

Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1–4)

Von Stephen Roe (London)

In memoriam Dr. Ernest Warburton

I.

Die weltweit größte Sammlung von eigenhändigen Kompositionsniederschriften Johann Christian Bachs (1735–1782) ist kürzlich in die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg zurückgekehrt.¹ Die fünfzehn Autographe wurden von der Bibliothek im Zweiten Weltkrieg ausgelagert und ihr Verbleib war für den größten Teil des Jahrhunderts unbekannt; man rechnete sogar mit ihrer Zerstörung.² Glücklicherweise blieben die Handschriften jedoch erhalten – sie lagerten fünfzig Jahre lang verborgen und unzugänglich im Exil in Eriwan (Armenien). Inzwischen sind sie an ihren angestammten Aufbewahrungsort zurückgekehrt und können nun wieder eingesehen und studiert werden.

Die faszinierende Geschichte dieser Autographe ist bisher noch nicht ausführlich geschildert worden. Selbst eine eingehende Untersuchung stand aus.³ Im

¹ Für ihre freundliche Unterstützung schulde ich den folgenden Freunden und Kollegen Dank: Prof. Richard Charteris, der mich auf die Rückkehr der Hss. nach Hamburg aufmerksam machte und in zwei Aufsätzen auf die Autographe J. C. Bachs hinwies, vgl. *The Music Collection of the Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg: a Survey of its British Holdings Prior to the Second World War*, in: RMA Research Chronicle 30, 1997, S. 1–138, und *Further British Materials in the Pre-War Music Collection of the Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg*, in: RMA Research Chronicle 31, 1998, S. 91–121; Dr. Ernest Warburton (†); Dr. Jürgen Neubacher (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg) für seine große Zuvorkommenheit, Freundlichkeit und Geduld sowie für zahlreiche Informationen über die jüngste Geschichte der Autographe, die auch in seinen Aufsatz *Rückführung von Hamburger Musikhandschriften aus Eriwan*, Mf 52, 1999, S. 89f., eingeflossen sind; Musica Rara, Mailand, und der Oxford Bibliographical Society, wo ich im Juni 2001 und Februar 2002 Gelegenheit hatte, erste Fassungen dieser Studie vorzutragen; Peter Ward Jones, Musikbibliothekar an der Bodleian Library, Oxford; Dr. Susan Wharton, Dr. Simon Maguire, Elias N. Kulukundis, Stefano Moreni, Mary Roe, Juliet Roe und Henry Roe, die Entwürfe lasen und viele nützliche Kommentare und Änderungsvorschläge beisteuerten.

² Vgl. E. Warburton, Artikel *Johann Christian Bach*, New Grove 1980, Bd. 1, S. 872.

³ Charteris' Beitrag von 1997 (vgl. Fußnote 1), S. 54f., enthält eine Transkription des Eintrags in dem von Arrey von Dommer (1828–1905) angelegten hs. Bibliotheks-

folgenden findet sich die erste detaillierte Beschreibung der Quellen, ihrer Provenienz und frühen Geschichte, aus der hervorgeht, wie und von wem sie zusammengetragen und der Nachwelt überliefert worden sind. Gründliche quellenkritische Untersuchungen liefern neue Informationen nicht nur zu ihrer Datierung, sondern auch zur Anlage und Entstehung der Werke. Neue Datierungen werden ermittelt, alte bestätigt; unter verschiedenen Entdeckungen ist die vielleicht interessanteste ein bisher unerkannter Kontrafakturtext, der wenige Jahre später von Johann Christian Bachs Protegé Mozart in Musik gesetzt wurde. Die Handschriften werden einzeln besprochen, katalogisiert und mit zeitgenössischen Autographen in Oxford, London und Bologna verglichen. Diese einführende Studie über die neuen Quellen wird hoffentlich weitere Untersuchungen und, wichtiger noch, Neuauflagen der Musik anregen.

Johann Christian, der jüngste Sohn Johann Sebastian Bachs, zog nach dem Tod des Vaters im Jahr 1750 nach Berlin und wurde von seinem Halbbruder Carl Philipp Emanuel unterrichtet. 1755 kam es zu einem geradezu revolutionären Bruch mit seiner Familie und ihren lutherischen Traditionen, als er nach Italien zog, hier zum Katholizismus konvertierte und drei Opern für die Opernhäuser von Turin, Mailand und Neapel sowie zahlreiche Sonaten und Orchesterwerke schrieb. Bei Padre Martini in Bologna studierte Bach den traditionellen Kontrapunkt, und in Graf Agostino Litta fand er einen Gönner, der ihm 1760 die Position des Zweiten Organisten am Mailänder Dom verschaffte. In Mailand entstand auch der größte Teil seiner geistlichen Werke, zumeist Vertonungen von Vesperpsalmen, Requiem- oder Meßsätzen und lateinischen Hymnen für den ambrosianischen Ritus. Es handelt sich fast ausschließlich um großdimensionierte und vielgliedrige Werke für Singstimmen und Orchester. Das *Gloria* zum Beispiel ist in Ausdehnung und Anspruch seinem Schwestersatz in der h-Moll-Messe vergleichbar. Die Werke verbinden Arien im Opernstil mit Chören von zum Teil erstaunlichem Ausmaß, die häufig ambitionierte Fugen enthalten und gelegentlich den *Stile antico* und liturgische *Cantus firmi* verwenden. Ein solch exzellentes Repertoire hätte eigentlich größere Bekanntheit verdient. Bach gab die lateinische geistliche Musik mehr oder weniger auf, als er Italien 1762 verließ, um sich in London anzusiedeln. Im protestantischen London gab es kaum Bedarf an solchen Werken. Bach verbrachte hier die letzten zwanzig Jahre seines Lebens, eine angesehene kosmopolitische Figur von internationalem Ruf – berühmter wohl als zu der Zeit irgendein anderes Mitglied seiner Familie.

Die Hamburger Quellen von Bachs geistlicher Musik sind in Tabelle 1 aufgeführt. Bachs erster bedeutender Biograph, Charles Sanford Terry, erwähnt sie

katalog. 1997 waren die Hss. noch nicht aus Armenien zurückgekehrt, und auch Charteris' Aufsatz von 1998 enthält keine weitergehenden Informationen.

zwar, hat sie aber nie gesichtet.⁴ Tatsächlich hat niemand sie bisher eingehend studiert und auch Kopien wurden nicht angefertigt. Aus diesem Grund gab es auch keinerlei detaillierte Beschreibung ihres Inhalts, als die Handschriften nach dem Krieg verschwanden. Hätte es nicht im Kloster Einsiedeln in der Schweiz (CH-E) und anderwärts einige Abschriften von Bachs liturgischen Werken gegeben, wäre ein großer Teil dieser Musik möglicherweise für immer verloren. Zwei der Hamburger Autographe, das *Domine ad adjuvandum* in D-Dur und das *Laudate pueri* in E-Dur, sind singularär überliefert und die Musik war bis zu ihrem jüngsten Wiederauftauchen völlig unbekannt.

Tabelle 1

ND VI. 540. Bd. 1	Titel/Tonart	Warburton, Thematischer Katalog, Nr. ⁵	Datierung	Bemerkungen
(1)	Domine ad adjuvandum D-Dur	E 13	1758	Bislang verloren geglaubt
(2)	Invitatorium F-Dur	E 6	1757	Weitere Quellen in CH-E sowie eine Kopie des 19. Jahrhunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(3)	Gloria [Laudamus Te ...] D-Dur	E 3	1758	Sätze 2–9 des Gloria; der Eingangssatz findet sich unter ND. VI. 540.4; weitere Quellen in CH-E und I-Gl
ND VI. 540. Bd. 2				
(4)	Lectio II F-Dur	E 8	1757	Weitere Quellen in CH-E sowie eine Kopie des 19. Jahrhunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(5)	Domine ad adjuvandum G-Dur	E 14	1760	Weitere Quellen in CH-E

⁴ Vgl. C. S. Terry, *John Christian Bach*, London 1929, 2. Aufl. mit einer Einführung von H. C. R. Landon, London 1967.

⁵ E. Warburton, *The Collected Works of J. C. Bach*, Bd. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York 1999.

Tabelle 1 (Fortsetzung)

<i>ND VI. 540.</i> Bd. 2	Titel/Tonart	Warburton, Thematischer Katalog, Nr.	Datierung	Bemerkungen
(6)	Lectio III C-Dur	E 9	1757	Weitere Quellen in CH-E sowie eine Kopie des 19. Jahrhunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(7)	Tantum Ergo G-Dur	E 26	1759	Weitere Quellen in CH-E
(8)	Confitebor Es-Dur	E 16	1759	Weitere Quellen in CH-E und F-Pn
<i>ND VI. 540.</i> Bd. 3				
(9)	Tantum ergo F-Dur	E 25	1757	Weitere Handschrift in CH-E (unvollständig; Satz I für Sopran)
(10)	Miserere B-Dur	E 10	1757	Weitere Quellen in CH-E; unvollständige Abschrift des 19. Jahrhunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(11)	Lectio I B-Dur	E 7	1757	Weitere Quelle in CH-E; Abschrift des 19. Jahr- hunderts (nach CH-E) in D-Mbs
(12)	Laudate Pueri G-Dur	E 19	1760	Weitere Quellen in CH-E und SBB
<i>ND VI. 540.</i> Bd. 4				
(13)	Gloria D-Dur	E 3	1759	Weitere Quelle in CH-E; siehe auch (3) oben
(14)	Beatus Vir F-Dur	E 17	1758	Weitere Quellen in CH-E
(15)	Laudate Pueri E-Dur	E 18	1758	Bislang verloren geglaubt

Während des Krieges wurden die großen Schätze der Hamburger Bibliothek sicherheitshalber an verschiedene Orte ausgelagert. Die wertvollen Händel-Handschriften wurden in einem Kohlebergwerk in der späteren britischen Zone Westdeutschlands aufbewahrt und nach dem Krieg nach Hamburg zurückgeführt. Die Johann-Christian-Bach-Quellen jedoch gingen nach Osten, wurden um 1945 von der sowjetischen Besatzungsmacht konfisziert und nach Leningrad gebracht, wo man beschloß, die Handschriften auf verschiedene Bibliotheken in der Sowjetunion zu verteilen. 1948 begann daher ihr fünfzig Jahre währender Aufenthalt in der Armenischen Nationalakademie in Eriwan. Ihre Rückkehr nach Hamburg im Mai 1998 war das Ergebnis eines Kulturabkommens zwischen der deutschen und der armenischen Regierung.

Die Handschriften kehrten leicht verschmutzt, doch im übrigen wenig beschädigt von ihren Reisen zurück; das einzige Zeichen ihres Aufenthalts in der Sowjetunion sind mit rotem oder blauem Wachsstift zu Beginn jedes Bandes eingetragene kleine Bibliotheksnummern. Dankenswerterweise standen die Quellen der Forschung schon innerhalb kurzer Zeit zur Verfügung. Richard Charteris legte mit außergewöhnlicher Schnelligkeit Editionen der beiden unbekannteren Werke vor.⁶ Ernest Warburton, der gerade im Begriff stand, seinen Thematischen Katalog der Werke Bachs zu veröffentlichen, konnte (wenngleich etwas hastig und nicht ganz akkurat) noch einige Informationen aufnehmen und zudem seine Fassungen des *Domine ad adjuvandum* und des *Laudate pueri* drucken.⁷ Somit waren etwa ein Jahr nach Rückkehr der Handschriften zwei Ausgaben der unbekannteren Stücke im Druck verfügbar. Warburton gab außerdem im letzten Band der *Collected Works* verschiedene unveröffentlichte Passagen aus anderen Stücken wieder. Unglücklicherweise war er nicht in der Lage, vor seinem frühen Tod im August 2001 die Originale einzusehen.

Der Autor des vorliegenden Beitrags konnte die Handschriften im November 1998 und erneut im März 2001 untersuchen. Kurze Zeit später wurden sie zur Restaurierung gegeben, und im Februar 2002 kehrten sie in die Bibliothek zurück. Die durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen waren recht umfassend. Ungeachtet aller Bemühungen, den ursprünglichen Zustand in jeglicher Hinsicht zu erhalten, geht mit jedem Eingriff eine gewisse – und sei es auch nur geringfügige – Zerstörung einher. Es ist daher von Nutzen, hier einen Bericht über den Zustand vor und nach der Restaurierung mit einzuschließen.

Die fünfzehn Handschriften sind auf vier Bände verteilt (siehe Tabelle 1). Sie sind sämtlich auf dickem, hochwertigem italienischen Papier geschrieben und

⁶ *Domine ad adjuvandum* bzw. *Laudate pueri*, Erstaussgabe(n), hrsg. von R. Charteris, Albany/CA 1998 (Classical Music Series, 3 bzw. 4.).

⁷ *The Collected Works of J. C. Bach*, Bd. 48/3: *Music Supplement*, New York 1999, S. 171–360.

entstanden offensichtlich zwischen 1757 und 1760. Die Einbände waren englischer Herkunft und stammten mit großer Wahrscheinlichkeit vom Ende des 18. Jahrhunderts. Die Vor- und Nachsatzblätter des zweiten Bandes weisen das Wasserzeichen „C. Taylor“ auf. Heawood verzeichnet vier Wasserzeichen dieses Typs aus dem Zeitraum 1781–1794, von denen allerdings keines mit den hier ermittelten Formen genau übereinstimmt.⁸ Immerhin erlaubt dies die Vermutung, daß die Handschriften in den letzten Jahren des Jahrhunderts gebunden wurden. Wie wir sehen werden, hatte Bach weder mit dem Einbinden noch mit dem Ordnen der Handschriften etwas zu tun.

Die Einbände der ersten beiden Teile waren mehr oder weniger intakt erhalten, allerdings waren die Deckel gelöst und der hintere Deckel des zweiten Bandes fehlte. Bei den Bänden 3 und 4 waren die äußeren Einbände abhanden gekommen; Spuren von Kalbsleder an den Rücken deuteten jedoch darauf hin, daß alle vier Teile ursprünglich ähnlich gebunden waren. Der Restaurator band alle Teile neu ein. Die originalen Vor- und Nachsatzblätter mit ihren wichtigen Informationen zur Provenienz sind wieder an der ursprünglichen Stelle eingefügt worden. Sämtliche von Bach zum Zweck von Korrekturen oder sonstigen Veränderungen der Musik vorgenommenen Tekturen wurden entfernt, so daß jetzt die ursprünglichen Lesarten zu sehen sind. Diese Stellen sind nicht in Warburtons Edition enthalten und harren noch der Veröffentlichung. Viele Blattränder wurden mit säurefreiem Papier verstärkt, doch scheint man zum Glück auf eine Reinigung verzichtet zu haben. Verglichen mit vielen drastischeren Handschriftenrestaurierungen sind die Hamburger Autographe insgesamt behutsam behandelt worden.

Bach brachte die Handschriften vermutlich 1762 mit nach London, und es ist anzunehmen, daß sie ungeachtet der verschiedenen Wohnungswechsel innerhalb der Stadt bis zu seinem Tod 1782 in seinem Besitz blieben. 1770 parodierte er, der Familientradition folgend, Teile aus dem *Confitebor*; *Miserere*, *Beatus Vir*, *Dies Irae* und dem *Gloria* in D-Dur in seinem einzigen Oratorium *Gioas, rè di Giuda*. Wahrscheinlich dienten ihm die heutigen Hamburger Handschriften als Vorlagen.

Bach verwahrte in seiner Londoner Zeit noch andere Handschriften seiner geistlichen Vokalmusik. Fünf weitere Autographe kamen nachmals in die Königliche Sammlung des British Museum (heute British Library); vielleicht erwarb Königin Charlotte sie direkt vom Komponisten oder über dessen Witwe. Bachs Biographen haben auf die Unterstützung, die Königin Charlotte Bachs Witwe unmittelbar nach dem Tod ihres Mannes gewährte, aufmerksam gemacht. Sie half anscheinend bei der Begleichung der vielen Schulden und der Beerdigungskosten. Es ist denkbar, daß sie diese Handschriften von Ceci-

⁸ Vgl. E. Heawood, *Watermarks mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum 1950, Nr. 108 (1788), 211 (1781), 217 (1794) und 1856 (1787).

lia Bach zum Geschenk erhielt.⁹ Die Autographe enthalten drei Vertonungen des *Magnificat* und zwei des *Te Deum*¹⁰ – bezeichnenderweise die einzigen geistlichen Werke Bachs, die ohne weiteres in einem anglikanischen Kontext aufgeführt werden konnten.

Zwei weitere Handschriften mit Musik für das Requiem, ein *Ingresso* [Introitus] mit *Kyrie Eleison* und *Dies Irae*, die sich heute in der Bodleian Library (Oxford) befinden, besaß Bach anscheinend ebenfalls bis zu seinem Tod.¹¹ Die einzige bekannte Handschrift, die einen bemerkenswert anderen Überlieferungsweg nahm, ist das Teilautograph des *Dies Irae* in Bologna, das der Komponist (nach der Oxforder Quelle) für Padre Martini abschrieb und aus Zeitknappheit von einem Kopisten fertigstellen ließ.¹² Hier liegt ein Sonderfall vor; einerseits handelt es sich nicht um ein Kompositionsautograph, andererseits um die einzige erhaltene Handschrift eines Werkes, die Bach seinem Lehrer sandte und die dieser auch behielt. Die Quelle befindet sich seit 1758 als Teil von Martinis Bibliothek in Bologna. Normalerweise schickte Martini die Manuskripte an den „Mailänder Bach“ zurück.

Die erste namentlich bekannte Nachbesitzerin der heute in Hamburg und Oxford befindlichen Handschriften war Emma Jane Greenland, die als Widmungsträgerin der Sonaten für Klavier und Violine bzw. Flöte Opus 16 (London, 1779) seine Schülerin gewesen sein könnte. Sie war die Tochter von Augustine Greenland, der im Januar 1778 der Loge zu den Neun Musen in London beitrug, einer Freimaurervereinigung, mit der sechs Monate später auch Bach in Verbindung trat.¹³ Greenland war einer der Zeugen bei der Abfassung von Bachs Testament am 14. November 1781.¹⁴ Die Verbindung zwischen den Greenlands und Bach muß eng gewesen sein. Ob Bach oder seine Witwe ihnen die Handschriften schenkten oder ob sie als Teil von Bachs Nachlaß nach seinem Tod verkauft wurden, ist nicht bekannt.

⁹ Vgl. *Court and Private Life in the Time of Queen Charlotte, being the Journals of Mrs Papendiek*, hrsg. von Mrs. Vernon Delves Broughton, London 1887, Bd. 1, S. 151–153.

¹⁰ British Library, *RM 22 a. 11–15*.

¹¹ Bodleian Library, Oxford, *Tenbury MS 888*.

¹² Civico Museo Musicale Bibliografico, Bologna, *DD 97*. Nur die ersten sechs Seiten mit dem Eingangsschor sind autograph. Der Rest stammt von Kopistenhand. In einem Brief an Padre Martini vom 1. Juli 1758 schreibt Bach, er könne wegen Arbeitsüberlastung an der Abschrift nicht weiterarbeiten (vgl. Terry, S. 32); erst in einem weiteren Brief vom 29. Oktober 1758 heißt es, daß die Kopie nun bald abgeschickt werden könne (vgl. Terry, S. 33).

¹³ Vgl. E. Warburton, *Johann Christian Bach und die Freimaurer-Loge zu den Neun Musen in London*, *BJ* 1992, S. 113–117.

¹⁴ Vgl. Terry, S. 166.

Miss Greenland hinterließ in den Oxforder und Hamburger Quellen ihre Spuren – im wörtlichen und im übertragenen Sinn; ihren vollen Namen („Emma Jane Greenland“) findet man am Anfang eines jeden Stücks, gelegentlich auch zu Beginn einzelner Sätze und auf den Vorsatzblättern der Bände, wo diese erhalten sind. Wann die Oxforder und Hamburger Quellen getrennt wurden, ist nicht bekannt. Die erstgenannten weisen ein größeres Format auf und wurden daher nicht zusammen mit der Hamburger Gruppe gebunden, sondern separat aufbewahrt. In die Bodleian Library kamen sie in den 1980er Jahren über den viktorianischen Sammler Sir Frederick Gore Ouseley (1825–1889) und das St. Michael’s College Tenbury (Worcestershire).

Die Hamburger Handschriften wurden auf anderem Weg überliefert. Ihr nächster nachgewiesener Besitzer war der Dirigent, Herausgeber, Komponist und Musiksammler Vincent Novello (1781–1861). Novello pflegte seine Bücher und Handschriften häufig mit Kommentaren über die Qualität der Musik zu versehen, vielleicht in weiser Voraussicht auf ihren Verkauf oder ihre künftige Veröffentlichung. Die Bach-Handschriften enthalten eine Reihe solcher Anmerkungen, zum Beispiel: „These volumes contain some curious and rare scores by C. Bach, in his own handwriting, V.N.“ In den ersten beiden Bänden tilgte er ungalant Miss Greenlands Besitzvermerke. Wann die Partituren in Novellos Sammlung gelangten, ist nicht genau bekannt, vermutlich jedoch geschah dies bei der Auflösung des Greenland-Nachlasses. Im ersten und zweiten Band vermerkte Novello seine Adresse als „69 Dean Street, Soho Square“. ¹⁵ Obwohl er hier nur von 1834 bis 1837 lebte, behielt sein Verlag diese Anschrift noch viele weitere Jahre bei. Trotzdem ist anzunehmen, daß die Partituren sich nicht vor 1834 in seinem Besitz befanden und daß sie in den folgenden drei Jahren von ihm erworben wurden.

Gegen Ende der 1840er Jahre zog Novello wegen der Gesundheit seiner Frau nach Nizza und beschloß, sich von einem wesentlichen Teil seiner Musiksammlung zu trennen; dieser wurde am 25. Juni 1852 von der Londoner Firma Puttick and Simpson versteigert. ¹⁶ Aufgeteilt auf 356 Lose mit gedruckten und handschriftlichen Musikalien sowie einer kleinen Anzahl Musikinstrumenten, umfaßte das Angebot etwa 800 Bände. Die Hamburger Handschriften Johann Christian Bachs (Los Nr. 13) sind wie folgt beschrieben:

¹⁵ Siehe M. Hurd, *Vincent Novello and Company*, London 1981, bes. S. 32–36.

¹⁶ *Catalogue of a Portion of the Musical Library of Vincent Novello, Esq., Distinguished Musical Antiquary and Composer, in which will be found a good selection of the works of most of the great Composers, sacred and secular ... which will be sold by auction by Messrs Puttick and Simpson ... At their Great Room, 191, Piccadilly on Friday 25th June, 1852 at one o'clock most punctually ...*, London 1852.

„13. Bach, (J. C.) various Sacred Music, for Voices and Orchestra, 4 vols. FULL SCORE. These volumes contain some curious and rare scores by J. C. Bach, in his own handwriting, V.N.“

Die Auktionatoren benutzten den Eintrag Vincent Novellos im ersten Band in leicht veränderter Form, eine auch heute im Auktionswesen nicht unbekannte Praxis. Die Autographe wurden für etwa 4 *Shilling* an einen gewissen „Morriss“ verkauft, der für 2 *Shilling* und Sixpence auch Los 12 mit handschriftlichen Werken von „Giov Bach, Marcello, Steffani and others“ erwarb. Diese Preise waren nicht hoch und zeigen den geringen Stellenwert Bachs um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Es ist ernüchternd, sich bewußt zu machen, daß die beiden Lose weniger einbrachten als 1779 ein einziges Exemplar des Miss Greenland gewidmeten Sonatendrucks, den der Verleger John Welcker für 10 *Shilling* und Sixpence verkaufte.

Nach dem Titel des Auktionskatalogs umfaßte die zum Verkauf stehende Sammlung „numerous inedited manuscripts from the library of the late Signor Dragonetti (Bequeathed to Mr Novello)“. Obwohl Bachs Handschriften in der Tat unveröffentlicht waren, können wir die Möglichkeit ausschließen, daß sie ihren Weg von Miss Greenland über den gefeierten Kontrabaßspieler Domenico Dragonetti (1763–1846) genommen hätten. In den letzten Jahren sind zahlreiche Novello/Dragonetti-Quellen auf Auktionen aufgetaucht, und die Freundschaft zwischen den beiden Männern war offensichtlich so eng, daß Novello diese Provenienz ausnahmslos vermerkte. Wenn zudem Novellos Adresse sich auf seinen Wohnsitz und nicht auf sein Verlagshaus bezieht, muß er die Handschriften vor 1837 erworben haben, also einige Jahre vor Dragonettis Tod.

Der nächste bekannte Besitzer der Hamburger Handschriften war der Musikwissenschaftler und Händel-Forscher Friedrich Chrysander (1826–1901), der 1875 einen Teil seiner Sammlung, darunter auch die Bach-Autographe, an die damalige Hamburger Stadtbibliothek verkaufte. Dort verblieben sie bis zum Zweiten Weltkrieg und der oben skizzierten jüngeren Phase ihrer Geschichte.

II.

Außer den erwähnten Daten ist über Emma Jane Greenland nichts weiter bekannt. Die genaue Untersuchung der Handschriften zeigt, daß sie in der Überlieferung sowohl der Hamburger als auch der Oxforder Autographe eine zentrale Rolle spielte. Bei den erstgenannten war sie verantwortlich für die Zusammenstellung, Ordnung und – wie mit detektivischem Spürsinn herausgefunden werden konnte – das Einbinden, sowie für die Datierung der bis dahin undatierten Stücke. Eintragungen von ihrer Hand finden sich in allen

vier Bänden, am deutlichsten sind ihre mit brauner Tinte geschriebenen Besitzvermerke. Diese befinden sich in den beiden ersten Bänden auf den Innenseiten der Vorderdeckel, woraus sich ersehen läßt, daß die Bände entweder bereits gebunden in ihren Besitz kamen oder aber auf ihre Veranlassung hin eingebunden wurden. Aus der völlig unsystematischen Anordnung der Handschriften – Zusammengehöriges wie die drei *Lectiones* ist ungeordnet auf verschiedene Bände verteilt – können wir schließen, daß der Komponist mit dem Einbinden nichts zu tun hatte und daß die Überlieferung in der vorliegenden Form einzig auf Miss Greenland zurückgeht.

Eine genaue Untersuchung der Handschriften zeigt, daß Miss Greenland sie sogar eigenhändig für den Buchbinder vorbereitete. In der oberen linken Ecke der Seite, von der engen Bindung etwas verdeckt, hat sie jede einzelne Lage kollationiert, indem sie diese jeweils mit einem Buchstaben (etwa A–R) und einer auf den Band bezogenen Zahl (1–4) versah. Das *Tantum ergo* (Tabelle 1, Nr. 9) zum Beispiel ist folgendermaßen kollationiert: A3, S. 1, B3, S. 9, C3, S. 17, D3, S. 25. Die Lagenzählung ist stets mit Bleistift eingetragen und stammt eindeutig von Miss Greenland – die Großbuchstaben weisen die gleichen Schriftzüge auf wie die in jeder Handschrift auftauchenden Besitzvermerke „Emma Jane Greenland“. Die überaus charakteristischen Buchstaben *G* und *J* der Lagenzählung sind mit den entsprechenden Buchstaben des Namenszugs identisch. Greenland notierte diese Chiffren vermutlich als Hilfe für den Buchbinder, damit kein Teil ausgelassen oder falsch eingebunden würde. Allerdings sind die einzelnen Stücke trotz dieser Vorsichtsmaßnahmen nicht befriedigend angeordnet.

Die Oxforder Handschriften wurden von Miss Greenland nicht kollationiert, allerdings versah sie die erste Seite des *Ingresso* mit der Ziffer 5, woraus sich folgern läßt, daß das Stück Teil eines fünften Bandes werden sollte. Es ist gut möglich, daß das größere Format dieser Handschriften sie abschreckte und sie sie daher gar nicht binden ließ. Die Manuskripte wurden schließlich von F. Vaughan vermutlich in den 1920er Jahren für das St. Michael's College in Tenbury gebunden. Da Vaughan nur vordem nicht gebundenes Material zu binden pflegte, ist unwahrscheinlich, daß Miss Greenland diese Quellen jemals binden ließ.¹⁷

Miss Greenlands Beschäftigung mit den Hamburger Quellen beschränkte sich nicht auf deren Kollationierung. Sie war auch verantwortlich für die Herauslösung eines ganzen Satzes des *Gloria* in D-Dur, das nunmehr zwischen Band 1 (Nr. 3) und Band 4 (Nr. 13) aufgeteilt ist. Das Teilstück mit den Sätzen 2–9 (Band 1), das mit dem *Laudamus te* beginnt, ist die einzige Handschrift ohne autographe Titelseite. Der fehlende Titel wurde auf einem eingelegten Blatt (englisches Papier aus späterer Zeit, Wasserzeichen: „C. Tay-

¹⁷ Auskunft von Peter Ward Jones, Musikbibliothekar an der Bodleian Library.

lor“) nachgetragen. Das Papier stammt eindeutig aus der Zeit der buchbinderischen Vereinigung der Handschriften, denn das Wasserzeichen ist identisch mit dem des originalen Nachsatzblattes des zweiten Bandes, der, wie gezeigt wurde, mit großer Wahrscheinlichkeit in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entstand – und dies bekräftigt erneut die Vermutung, daß die Zusammenstellung und das Einbinden der Handschriften nach Bachs Tod von Miss Greenland vorgenommen wurden.

Den nachträglich hinzugefügten Titel notierte Miss Greenland zunächst mit Bleistift und überschrieb ihn dann mit brauner Tinte; er lautet: *Gloria a quattro Concertati con Sinfonie 1758 di Giov Bach*. Hierbei muß es sich um eine genaue Übertragung des heute fehlenden Originaltitels handeln. Greenland entfernte mithin Bachs Titel und versah die Handschrift stattdessen mit ihrer eigenen Übertragung.

Im Anschluß an dieses eingefügte Titelblatt, das bei der Kollationierung die Bezeichnung *J1* erhielt, folgen die Stümpfe von wenigstens zwei herausgetrennten Blättern, deren erstes von Miss Greenland als *K1* gekennzeichnet wurde. *L1* folgt auf Seite 5 des *Laudamus*, also drei Blätter später. Da die Lagen gewöhnlich acht oder sechzehn Seiten (vier oder acht Blätter) umfassen, ist zwischen *K1* und zwei Blättern vor *L1* offensichtlich eine – möglicherweise größere – Anzahl von Blättern herausgeschnitten worden, darunter auch Bachs Originaltitel. Außerdem wurden diese Seiten herausgetrennt, nachdem Miss Greenland die Handschrift kollationiert hatte, und so ist anzunehmen, daß sie selbst für diesen Schritt verantwortlich war.

Was genau trennte sie heraus? Offensichtlich einen verworfenen ersten Satz des *Gloria* samt Titelseite. Dessen Neufassung findet sich in Band 4 als Nummer 13. Warum entfernte sie diese Seiten zusammen mit Bachs Originaltitel? Vielleicht hatte Bach selbst den ursprünglichen Satz ausgestrichen, und als sie die Handschriften zum Binden vorbereitete, entschied sie, daß es wenig sinnvoll wäre, einen verworfenen Teil mit aufzunehmen. Der *Gloria*-Satz im vierten Band hat eine autographe Titelseite: *Gloria in Excelsis | a | Quattro Concertate con Più Stromenti | di | Giov: Christ. Bach | 1759*. Das hier genannte Datum liegt ein Jahr später als das auf Greenlands Titelseite für die Sätze 2–9 (Band 1, Nr. 3). Bach muß daher den Eingangssatz des *Gloria* 1759 nochmals komponiert haben. Das Werk ist mit diesem Kopfsatz in einer Abschrift aus Einsiedeln überliefert.¹⁸ Zusammenfassend läßt sich folgern, daß die Komposition 1758 (Sätze 2–9) und 1759 (Satz 1) entstand, wobei der ursprüngliche Eingangssatz verworfen wurde und nicht erhalten ist.

Die Mehrzahl der Hamburger Handschriften und auch die beiden Oxforder Autographe versah Miss Greenland mit Datierungen. Zumeist sind diese mit Bleistift eingetragen, in ein oder zwei Fällen, zum Beispiel im *Gloria*, wurden

¹⁸ Signatur *Th. 388,1*.

sie später mit Tinte überschrieben. Tabelle 2 enthält Details zur Datierung der Hamburger und der Oxforder Handschriften.

Tabelle 2

<i>ND VI. 540.1</i>	Titel	Bachs Datierung	Greenlands Datierungen (sämtlich im Titel)	Heft- spuren
(1)	Domine ad adjuvandum	–	1758 (Tinte)	Ja
(2)	Invitatorium	–	1757 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja
(3)	Gloria [Lau- damus Te ...]	–	1758 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja
<i>ND VI. 540.2</i>				
(4)	Lectio II	–	1757 (Bleistift)	Ja
(5)	Domine ad adjuvandum	1760 im Titel	–	Nein
(6)	Lectio III	–	1757 (Bleistift)	Ja
(7)	Tantum Ergo	1759 im Titel	–	Nein
(8)	Confitebor	1759 im Titel	–	Nein
<i>ND VI. 540.3</i>				
(9)	Tantum ergo	–	1757 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja
(10)	Miserere	–	1757 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja
(11)	Lectio I	–	1757 (Tinte)	Ja
(12)	Laudate Pueri	1760 im Titel	–	Nein
<i>ND VI. 540.4</i>				
(13)	Gloria	1759 im Titel	–	Nein
(14)	Beatus Vir	Am Schluß: „Mil[ano] 1758“	1758 (Bleistift)	Ja
(15)	Laudate Pueri	Am Schluß: „Milano, li 12 Mag: 1758“	1758 (Bleistift mit Tinte überschrieben)	Ja

	Titel	Bachs Datierung	Greenlands Datierungen (sämtlich im Titel)	Heft- spuren
Oxford, <i>Tenbury</i> MS 888	Ingresso e Kyrie ... Dies irae	–	1757 (Bleistift über Tinte)	Ja

Bezüglich Miss Greenlands Datierungen gibt es einige bemerkenswerte Beobachtungen. Zum einen hat sie die Handschriften mit 1757 oder 1758 datiert und auch den Nummern 14 und 15 in Band 4 ein Datum beigegeben, obwohl Bach diese Information am Ende beider Manuskripte selbst liefert. Wo immer Bach das Datum auf dem Titel vermerkt, ergänzt sie dies dagegen nicht. Zum anderen überrascht die Tatsache, daß die Zuverlässigkeit von Miss Greenlands Datierungen von unabhängigen Zeugnissen, sofern vorhanden, zumeist bestätigt wird. Das *Invitatorium* (Band 1, Nr. 2) zum Beispiel beschreibt Bach in einem Brief an Martini vom 21. Mai 1757 als „... già terminato“. Ferner enthalten die Briefe an Martini verschiedene Hinweise auf die Komposition des *Dies Irae* im Jahr 1757 sowie eine Aufführung im August desselben Jahres. Woher hatte Miss Greenland diese Informationen? Es ist kaum anzunehmen, daß sie zur Zeit der Komposition dieser Werke in Italien weilte. Erhielt sie die Daten von Bach oder seiner Witwe? Warum aber trug Bach diese dann nicht selbst auf den Handschriften ein? Gab es vielleicht einen Katalog oder eine separate Liste der Autographe mit Daten?

Möglich wäre dies, doch eine genaue Untersuchung sämtlicher Autographe in Hamburg, London und Oxford legt eine andere Lösung des Problems nahe. Sämtliche von Miss Greenland oder Bach 1757 und 1758 datierte Autographe dieser drei Gruppen haben am rechten Rand ein einzelnes Einstichloch von einer großen Nadel. Offensichtlich waren diese Manuskripte zu irgendeinem Zeitpunkt zusammengeheftet. Vielleicht hob Bach wie Beethoven seine Entwürfe und Handschriften – in Bachs Fall nach dem Datum sortiert – zusammengenäht auf, und Miss Greenland erhielt sie in zwei Bündeln für 1757 und 1758. Beim Sortieren vor dem Einbinden hätte sie dann einfach die korrekten Daten einfügen können, ohne sich auf Hinweise von Bach oder seiner Witwe verlassen zu müssen.

Erstaunlicherweise enthält keines der von Bach später als 1758 datierten Manuskripte Einstichlöcher. Wir können daher annehmen, daß diese Quellen in anderer Form aufbewahrt wurden. Das unvollendete und undatierte *Magnificat* in der British Library¹⁹ allerdings weist ebenfalls Einstichlöcher auf. Vielleicht kann es nunmehr auf 1757 oder 1758 datiert werden.

¹⁹ Signatur RM 24. a. 11.

III.

Die Bewahrung von vierzehn Werken aus Bachs Mailänder Zeit in den Hamburger Handschriften ist mithin allein Emma Jane Greenland zu verdanken. Diese Quellen enthalten eine erstaunliche Fülle an neuem Material. Zu den lange Zeit verlorenen *Domine ad adjuvandum* und *Laudate pueri* (Tabelle 1, Nr. 1 und 15) gesellt sich noch die Entdeckung von verschollener Musik aus dem *Tantum ergo* (Nr. 9), die nur in einer unvollständigen Fassung für Solosopran in Einsiedeln überliefert war.²⁰ In Hamburg liegt die Originalfassung für Tenor vor, zusammen mit dem bisher verlorenen Schlußchor. Das Autograph des *Beatus vir* (Nr. 14) enthält eine in den Einsiedelner Handschriften nicht enthaltene Vertonung der Worte „Gloria et divitiae“²¹ und stellt zugleich eine außergewöhnlich stark überarbeitete Quelle dar, mit zahlreichen Ausstreichungen, Änderungen und Revisionen, die Warburton in seiner Edition kaum berücksichtigt hat.²² Hier liegt also reiches musikalisches Material vor, das es kennenzulernen gilt und mit dem sich Herausgeber in den kommenden Jahren zu beschäftigen haben werden.

Im Anschluß folgt ein Katalog der Hamburger Handschriften mit Einzelheiten zu Paginierung und Datierung, der die oben skizzierten Argumente zusammenfaßt und um neues Material bezüglich Inhalt, Chronologie und weiterer bisher nicht bekannter Aspekte der einzelnen Quellen ergänzt. Die faszinierendste Handschrift ist die des *Gloria*, das, wie wir gesehen haben, einen überarbeiteten ersten Satz enthält; außerdem weist es einige interessante Anmerkungen Bachs in italienischer Sprache auf, die bisher noch nicht beschrieben worden sind. Schließlich gibt es im *Miserere* noch bislang unbemerkte Eintragungen mit Blei- oder Silberstift. Die Handschriften werden in der vorhandenen Reihenfolge beschrieben und bemerkenswerte Aspekte gegebenenfalls diskutiert.

Katalog der Hamburger Handschriften ND VI 540

Die Handschriften weisen verschiedene Serien von Seiten-, Blatt- und Lagenzählungen auf. Bach selbst gibt gelegentlich Seitenzahlen an, häufiger jedoch numeriert er die Lagen. Miss Greenland hat die Lagen kollationiert und im 19. Jahrhundert versah ein Bibliothekar die vier Bände mit einer Blattzählung. Diese wird auch hier benutzt, zusammen mit Bandzahl und Nummer. Besonderheiten (wie in Band 1 und 4) werden unter den jeweiligen Einträgen vermerkt. Die einzelnen Handschriften sind bandübergreifend von 1 bis 15 numeriert; die Zählung wird hier beibehalten.

²⁰ Signatur Th. 390,11.

²¹ Signatur Th. 390,2 (3) und Th. 391,4.

²² *Collected Works*, Bd. 23, S. 251–391, und Bd. 48/3.

Bd. 1, Nr. 1 (Bl. 1–10)

Titel: Domine, a 4. con stromenti ... di G. C. Bach

Kollationierung: 19 Seiten (10 Blätter), letzte Seite leer, Querfolio

Datierung: 1758 (Greenland)

Tonart: D-Dur

Besetzung: Sopran, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 13

Bislang unbekanntes Werk; hrsg. von Charteris (Classical Music Series, 3, Albany, California, 1998), der merkwürdigerweise die beiden letzten Takte (das Alleluja) ausläßt. Obwohl es sich hier eindeutig um einen späteren Zusatz Bachs handelt, plädiert Charteris – wenig überzeugend – für die Auslassung. Charteris gibt den Titel nicht ganz korrekt wieder. Warburtons Edition (Bd. 48/3) enthält das Alleluja.

Bd. 1, Nr. 2 (Bl. 11–44)

Titel: Invitatorio a 4 Conc: con Strom: di G. C. Bach

Kollationierung: 67 Seiten (34 Blätter), letzte Seite leer, Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel

Warburton: E 6

Bd. 1, Nr. 3 (Bl. 45–109)

Titel: Gloria | a quattro Concertati | con | Sinfonie | 1758 | di Giov Bach [Greenland]

Kollationierung: Titel auf eingelegtem Blatt von Miss Greenlands Hand, Stümpfe von wenigstens 2 herausgeschnittenen Blättern, dann 128 Seiten (64 Blätter), S. 66 leer, Querfolio.

Dies ist das Autograph von Satz 2–9 des Gloria, das heißt, vom „Laudamus te“ bis zum „Cum sancto spiritu“. Für den ausgetauschten Eingangssatz siehe unten Band 4, Nr. 13.

Datierung: 1758 (Greenland)

Tonart: D-Dur

Besetzung (einschließlich des Gloria-Satzes von 1759): Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten (trombe di guerra), 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Orgeln

Warburton: E 3

Diese faszinierende Handschrift kann zuverlässig auf 1758 datiert werden, der nachkomponierte Eingangssatz (Bd. 4, Nr. 13) auf 1759.

Im „Domine Deus, Agnus Dei“ hat Bach zwischen Seite 50 und 65 zusätzlich in winziger Schrift einen italienischen Parodietext eingefügt, der mit den Worten „Oh prodigio, oh stupor“ beginnt. Dieser Text ist auf die verschiedenen Stimmen verteilt. Gelegentlich fügte Bach zusätzliche Noten ein, um den Text sinnvoll unterlegen zu können. Dieser ist im folgenden wiedergegeben (Bachs Orthographie und akzentloses Italienisch werden beibehalten, Wortwiederholungen entfallen):

„Oh prodigio, oh stupor
privata assume dalle publiche [cure]

Donna imbelle il pensier
 A rischi espota
 Imprudente no non sembra
 Nulla promette fa tutto sperar
 Oh stupor chi fra viventi
 Qual fra viventi puo l'autore ignorar di tai portenti chi
 Qual fra viventi puo l'autore ignor[ar]"

Der Text ist nahezu identisch mit einem von Mozart 1771 in seinem Oratorium *La Betulia Liberata* vertonten Chorsatz, der von dem in Padua lebenden Don Giuseppe Ximenes, Prinz von Aragon, dem Freund Padre Martinis in Auftrag gegeben worden war. Der Text stammt ursprünglich von Metastasio. Bach läßt drei Zeilen sowie das (in Zeile 2 ergänzte) Wort „cure“ aus.

Die Handschrift und Qualität der Tinte legen nahe, daß die Zusätze etwa aus derselben Zeit stammen wie die Quelle selbst, aus den späten 1750er Jahren. Es ist instruktiv zu sehen, wie Bach die bereits existierende Musik für den neuen Text passend macht, ähnlich wie sein Vater und viele seiner Verwandten vor ihm in vergleichbaren Kontraktaturen verfahren. Es gibt keinerlei Hinweis, daß Bach jemals einen Satz mit diesem Titel vollendete oder irgendeinen anderen Abschnitt dieses Librettos von Metastasio bearbeitete.

Bd. 2, Nr. 4 (Bl. 1–12)

Titel: Lezione Seconda | a basso Solo | con Stromenti | di | GCBach ...

Kollationierung: 24 Seiten (12 Blätter), Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Baß, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß
 Warburton: E 8

Die Partie des Basses ist in den drei Sätzen „Taedet animam meam“, „Numquid bonum“ und „Et scias quia nihil“ völlig anders als in der Einsiedelner Quelle (*Th.* 388,3). Warburton gibt die Hamburger Varianten (Bd. 48/3, S. 171–173).

Bd. 2, Nr. 5 (Bl. 13–24)

Titel: Domine | a | quattro Conc: | con | Più Strom: | di GCBach. | 1760

Kollationierung: 24 Seiten (12 Blätter), Querfolio

Datierung: 1760 (Bach)

Tonart: G-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß
 Warburton: E 14

Bd. 2, Nr. 6 (Bl. 25–43)

Titel: Lezione Terza a Sopr: Solo con Stromenti ... di GCBach.

Kollationierung: 38 Seiten (19 Blätter)

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel

Warburton: E 9

Warburton (Bd. 48/1, S. 174) merkt an, daß das Autograph in den Sätzen 1, 2 und 5 zusätzliche Takte enthalte, die aber nicht in die Collected Works aufgenommen wurden.

Bd. 2, Nr. 7 (Bl. 44–61)

Titel: Tantum Ergo | à | Soprano Solo | con | Genitori ed Amen | Pieno | di Giov: Christ: Bach. | 1759

Kollationierung: 35 Seiten (18 Blätter), letzte Seite leer, Querfolio

Datierung: 1759 (Bach)

Tonart: G-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 26

Auch dies ist ein ausgesprochenes Kompositionsmanuskript, mit einer Reihe von Ausstreichungen und revidierten Passagen, besonders im „Genitori“.

Bd. 2, Nr. 8 (Bl. 62–97)

Titel: Confitebor, | a | Quattro Concertato, | con | più stromenti. | di G. C. Bach. | 1759

Kollationierung: 72 Seiten (36 Blätter), Querfolio

Datierung: 1759 (Bach)

Tonart: Es-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 16

Bd. 3, Nr. 9 (Bl. 1–13)

Titel: Tantum ergo, a Tenore solo, con Genitori ed Amen Pieno di GCBach ...

Kollationierung: 26 Seiten (13 Blätter), Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Tenor, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 25

Diese Quelle überliefert Bachs originale Fassung für Solo-Tenor, Chor und Orchester. In der unvollständigen Einsiedelner Handschrift (*Th. 390,11*) ist der erste Satz für Sopran eingerichtet und der letzte Satz fehlt. Eine (unkommentierte) Ausgabe der Hamburger Fassung findet sich bei Warburton (Bd. 48/3, S. 333–360); die Einsiedelner Fassung steht in Bd. 18, S. 229–242.

Bd. 3, Nr. 10 (Bl. 14–56)

Titel: Miserere a 4^o Concertato | con Stromenti; | di, | Giov: Chr: Bach ...

Kollationierung: 85 Seiten (43 Blätter), letzte Seite leer, Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: B-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 10

Auf Seite 49–51 des „Docebo iniquos“ finden sich einige kontrapunktische Skizzen für die Vokalstimmen (siehe unten, Beispiel 1). Diese beginnen formal korrekt (allerdings ohne Schlüssel, Vorzeichen und Text), lösen sich jedoch bald in Fragmente auf. Es

handelt sich hierbei um die einzigen Bleistifteintragungen in den Hamburger Quellen; sie scheinen sich auf die Fassung von 1757 zu beziehen und nicht auf die ausgedehntere Bearbeitung als „Difendi il Popol' tuo“ in dem Londoner Oratorium „Gioas, rè di Giuda“ (1770).

Beispiel 1

Miserere / Docebo iniquos

9

12

[p. 50]

[unterstes System]

16

Miserere, „Docebo Iniquos“, Skizzen in Bleistift, Takt 9 ff. Alle Vorzeichen und Schlüssel sind hinzugefügt. Die Stimmen wandern von Zeile zu Zeile, gelegentlich tauchen zusätzliche Stimmen auf und in den letzten zwei Takten wird der Notentext fast unleserlich.

Bd. 3, Nr. 11 (Bl. 57–68)

Titel: Lezione Prima, a Sopr: solo con più Stromenti ... di GCBach

Kollationierung: 24 Seiten (12 Blätter), Querfolio

Datierung: 1757 (Greenland)

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 7

Bd. 3, Nr. 12 (Bl. 69–106)

Titel: Laudate Pueri | a ... | Soprano e Tenore | con | Più Stromenti | di G. C. Bach | 1760.

Kollationierung: 76 Seiten (38 Blätter), Querfolio

Datierung: 1760 (Bach)

Tonart: G-Dur

Besetzung: Sopran, Tenor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 19

Richard Charteris veröffentlichte ebenfalls eine Ausgabe dieser Komposition nach dem Hamburger Autograph (Classical Music Series, 5, PRB Productions, Albany, California, 1999). Die Edition enthält zwei Seiten des Manuskripts in Faksimile.

Bd. 4, Nr. 13 (Bl. 1–15, einschließlich Bl. 14 und 14a)

Titel: Gloria in Excelsis | a | Quattro Concertata | con | Più Stromenti | di | Giov: Christ: Bach | 1759

Kollationierung: 32 Seiten (16 Blätter), S. 29 und 32 leer, Querfolio

Die Seiten 28–30 hatte Bach mit Siegelwachs zusammengeklebt und so den originalen Satzschluß verdeckt. Im Zuge der Restaurierung der Handschrift (2001) wurden die Verklebungen gelöst, so daß die Erstfassung wieder zum Vorschein kam. Ein Vergleich ergibt, daß Bach im wesentlichen den Satzschluß um die letzten 19 Takte erweiterte. Abbildung 1 zeigt das ursprüngliche Satzende. Durch das Öffnen der verdeckten Seiten ergibt sich für die letzten Blätter die Numerierung 14, 14a und 15.

Datierung: 1759 (Bach)

Tonart: D-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten (trombe di guerra), 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Orgeln

Warburton: E 3

Diesen Satz schrieb Bach 1759, um die später von Miss Greenland in Band 1, Nr. 3, entfernte Fassung zu ersetzen (siehe oben).

Bd. 4, Nr. 14 (Bl. 16–76)

Titel: Beatus Vir | a | 4° Concertato | di GCBach ...

Kollationierung: 122 Seiten (61 Blätter), Querfolio

Datierung: 1758 (Greenland, auf der Titelseite); am Schluß des Manuskripts in Bachs Hand „Mil[ano] 1758“

Tonart: F-Dur

Besetzung: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor (SATB), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 17

Auf der Titelseite notierte Vincent Novello zutreffend: „This appears to me to be the original Manuscript“. Dies ist eine außergewöhnliche Quelle. Warburton (Bd. 48/3) bietet eine weitere Edition des ersten und zweiten Satzes (S. 217 und 233) und der verworfenen Takte aus dem „Sicut erat“ (S. 242–247). Der zweite Satz ist in den Einsiedelner Quellen nicht überliefert; der entsprechende Text ist dort im zweiten Teil des ersten Satzes enthalten. Dies wirft die Frage auf, von welcher Vorlage die Einsiedelner Quellen abhängen. Sicherlich nicht von dem hier beschriebenen Autograph. Warburton bietet zusätzliches Material nur von drei Sätzen. Tatsächlich aber enthält die Handschrift zahlreiche Revisionen und Passagen aus anderen Sätzen, die veröffentlicht gehört hätten. Im „Peccator videbit“ zum Beispiel gibt es größere Tilgungen, die Warburton unkommentiert läßt; seine Bemühungen, den Katalog möglichst umfassend anzulegen, greifen hier bedauerlicherweise nicht tief genug. Eine Neuausgabe mit ausführlichem Kritischen Apparat wäre wünschenswert.

Bd. 4, Nr. 15 (Bl. 77–108)

Titel: Laudate Pueri | a | Soprano Solo | con | Sinfonia | di Giov: Christ: Bach ...

Kollationierung: 64 Seiten (32 Blätter), Querfolio

Datierung: 1758 auf dem Titel (Greenland); am Ende „Milano li 12 Mag: 1758“ (Bach)

Tonart: E-Dur

Besetzung: Sopran, 2 Flöten/Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen, Viola, Baß

Warburton: E 18

Dies ist eines der beiden bisher unbekanntten Werke; es wurde von Charteris (Classical Music Series, 4, Albany, California, 1998) und Warburton (Bd. 48/3, S. 251–328) veröffentlicht. Beide nehmen in Übereinstimmung mit Terry und dem Bibliothekskatalog an, daß der in Bachs Datierung genannte Monat „Ag[osto]“ zu lesen ist. Eine alternative Deutung wäre „Mag[gio]“. Der Eintrag ist klein und offensichtlich hastig geschrieben und alles andere als deutlich. Der erste Buchstabe ist jedoch genau so geformt wie der erste Buchstabe von „Milano“, und „Maggio“ scheint daher das Gemeinte eher zu treffen. Tatsächlich schreibt Bach sein großes und kleines „A“ nicht wie es hier im Manuskript erscheint, und dies dürfte die Lesart „Agosto“ ausschließen (vgl. Abbildung 2).

Unsere Interpretation des Eintrags lautet daher „Milano li 12 Mag: 1758“. Dies würde auch besser zu den (eher spärlichen) bekannten Fakten zur Entstehung des Werks passen. Bach komponierte die Musik für eine Vesper am 22. Juni 1758 in der Kirche des heiligen Johann Nepomuk in Mailand. Wenn diese Handschrift im Mai vollendet wurde, so würde dies zu einer Aufführung im Juni passen. Ein Abschlußdatum im August wäre zu spät.

IV.

Abschließend möchte ich einige Überlegungen zum Thema „Johann Christian Bach und die Autographe seiner Mailänder Kirchenmusik“ formulieren. Bach sammelte und bewahrte die Autographe seiner frühen italienischen Kompositionen zweifellos, um im geeigneten Moment von ihnen Gebrauch zu

machen – wie im Falle des *Gioas*. Wie sein Vater und seine Brüder vor ihm behielt auch er sie bis zum Ende seines Lebens. Nur eine einzige Handschrift wurde auf anderem Weg überliefert – das Teilautograph des *Dies Irae*, das Bach 1758 an Martini sandte. Hiervon abgesehen gingen alle Autographe der geistlichen Musik durch die Hände entweder Emma Jane Greenlands oder aber der Königin und blieben glücklicherweise erhalten. Wie bereits festgestellt, enthalten diese Quellen eine große Menge an neuen Materialien, besonders im *Beatus vir*. Warburtons Bemühungen um deren Veröffentlichung standen unter spürbarem Zeitdruck, da er die Quellen noch für den letzten Band der *Collected Works* auswerten wollte. Nach der Rückkehr der Handschriften besteht nun der Bedarf nach einer wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden kritischen Neuausgabe dieser ausgezeichneten Musik.

Die Rückkehr der Autographe regt einen Blick auf all die anderen geistlichen Werke an, für die keine Originalquellen erhalten sind. In seinem Katalog (E 23) bezeichnet Warburton ein *Salve Regina* als Autograph.²³ Er schreibt: „J. C. Bach's undated autograph, which is authenticated by his London colleague, Frederick Nicholay (sic), is written on paper he frequently used during his Italian period. The style suggests that it was among the earliest works he composed on the peninsula.“ Frederick Nicolay (oder Nicolai) war ein Freund Bachs und Page sowie Bibliothekar bei Königin Charlotte. Seine Handschrift findet sich auf den Umschlägen der Autographe von Johann Christian Bachs Kirchenmusik in der Royal Library.

Doch das *Salve Regina* ist nicht von Bachs Hand. Trotz Nicolays Attestat auf dem äußeren Umschlag „N.B. This *Salve Regina* is Bach's own original score“, was immer dies genau bedeuten soll, hat Bach die Quelle nicht eigenhändig geschrieben. Tatsächlich ist im Gegensatz zu allen anderen Autographen mit lateinischer Kirchenmusik weder das Papier noch die Schrift offensichtlich italienischen Ursprungs. Die Rückkehr der Hamburger Autographe erlaubt nun einen Vergleich der verwendeten Papiere. Wie bereits festgestellt, sind Bachs Hamburger Autographe auf kostbarem dicken und vermutlich teuren italienischen Papier geschrieben. Das Papier des Londoner *Salve Regina* hingegen ist dünn und dem Augenschein nach möglicherweise britischer Herkunft. Man fragt sich, ob Nicolays Umschlag, der anderes Papier verwendet als der Rest der Handschrift, nicht vielleicht das falsche *Salve Regina* umschließt, welches nicht von Bach stammt. Anders als bei den Hamburger Autographen befindet sich Bachs Name nicht auf der Handschrift selbst, sondern lediglich auf Nicolays Umschlag. Offensichtlich gehörte die Quelle nicht zum Bestand der Royal Music Library (es fehlt die entsprechende Signatur), sondern gelangte auf einem anderen Weg als die autographen *Magnificat*- und *Te-Deum*-Vertonungen in die British Library. Dies genügt,

²³ British Library, *Add. Ms.* 29293.

um das Stück vorläufig unter die zweifelhaften oder unechten Werke zu zählen.

Bei einer Handvoll weiterer Kompositionen sollte man ebenfalls die Zuweisung an Bach erneut überdenken. Es handelt sich um das *Kyrie* in D-Dur (Warburton E 2), das *Gloria* in G-Dur (E 4), das *Credo* in C-Dur (E 5), das *Dixit Dominus* (E 15), die Motetten *Attendite mortales* (F 2), *Larvae tremendae* (F 3) und *Si nocte tenebrosa* (F 4a und besonders F 4b), das oben erwähnte *Salve Regina* (E 23) und ein weiteres *Salve Regina* (E 24). Für die Authentizität der letzten beiden Werke gibt es keinerlei äußere Indizien, und das zweite ist nur in einer Abschrift aus dem frühen 19. Jahrhundert überliefert – Grund genug, die Komposition noch einmal sorgfältig zu studieren. Die Rückkehr der Hamburger Autographe ist natürlich ein Grund zur Freude, gibt aber der Johann-Christian-Bach-Forschung auch Anlaß, ihr Bild von der Kirchenmusik des Komponisten neu zu überdenken. Und insgesamt sind wir auch Emma Jane Greenland zu Dank verpflichtet, die zwar einige wertvolle und interessante Seiten vernichtete, im übrigen aber den Handschriften große Sorgfalt angedeihen ließ; ihr Verdienst kann nun angemessen gewürdigt werden.

Übersetzung: *Stephanie Wollny* (Leipzig)

Abb. 1 (S. 161): J. C. Bach, *Gloria* in D-Dur (1759), ursprünglicher Schluß
ND VI 540, Bd. 4, Bl. 14v

Abb. 2 (S. 162): J. C. Bach, *Laudate Pueri* (1758), letzte Seite mit originaler Datierung
 „Milano li 12 Mag: 1758“
ND VI 540, Bd. 4, Bl. 108v

Abb. 3 (S. 163): J. C. Bach, *Laudate Pueri* (1758), Titelseite mit Emma Jane Greenlands Namenszug und Datierung
ND VI 540, Bd. 4, Bl. 77r

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves. The first staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment with a bass clef. The third staff is a vocal line with a treble clef. The fourth staff is a piano accompaniment with a bass clef. The fifth staff is a vocal line with a treble clef. The sixth staff is a piano accompaniment with a bass clef. The seventh staff is a vocal line with a treble clef. The eighth staff is a piano accompaniment with a bass clef. The ninth staff is a vocal line with a treble clef. The tenth staff is a piano accompaniment with a bass clef. The lyrics "in terra Pax Pax Pax" are written under the ninth staff. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

Emma Jane Greenland
77

Laudate Pueri

a
Soprano Solo

con

Sinfonia.

di Gio: Crist: Bach.

1758