

Besetzung – Entstehung – Überlieferung: Bemerkungen zur Ouvertüre BWV 1068

Werner Breig zum 65. Geburtstag

I.

Johann Sebastian Bachs Ouvertüre in D-Dur BWV 1068 verdankt ihre Beliebtheit nicht zuletzt dem festlichen Glanz, den ihr die Besetzung mit Trompeten und Pauken verleiht. Um so mehr muß bei eingehender Betrachtung der Partitur auffallen, daß der Trompetenchor am thematischen Geschehen des Werkes im wesentlichen unbeteiligt bleibt. Zwar verdoppelt oder unterstreicht er an mehreren Stellen die führende Melodik der 1. Violine; nirgendwo erhält er jedoch eine wirklich obligate Aufgabe – sofern er eigenständig spielt, begnügt er sich mit fanfarenartigen Einwüfen oder motivisch belanglosen Floskeln.¹ Aus rein satztechnischer Sicht ließe sich die Ouvertüre gänzlich ohne Trompeten und Pauken musizieren.²

Mutet schon diese Feststellung unerwartet an, so birgt die Partitur noch eine andere Überraschung: Ebenso wenig obligat wie die Trompeten behandelt Bach die beiden Oboen. Nur zweimal – in T. 50–56 und 76–87 des Eingangssatzes – spielen sie unabhängig von den Violinen, und auch an diesen Stellen lassen sie sich ohne satztechnische Bedenken weglassen.³ Wirft man einen Blick auf die Oboenpartien der Ouvertüren BWV 1066 und 1069, dann wirkt die in BWV 1068 anzutreffende Schreibweise geradezu befremdend.

Daß Bach Instrumentalpartien von vornherein fakultativ zu komponieren wußte, beweist die Kantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a, deren Trompetenchor er bei der geistlichen Bearbeitung „Freue dich, erlöste Schar“ BWV 30 einfach weggelassen ließ.⁴ Dennoch scheint es wenig glaubhaft, daß er ein mehrsätziges,

¹ Beispiele aller erwähnten Verfahren bieten etwa T. 35–42 des Eingangssatzes.

² Diese Eigenschaft bleibt bei W. Vetter, *Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre*, BJ 1953, S. 97–107, unerwähnt.

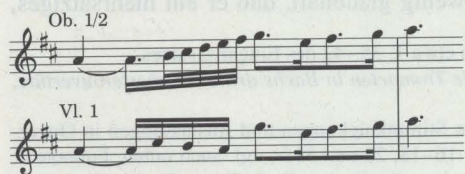
³ Ich lasse außer acht die umfangsbedingten Stimmknickungen und Auslassungen in Ouvertüre, T. 41 und 69, sowie Gavotte II, T. 8, 16–18, 22 und 31f.; vgl. auch unten, Fußnote 7. Wie mir Michael Marissen freundlicherweise mitteilt, hat C. S. Terry, *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 100, bereits auf die Unselbständigkeit der Oboen hingewiesen, allerdings ohne weitere Schlüsse daraus zu ziehen.

⁴ Vgl. W. Neumann, *Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“ BWV 30a und 212*, BJ 1972, S. 76–90, hier S. 78. Allerdings fragt sich, ob Bach nicht – wie häufig vermutet – bereits bei der Komposition von BWV 30a eine Wiederverwendung ohne Trompeten und Pauken ins Auge faßte. Inhaltlich gesehen spielt der Trompetenchor nur 32 Takte (Satz 1, T. 1–32 = Satz 1, T. 65–96; Satz 1 = Satz 13); und das Schriftbild des Partiturautographs P 43 (vgl. *Johann Sebastian Bach: Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen, Drama per musica BWV 30a. Faksimile der autographen Partitur*, hrsg. von W. Neumann, Leipzig 1980 [Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. 16.] läßt vermuten, daß Bach die betreffenden Systeme erst nachträglich ausfüllte: Die Noten weisen vorwiegend einen dünneren Federstrich auf, und die Korrekturen scheinen das Vorhandensein der übrigen Stimmen vorauszusetzen.

rein instrumentales Werk mit Trompeten und Oboen entworfen hätte, ohne diese Instrumente obligat hervortreten zu lassen. Somit drängt sich die Frage auf, ob er die Ouvertüre nicht zunächst für eine reine Streicherbesetzung geschaffen hat. Bekanntlich spricht viel dafür, daß die Ouvertüre BWV 1069 ursprünglich keine Trompeten und Pauken aufwies.⁵ Eine noch engere Parallele zum vermuteten Fall bei BWV 1068 bietet die Kantatensinfonia BWV 1045: Hier zeigt die autographe Partitur eindeutig, daß Trompeten, Pauken und Oboen nicht zum ursprünglichen Kompositionsbestand gehörten.⁶

Für die nachträgliche Hinzufügung der Bläser in BWV 1068 dürfte auch ein weiteres Moment sprechen. In den Ouvertüren BWV 1066 und 1067 gibt es außer trioähnlichen Teilsätzen wie dem Menuett II von BWV 1066 kein einziges Stück mit reduzierter Besetzung – Bach geht immer vom vollen Ensembleklang aus. Sieht man von den Trompeten und Pauken ab, so gilt das gleiche auch für BWV 1069. Vor diesem Hintergrund steht das Air von BWV 1068 in seiner Beschränkung auf die Streichergruppe seltsam isoliert dar. Falls aber die Ouvertüre als Komposition für Streicher allein entstand, fände die eigentümliche Beschaffenheit des Air eine passende Erklärung: Die Satzstruktur verbietet die Hinzufügung von Trompeten und eignet sich auch kaum für die Verdopplung durch Oboen.

Einen letzten Hinweis auf den Nachtragscharakter wenigstens der Oboen könnte eine Lesartenvariante im Eingangssatz geben. Wie das Notenbeispiel zeigt, weichen Oboen und Violine 1 in T. 18 voneinander ab. Die Divergenz wird schwerlich zu Bachs Originalkonzeption gehört haben und läßt sich ebensowenig auf die Nachlässigkeit eines Kopisten zurückführen. Nimmt man jedoch an, Bach habe die Oboenpartien – wie nicht selten bei Ergänzungen – direkt in den Stimmen ausgearbeitet, dann ließe sich die 32tel-Tirade als quasi-improvisatorische Weiterbildung verstehen.⁷



⁵ Vgl. NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 88–91, sowie H.-J. Schulze, Vorwort zu *Johann Sebastian Bach: Unser Mund sei voll Lachens, Kantate zum 1. Weihnachtstag (BWV 110). Faksimile nach dem Partiturotograph der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, Leipzig 1990.

⁶ Vgl. R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton/NJ, 1972, Bd. 1, S. 24, sowie NBA I/34 Krit. Bericht, S. 129f.

⁷ Unter dieser Annahme hätte Bach in T. 1–23 Oboe 1 aus Violine 1, dann Oboe 2 aus Oboe 1 kopiert, ohne die neue Lesart in Violine 1 nachzutragen; zu ähnlichen Versehen im Cembalokonzert BWV 1055 oder in der Dresdner Missa von 1733 vgl. W. Breig, *Zur Werkgeschichte von Johann Sebastian Bachs Cembalokonzert in A-dur BWV 1055*, in: *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium*

Leider fehlt die Möglichkeit, die hier geäußerten Vermutungen anhand der Quellen zu überprüfen. Eine autographe Partitur liegt nicht vor, und die wenigen erhaltenen Originalstimmen – Violino 1, Violino 2 und Continuo, alle 1731 in Leipzig entstanden und neben sieben Stimmen späteren Ursprungs in der Handschrift *St 153* aufbewahrt – scheinen ebenfalls keinen Aufschluß zu gewähren.⁸ Immerhin kann die Annahme, BWV 1068 stelle das Ergebnis eines mehrschichtigen Entstehungsvorgangs dar, zur Klärung eines Problems beitragen, das sich aus der spärlichen Überlieferung ergibt.

Zur Debatte steht in letzter Zeit, ob Bach die Ouvertüre bereits in Köthen oder erst für das Leipziger Collegium musicum schuf – anders gesagt, ob die Leipziger Originalstimmen ein neuentstandenes Werk tradieren oder einen älteren Stimmensatz ergänzen oder ersetzen sollten.⁹ Wie nunmehr ersichtlich wird, hat man die bisherigen Argumente insofern zu relativieren, als diese ganz allein auf den vermeintlichen Originalbestand zu beziehen sind. Mit der Behauptung etwa, Bach habe die Ouvertüre 1731 komponiert, wird die Frage akut, zu welchem Zeitpunkt er dann die Trompeten, Pauken und Oboen ergänzte; denn wie Peter Wollny vor kurzem gezeigt hat, entstammen die nichtoriginalen Stimmen von *St 153* dem Studienaufenthalt Carl Philipp Emanuel Bachs in Frankfurt an der Oder, der von September 1734 bis 1738

Utrecht 1990, hrsg. von P. Dirksen, S. 187–215, hier S. 195, oder des Verfassers Rezension von zwei Faksimileausgaben zur h-Moll-Messe in: *Notes* 44, 1987/88, S. 787–798, hier S. 794f. Sonstige Abweichungen zwischen Oboen und Violine 1 in NBA VII/1 (T. 7, 8, 9, 12, 17, 19 und 20) gehen auf Übernahmen aus Sekundärquellen zurück. Dagegen könnte der Lesartenunterschied zwischen Oboe 2 und Violino 2 in der Ouvertüre, T. 40 und 105, ebenfalls mit der Hinzufügung von Bläserstimmen zusammenhängen: Wahrscheinlich hat Bach hier die Oboenstimme geändert, um möglichen Oktavparallelen mit Trompete 2 zu entgegenen.

⁸ Zur Datierung der Stimmen vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, insbesondere S. 50 und 71; ob die an letzterer Stelle angegebene Einschränkung auf „Anfang 1731“ zutrifft, mag dahingestellt bleiben: Einen Terminus ante quem für die einschlägigen Schriftformen Carl Philipp Emanuel Bachs (zum Teil noch offene halbe Noten, auch Violinschlüssel, Achtel- und Viertelpausen) und Johann Ludwig Krebs' (Viertelpausen, daneben Achtelpausen und nach unten gestrichene halbe Noten) liefert allein die am 27. August 1731 aufgeführte Kantate BWV 29; vgl. Glöckner, S. 44–47, und Dürr Chr, S. 54.

⁹ Vgl. C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 165–175, insbesondere S. 169f. (Nachdruck in: Ders., *Bach: Essays on his Life and Music*, Cambridge/MA 1991, S. 223–238, hier S. 228–230); ders., *Johann Sebastian Bachs Spätwerk: Versuch einer Definition*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld: Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg, 28.–30. Mai 1986, hrsg. von C. Wolff, S. 15–22, hier S. 21 (*Bach: Essays on his Life and Music*, S. 366); ders., Artikel „Johann Sebastian Bach“ in C. Wolff, E. E. Helm, E. Warburton u. a., *Die Bach-Familie (The New Grove. Die großen Komponisten)*, Stuttgart und Weimar 1993, S. 181; M. Geck, *Köthen oder Leipzig? Zur Datierung der nur in Leipziger Quellen erhaltenen Orchesterwerke Johann Sebastian Bachs*, Mf 47, 1994, S. 17–24, speziell S. 22.

dauerte.¹⁰ Was Johann Sebastian Bach veranlaßt haben könnte, die Ouvertüre schon wenige Jahre nach ihrer Entstehung so großzügig zu erweitern, läßt sich nicht ohne weiteres erraten. Will man die hinzugefügten Instrumente nicht Philipp Emanuel zuweisen – was sich strenggenommen nicht ausschließen läßt –, dann leuchtet eher die Vermutung ein, die Ouvertüre habe in ihrer Urform schon vor 1731 existiert. Freilich heißt „vor 1731“ nicht unbedingt Köthen; dennoch rückt Köthen als Entstehungsort von BWV 1068 näher ins Blickfeld.

II.

Wie bereits angedeutet und wie in Tabelle 1 veranschaulicht, fügen sich die drei Originalstimmen und die sieben neueren Stimmen von *St 153* zu einem vollständigen Stimmensatz zusammen. Dieses eigenartige Überlieferungsbild haben Heinrich Bessler und Hans Grüß auf jenes bekannte Muster zurückgeführt, das der Verteilung von Bachs geistlichen Vokalwerken nach seinem Tod offenbar zugrunde lag: Zu jedem Stück erhielt der eine Erbe einen einfachen Stimmensatz, der andere die Originalpartitur nebst Dubletten der Violinen und des Continuo.¹¹ Dem damaligen Forschungsstand zufolge konnten Bessler und Grüß noch davon ausgehen, daß der jüngere Teil des Stimmenkomplexes in die Zeit nach 1750 gehöre, was ihre These zweifellos begünstigte. Mit den Neuerkenntnissen Wollnys wird jedoch klar, daß die „Dubletten-Theorie“ zumindest der Revision bedarf.¹²

Tabelle 1: Zusammensetzung von *St 153* (BWV 1068)

Leipziger Stimmen (J. S. Bach)	Frankfurter Stimmen (C. P. E. Bach)
	<i>Trombe Primo</i>
	<i>Trombe Secondo</i>
	<i>Trombe Terzo</i>
	<i>Tympana</i>
	<i>Hautbois Primo</i>
	<i>Hautbois Secondo</i>
<i>Violino. 1</i>	
<i>Violino. 2</i>	
<i>Continuo</i>	<i>Viola</i>

¹⁰ Vgl. P. Wollny, *Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 1996, S. 7–21, speziell S. 7–9.

¹¹ NBA VII/1 Krit. Bericht, S. 58f.; Grundsätzliches zur Erteilung bei Dürr Chr, S. 10f.

¹² Vgl. etwa Wollny (Fußnote 10), S. 10.

Schon ohne die Umdatierung der betreffenden Stimmen hat es Anlaß gegeben, die Übertragung der für die Leipziger Kirchenmusik geltenden Verhältnisse auf BWV 1068 mit Skepsis zu betrachten. Zu keinem Instrumentalwerk Bachs haben sich Violinstimmen mehr als einfach erhalten – auch nicht zum Cembalokonzert BWV 1055, von dem wir sowohl die Originalpartitur als auch die Originalstimmen besitzen.¹³ Daß ausgerechnet die drei Originalstimmen von BWV 1068 als Dubletten gelten sollen, erscheint mehr als fraglich: Die hier vertretenen Schreiber Johann Ludwig Krebs, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Sebastian Bach haben sich – soweit bekannt – prinzipiell nicht mit der Anfertigung derartiger Zweitkopien befaßt.¹⁴

Wollnys Forschungen bestärken diese Zweifel. So sinnvoll es sich zum Zweck der Erbteilung erwies, Partitur und Dubletten als Einheit zu behandeln, so wenig brachte es dem Komponisten einen Vorteil, ein Werk in dieser Form auszuleihen – besser vergab man entweder die Partitur allein oder einen einfachen Stimmensatz. Bach zog bekanntlich die letztere Möglichkeit vor, wie nicht nur die bekannte Briefstelle Johann Elias Bachs, sondern auch die Quellenlage von Werken wie dem Sanctus BWV 232^{III} zeigt.¹⁵ Daß auch Philipp Emanuel in Frankfurt an der Oder Werke seines Vaters in Stimmen zum Kopieren erhielt, geht aus weiteren Manuskripten des Hauptschreibers von *St 153* hervor. Von seiner Hand rühren ganz oder teilweise Stimmensätze von BWV 211 (*St 81*), 249/1–2 (*St 155*), 1043 (*St 148*) und 1050 (*St 131*) her; ohne feststellbare Ausnahme gehen die Aufzeichnungen auf Originalstimmen Johann Sebastian Bachs zurück.¹⁶ Unter den angeführten Quellen verdient die Abschrift des Doppelkonzertes BWV 1043, *St 148*, besondere Beachtung. Wie aus Tabelle 2 ersichtlich wird, stehen auch hier Original- und Neustimmen ergänzend nebeneinander. In diesem Fall lassen sich jedoch die autographen Stimmen *Violino 1. Concertino* und *Violino 2 Concertino* kaum als Dubletten auffassen.¹⁷ Außerdem enthält auch der Frankfurter Teil des Materials ein Exemplar der 2. Solovioline. Die Tempobezeichnung des zweiten Satzes heißt in dieser Stimme „Largo“ – es fehlt der Zusatz „ma non tanto“, den der Komponist in die Vorlage nachträglich einfügte.¹⁸ Johann Sebastian Bach hat mithin das ausgeliehene Originalmaterial zurückbekommen; die Frankfurter Stimmen werden das vollständige Konzert umfaßt haben.¹⁹ In der heutigen Ge-

¹³ Vgl. J. Rifkin, *More (and less) on Bach's Orchestra*, in: *Performance Practice Review* 4, 1991, S. 5–13, hier S. 7–9.

¹⁴ Vgl. Dürr Chr, S. 149 (nach A. Dürr, *Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31*, BJ 1985, S. 155–159, hier S. 155 f., zu berichtigen) und S. 154, sowie A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender*, S. 70–72.

¹⁵ Vgl. Dok II, Nr. 484, S. 388, und A. Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, Kassel 1988, S. 32 f.

¹⁶ Vgl. die Krit. Berichte zu NBA I/40 (W. Neumann), S. 187 und 193 (*St 81*); II/7 (P. Brainard), S. 40–42 und 49 (*St 155*); VII/2 (H. Bessler), S. 108 und 124 (*St 131*); und VII/3 (D. Kilian), S. 30–33, 36 f. und 40 (*St 148*).

¹⁷ So bereits Wollny, S. 10.

¹⁸ Vgl. NBA VII/3 Krit. Bericht, S. 36 und 40.

¹⁹ Bezeichnenderweise gelangten außer BWV 1043 auch die Originalstimmen zu BWV 211, 249 und 1050 nachweislich oder höchstwahrscheinlich an J. S. Bach zurück. Die Originalstimmen von BWV 211 (Wien ÖNB SA.67.B.32) liegen in einem von Philipp Emanuel um

Tabelle 2: Zusammensetzung von *St 148* (BWV 1043)

Leipziger Stimmen (J. S. Bach)	Frankfurter Stimmen (C. P. E. Bach)
<i>Violino 1 Concertino</i> <i>Violino 2 Concertino</i>	<i>Violino 2 Concertino</i> <i>Violino Primo</i> <i>Violino Secondo</i> <i>Viola</i>
<i>Continuo</i>	

stalt von *St 148* hat man die Zusammenführung von zwei getrennt überlieferten und jeweils vollständigen Stimmensätzen zu erblicken.²⁰

Die Bedeutung dieser Ausführungen für die Geschichte von *St 153* liegt auf der Hand: Es gibt keinen Grund, die These von Bessler und Grüß weiter aufrechtzuerhalten. Die beiden Herausgeber machen sogar auf ein mögliches Indiz für die Existenz von Frankfurter Violinstimmen aufmerksam. Wie sie feststellen, geht die Partiturnachschreibung *Am. B. 52* auf *St 153* zurück; eine Reihe von – allerdings geringfügigen – Abweichungen veranlaßt sie jedoch zu der Frage, ob nicht gerade die Violinen eine andere Vorlage als die beiden Originalstimmen gehabt haben könnten.²¹ Auch wenn eine sichere Antwort hier wohl ausbleiben muß, so bietet doch der Sachverhalt Anzeichen dafür, daß der heutige Zustand von *St 153* nur bedingt – wenn überhaupt – auf die Beschaffenheit des Bachschen Aufführungsmaterials zu BWV 1068 vor 1750 schließen läßt.

Daß dieses Material jemals Dubletten enthalten hat, dürfte schon im Hinblick auf die anderen Instrumentalwerke Bachs zweifelhaft erscheinen. Zwar weisen nicht

1750 beschrifteten Titelumschlag, der offensichtlich mit der Bachschen Erteilung zusammenhängt; vgl. BC I/4, S. 1620. Auf die Erteilung weist auch die Beschriftung des Titelblatts der Originalstimmen zu BWV 1050 (*St 130*) durch den jungen Johann Christoph Friedrich Bach; vgl. H.-J. Schulze, *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne*, BJ 1963/64, S. 61–69, hier S. 60, Fußnote 20. Schließlich hat J. S. Bach die Originalstimmen zu BWV 249 (*St 355*) noch um 1738 und in den 1740er Jahren zu Aufführungen verwendet; vgl. NBA II/7 Krit. Bericht, S. 53f., und Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, BJ 1988, S. 7–72, speziell S. 41, 53 und 63.

²⁰ Offensichtlich hat Philipp Emanuel Bach die eigenen Stimmen mit denen des Vaters nach dessen Tod kombiniert, denn die um 1760 entstandenen Abschriften *St 147* und *P 254* gehen mit ziemlicher Sicherheit auf *St 148* in der vorhandenen Zusammensetzung zurück – die Tempovorschrift „Largo ma non tanto“ statt „Largo“ in der 2. Ripienvioline von *St 147* stellt angesichts der mit *St 148* übereinstimmenden Auslassungen wohl eine eigenständige Ergänzung des Kopisten dar. Vgl. NBA VII/3 Krit. Bericht, S. 36–38, sowie zum Schreiber P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113, insbesondere S. 102 und 106. Peter Wollny danke ich auch für weitere Auskünfte zu den Quellen.

²¹ Vgl. NBA VII/3 Krit. Bericht, S. 63; nach Auffassung der Herausgeber bieten sich zur Beurteilung des Verhältnisses zwischen der Continuo Stimme aus *St 153* und *Am. B. 52* „nicht genügend auffällige Merkmale“.

wenige Stimmensätze zu Ouvertüren seiner Zeitgenossen Zweitexemplare von einer oder beiden Violinen sowie vom Continuo auf; zu den betreffenden Quellen gehören die 1730 angelegten Leipziger Stimmen zu zwei Ouvertüren von Johann Bernhard Bach.²² Ebenso häufig liegen jedoch Ouvertüren in Einzelstimmen vor; im Falle von Johann Sebastian Bachs Ouvertüre BWV 1066 etwa lassen sich die vorhandenen Stimmen kaum als Reste eines größeren Bestandes auffassen.²³ Bei BWV 1068 fragt sich außerdem, wie eine Dublette zur 1. Violine ausgesehen haben mag. Die ausgesprochen konzertante Schreibweise von T. 42–58 und 71–89 des Eingangssatzes, wie auch die cantabile-Melodik des Air legen die Ausführung durch einen einzelnen Spieler nahe.²⁴ Bezeichnenderweise

²² Die Abschrift der g-Moll-Ouvertüre von J. B. Bach (*St* 320) enthält neben einer Stimme für Violine concertato je zwei Stimmen für Violine 1, Violine 2 und Continuo, zur Ouvertüre G-Dur (*St* 319) liegen Violine 1 zweimal und Continuo dreimal (einschließlich Bassono) vor; das Leipziger Material zu einer dritten Ouvertüre (D-Dur, *St* 318) besteht mit Ausnahme des Continuo dagegen aus Einzelstimmen. Vgl. K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992 (Catalogus Musicus. 13.), S. 232–235; zur Datierung der Stimmen vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender*, S. 48f. und 66. Eine Ouvertüre G-Dur von Johann Ludwig (?) Bach (*St* 300) hat Dubletten zu den Außenstimmen; vgl. das Vorwort zur Ausgabe von K. Hofmann, Neuhäuser/Stuttgart 1984 (Hänssler Edition 30.051/01). Zu Beispielen bei Telemann vgl. A. Hoffmann, *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns TWV 55, mit thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis*, Wolfenbüttel 1969, S. 79–183, unter C 6, C 7, c 3, D 14 (Darmstädter Stimmen; nur Violone doppelt), D 16, D 17, D 18, D 20, Es 1, Es 3, E 2, E 4, e 3 (?), e 8 (Dresdner Stimmen), e 9 [e 8, e 9 mit zusätzlichen Oboen entsprechend den Dresdner Vivaldi-Bearbeitungen], F 10, [G 2 ohne „4 V I“; vgl. Hoffmann, S. 138, Landmann, S. 133], G 4 (2. Darmstädter Stimmensatz), G 5, G 9 (Stimmen einzeln vorhanden, Violine 1 und 2 jedoch unisono geführt; vgl. den Eingangschor der Kantate BWV 61, sowie die Bemerkungen von H.-W. Borech, *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1993 [Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 1.], S. 114–116), G 12, g 4, g 5, g 6, g 7 (?), a 4 (nur Continuo doppelt), a 5, a 7, B 2 (Darmstadt; Violone zweimal), B 9, B 11, h 2, h 3. Auch zahlreiche Ouvertüren von Fasch – zu viele, um sie hier einzeln anzuführen – haben sich mit mehrfachen Streicher- und Continuo stimmen erhalten; vgl. R. Pfeiffer, *Verzeichnis der Werke von Johann Friedrich Fasch (FWV): Kleine Ausgabe*, Magdeburg 1988 (Dokumente und Materialien zur Musikgeschichte des Bezirks Magdeburg. 1.), S. 50–67. In diesem Fall kommt allerdings die größere Besetzung ausschließlich in Handschriften des Dresdner Hofes vor, der in auführungspraktischer Hinsicht offensichtlich eine Sonderstellung einnimmt; vgl. R. Pfeiffer, *Johann Friedrich Fasch 1688–1758: Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1994, S. 85 und 169, Anm. 297, sowie O. Landmann, *The Dresden Hofkapelle During the Lifetime of Johann Sebastian Bach*, in: *Early Music* 17, 1989, S. 17–30. Das Ouvertürenrepertoire steht in bemerkenswertem Kontrast zum Konzertschaffen der Zeit: Sieht man von Dresden ab, so haben sich Werke dieser Gattung so gut wie ausschließlich in Einzelstimmen erhalten.

²³ Vgl. die in der vorigen Fußnote angeführte Literatur sowie zu BWV 1066 Rifkin, *More (and less) on Bach's Orchestra*, S. 9.

²⁴ Freilich hat Bach solistisch anmutende Partien auch von mehr als einer Violine spielen lassen, wie etwa im 1. Satz des Oster-Oratoriums BWV 249 (vgl. die Quellenbeschreibung in NBA II/7 Krit. Bericht, S. 10f.) oder im Eingangschor der Kantate BWV 7; auch steht das Fehlen von klärenden solo- und tutti-Vermerken in Violino 1 von *St* 153 im Gegensatz zu seiner Praxis in den autographen Solostimmen zu BWV 1041, 1043 und 1067. Allerdings lassen die nichtautographen Teile der Violinstimmen aus *St* 153 – darin befinden sich die hier

hat Christian Friedrich Penzel die Partie so verstanden: In den beiden Abschriften *P 1055* und *St 636* hat er sie als *Violino Concertato* bezeichnet und durch eine *Violino Primo* überschriebene Ripienstimme ergänzt, die an den genannten Stellen der Ouvertüre und im Air mit Violine 2 zusammengeht.²⁵ Wie Bessler und Grüß glaubhaft machen, geht diese Stimme auf keine Bachsche Vorlage zurück.²⁶ Der Befund spricht also dafür, daß die Originalstimmen von BWV 1068 zu keiner Zeit mehr als ein je Exemplar der beiden Violinen umfaßten, aus denen die Spieler in einfacher Besetzung musizierten.²⁷ Einige möchten wohl die Gegenüberstellung einer entsprechend besetzten Streichergruppe und eines Bläserkontingents mit Trompeten, Pauken und Oboen für unwahrscheinlich halten; für diese Kombination gibt es jedoch hinreichend Belege.²⁸

Joshua Rifkin (Cambridge/MA)

relevanten Sätze – keine Bachsche Revision erkennen (daß die von Bach ebenfalls nicht revidierten Stimmen zur Ouvertüre BWV 1066 die Vermerke Trio und Tutti enthalten, hängt offensichtlich damit zusammen, daß die Quelle *St 152* auf Originalstimmen zurückgeht, in denen die betreffenden Bezeichnungen wohl von seiner Hand stammten; vgl. J. Rifkin, *Verlorene Quellen, verlorene Werke – Miscellen zu Bachs Instrumentalkompositionen*, in: *Bachs Orchesterwerke: Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium im Januar 1996*, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit W. Breig, im Druck).

²⁵ Vgl. NBA VII/1, S. 119–137.

²⁶ Ebd., Krit. Bericht, S. 59f. und 65. Auch die Möglichkeit, es hätte eine sonst unbekannte Bachsche Ripienstimme zu BWV 1068 gegeben, erscheint gering – bei der überlieferten Hauptstimme würde man statt der Bezeichnung *Violino I*, eher *Violino Concertato* erwarten.

²⁷ Diese Vermutung trifft auch für die Frankfurter Stimmen Philipp Emanuel Bachs zu.

²⁸ Vgl. Rifkin, *More (and less) on Bach's Orchestra*, S. 9, und A. Parrott, *Bach's Chorus: A „Brief Yet Highly Necessary“ Reappraisal*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 551–580, hier S. 580, Anm. 87.