schüler Altnickol in den 1740er Jahren mit Kompositionen im *Stile antico*. Vgl. die zweite seiner beiden Sanctus-Vertonungen aus dem Jahre 1748 (SBB, *Mus. ms. autogr. Altnikol I*) oder das vierstimmige „Ricercare de J. C. Altnickol“ im Fitzwilliam Museum, Cambridge (Signatur 32 G 16). Daß der Schüler sich hier an Exempeln seines Lehrmeisters orientierte, ist offensichtlich.

Die skizzierten Problemkreise lassen sich vielleicht am schlüssigsten koordinieren, wenn man annimmt, daß der Credo-Satz zunächst geraume Zeit innerhalb einer Kollektaneensammlung zum „Projekt h-Moll-Messe“ existierte.¹⁶ Die Fertigstellung des Großwerks muß man sich wohl ohnehin – wie dies auch für die Kunst der Fuge belegt ist – als längerfristig geplantes und schrittweise realisiertes Vorhaben vorstellen.¹⁷ Der letzte Schliff und die Transposition dürften dann beim Zusammenfügen der einzelnen disparaten Teile vorgenommen worden sein, als die Ausarbeitung im Detail bereits im wesentlichen abgeschlossen war und es Bach um das Verhältnis der einzelnen Sätze untereinander ging, also den Zusammenhang des Ganzen.

Peter Wollny (Leipzig)

¹⁶ An eine Entstehung vor etwa 1740 dürfte dabei aber, wie dies ausführlich Wolff *Stile antico*, S. 149–154, dargelegt hat, aus stilistischen Gründen nicht zu denken sein. Vgl. die Nähe des Satzes zu der um 1740/42 anzusetzenden Bearbeitung des „Suscepit Israel“ aus dem Magnificat von Antonio Caldara (BWV 1082; BC E 15) sowie zu der um 1747/48 entstandenen Credo-Intonation zu einer Messe von Giovanni Battista Bassani (BWV 1081; BC E 9).

¹⁷ Vgl. C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs Spätwerk: Versuch einer Definition*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg 1986, Kassel 1988, S. 15–22, speziell S. 19.